

IL LETTORE PER AMICO: STRATEGIE DI COMPLICITÀ NELLA SCRITTURA DI FINZIONE

Amis lecteurs qui ce livre lisez
Rabelais, Gargantua

A cura di Alessandra Preda e Eleonora Sparvoli

SEMINARI BALMAS





**IL LETTORE PER AMICO:
STRATEGIE DI COMPLICITÀ NELLA
SCRITTURA DI FINZIONE**

**Amis lecteurs qui ce livre lisez
Rabelais, *Gargantua***

A cura di Alessandra Preda e Eleonora Sparvoli

SEMINARI BALMAS

di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Facoltà di Studi Umanistici
Università degli Studi di Milano

Ledizioni

© 2021 degli autori dei contributi e dei curatori per l'intero volume
ISBN 978-88-5526-591-1

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

© Occhi, ragazzo! Foto gratis su Pixabay

n°39

Collana sottoposta a double blind peer review

ISSN: 2282-2097

Grafica:

Raúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI NOVEMBRE 2021

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Boselli 10 – 20136 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Condirettori

Monica Barsi e Danilo Manera

Comitato scientifico

Nicoletta Brazzelli Andrea Mereggalli
Marco Castellari Laura Scarabelli
Simone Cattaneo Sara Sullam
Raffaella Vassena Nicoletta Vallorani
Giovanni Iamartino

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Ospovat - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Elisa Alberani Angela Andreani
Valentina Crestani Laila Paracchini
Paola Mancosu

A Christian Biet

Indice

<i>Introduzione</i>	13
ALESSANDRA PEDA	
<i>Le prefazioni rivolte al lettore nei dizionari franco-italiani fra XVI e XVIII secolo</i>	19
MONICA BARSÌ	
<i>Et puis, pour qui écrit Rabelais?</i>	63
ROMAIN MENINI	
<i>Connivences ovidiennes: traducteurs et lecteurs d'Ovide aux XVI^e et XVII^e siècles</i>	79
MAURIZIO BUSCA	
<i>Une communauté de lecteurs à l'aube de la révolution: Dom Bougre aux États généraux (1789)</i>	93
VINCENZO DE SANTIS	
<i>Le 'lecteur bénévole' de Stendhal</i>	107
CATHERINE MARIETTE	
<i>Tu sais / sais-tu...: formes d'ambiguïté interlocutoire chez Mallarmé</i>	119
GIORGIA TESTA	

«D'innombrables sourires dans tous les sens»: événement kinésique et implication
du lecteur dans la Recherche de Proust 135

ROBERTA CAPOTORTI

«Ô vous, frères humains, connaissez la joie de ne pas haïr»: le 'livre utile'
d'Albert Cohen147

LIANA NISSIM

La chiamata a raccolta dei lettori contro l'occupazione nazista: Éditions de Minuit
e pubblico tra complicità e politica editoriale nella letteratura clandestina della
Resistenza 169

ALESSIA DELLA ROCCA

Les romans de Thierry Jonquet: le lecteur à l'œuvre 191

MARCO MODENESI

Bâtir entre les lignes. Les solidarités nouvelles de l'écrivain et du lecteur 203

ALEXANDRE GEFEN

Conclusioni 211

ELEONORA SPARVOLI

Abstracts 215

INTRODUZIONE

Alessandra Preda

Questo volume raccoglie i contributi in presenza dell'XI Seminario Balmas che avremmo dovuto presentare nel corso del tradizionale Convegno di Gargnano, previsto dal 1 al 3 ottobre del 2020. La situazione sanitaria ha compromesso la possibilità di un incontro, non certo l'occasione intellettuale di confrontarci, criticamente, intorno al tema prescelto: esprimiamo qui e innanzitutto la nostra gratitudine agli studiosi italiani e stranieri che hanno risposto con resiliente entusiasmo a questo dialogo necessariamente 'a distanza'.

Nel lontano 1999, il primo Seminario Balmas, *Le lectures di Flaubert/La lettura di Flaubert*¹, collocava la biblioteca d'autore al centro della nostra riflessione, indicando nell'immagine del Convegno stesso – un libro tra le mani di un'assorta *liseuse*² – la postura, ovvero la posizione nello spazio di un corpo e la relazione tra le sue parti, come oggetto privilegiato della nostra indagine. La postura di un corpo che rappresentava idealmente e congiuntamente lo scrittore, il lettore e il suo libro.

Il tema dell'ultimo Seminario Balmas che ci ha riunito a Gargnano nel 2017, *Livres de chevet de Montaigne à Mitterrand*³, si ricongiungeva esattamente a questa prima intenzione: in effetti l'immagine del Convegno, riproposta in copertina⁴, mostrava di nuovo un corpo e un libro tra le mani, le mani di una lettrice, ancora una volta, come se il genere femminile esprimesse con più immediatezza la sensibilità, l'intimità, la bellezza dell'atto stesso

1 *Le lectures/La lettura di Flaubert* 2000.

2 Si tratta di una riproduzione parziale di *La liseuse* (1861), di Henri Fautin-Latour (Musée d'Orsay).

3 *Livres de chevet de Montaigne à Mitterrand* 2018.

4 In questo caso è la riproduzione parziale del quadro di George Pauli, *The Reading Light* (1884), collezione privata.

della lettura. Interrogarci sulla natura del libro della vita, quello che si tiene costantemente accanto a sé, sul ‘comodino’, ci ha permesso nel corso di quel Seminario di riconoscere l’importanza di una predilezione in grado di rivelare, ben al di là della stima intellettuale, affinità profonde, consonanze inedite che orientano l’esistenza del lettore quanto la sua eventuale espressione artistica. Abbiamo lavorato sull’effetto di una frequentazione del libro assidua, spesso serale, solitaria, a volte maniacale, ne abbiamo colto il valore sociale, politico, laddove la preferenza per un libro diventa collettiva e illustra il gusto di un’epoca, i suoi valori, le sue velleità, i canoni estetici su cui costruisce il suo sistema letterario. Una riflessione sul lettore, quindi, che assorbe, trasforma, condivide e riattiva il presente della pagina immota, incorporata, in un certo senso, in quelle mani che afferrano il libro e lo attirano a sé, – nell’immagine del Convegno – a poco distanza dal viso.

Una distanza più o meno ridotta, più o meno rassicurante, che torniamo a indagare nel corso di questo XI Seminario, *Il lettore per amico: strategie di complicità nella scrittura di finzione*. Il punto di osservazione, questa volta, non è lo sguardo assorto del lettore che porta il libro a sé, ma l’esatto contrario, il libro, o meglio l’autore, che avvicina a sé il suo lettore prediletto. Un *Ami lecteur*, come recita il sottotitolo del Seminario, evocando l’apostrofe con cui Rabelais apre il suo secondo romanzo, *Gargantua*, e convoca l’affettuosa presenza del lettore all’origine dell’avventura narrativa.

Non si tratta unicamente di riconoscere a chi legge un ruolo essenziale nella costruzione comune di senso, nell’intelligenza di quella sorta di *moelle* che l’autore propone sempre, più o meno consapevolmente; si tratta di una complicità più intima, fiduciosa, emotiva che suggerisce, ben oltre l’ambito comunanza intellettuale, una sorta di relazione empatica tra lo scrittore e il suo pubblico. Teme, Rabelais, la condanna degli ortodossi *Sorbonnards*, lo zelo dei censori di corte, l’inquietudine del re, ma teme al contempo il giudizio sprezzante dei colleghi umanisti, l’effetto *risible* della sua produzione in volgare, il pregiudizio che incombe, costante, sulla scrittura romanzesca. E nel prologo che segue questo verso liminare, *Amis lecteurs qui ce livre lisez*, cerca un consenso, un appoggio, un cerchio di protezione che sappia dargli fiducia, continuità, propone una prassi che è anche un’etica della lettura, amichevole, conviviale, in piena sintonia con la letizia di spirito e corpo che anima la ‘morale’ *pantagrueliste*⁵. I lettori, *buveurs très illustres*, sono interpellati direttamente o coinvolti spesso dalla prima persona plurale; *précieux vérolés*, vengono contrapposti alla folla di esclusi – calunniatori, dotti, otusi, apatici – esterna al cerchio selettivo di *happy few* definito, con ironico sprezzo, in modo antifrastico. I lettori ‘commensali’ di questo atto narrativo, che permane in un quadro di oralità conviviale, sono oggetto di attenzioni costanti, sollecitati sul piano emotivo, sedotti da un’articolata strategia di gratificazione: alle soglie e all’interno dell’avventura narrativa si impone un

5 Vid. Jeanneret 2010.

complesso gioco metadiscorsivo di commenti, apostrofi, *mise en abyme* e artifici retorici, volto a conquistare, infine, un'intima connivenza con i *lecteurs*, necessaria, diremmo urgente per l'autore, François Rabelais, quanto per il suo narratore, Alcofribas Nasier.

Agli inizi di questa sorta di conquista, e dalle pagine dello stesso Rabelais, prende forma il percorso critico del nostro XI Seminario, che colloca la singolare complicità con il lettore all'origine della letteratura moderna. Agli albori del Cinquecento, infatti, l'affermazione della stampa e del volgare ha decisamente ampliato il pubblico dei lettori, d'improvviso anche anonimi, esterni all'*élite* culturale, sociale, politica cui sentiva di appartenere un autore e per la quale scriveva in una strettissima sintonia di intenti⁶. Un'apertura che impressiona, spaventa, inebria l'intero mondo editoriale, un allargamento che esonda, in più direzioni, i codici ermeneutici delle esegesi medievali e incoraggia il rischio di interpretazioni altre; occorre rispondere alle esigenze di un mercato più vasto, quindi piacere, divulgare, tradurre e, al contempo, imbattersi in ogni singolo lettore, ottenere la sua personale fiducia, se non addirittura la sua amicizia, per assicurarsi rispetto, comprensione, aderenza. Un'aderenza al testo, ovviamente, alla sua polisemia – ormai vertiginosa, spesso problematica, comunque postulante una disponibilità alla decifrazione – e un'aderenza a chi lo ha scritto, al suo modo d'essere singolare, autorevole e insospettatamente fragile⁷.

Prologhi, prefazioni, *Avis au lecteur* si moltiplicano in questo periodo, anche *in limine* a diverse tipologie di testi, nuove operazioni culturali come dizionari e traduzioni di classici, che cercano consenso, chiedono connivenza ai loro primi lettori: intendiamo dedicare una parte della nostra indagine all'analisi di questi spazi liminari, i soli in cui curatori e traduttori prendano direttamente la parola, per aprire un'ideale conversazione con gli 'utenti' e ottenere una legittimazione che sfrutta anche coloriture affettive, emotive, tutte da esplorare.

L'accorata apostrofe del *Gargantua*, oggetto di uno dei saggi proposti, non è che l'inizio, dunque, di un percorso critico che si interroga su questa esigenza di complicità con il proprio lettore – quali tensioni sociali, politiche, o meramente commerciali spingono l'autore a rivolgersi a un pubblico 'amico', quali paure intime, inconfessate, quali manie elitarie, quali ossessioni lo costringono a chiedere un'adesione personale, intima, indulgente – e sulle modalità con le quali prende forma, nel testo, attraverso una retorica precisamente articolata: una retorica avvolgente nel *modus* ben più che nel *dictum* che orienta il lettore verso colui che scrive, prima ancora che verso il suo scritto.

Ci sembra che tale soggetto di ricerca risponda a diverse sollecitazioni contemporanee e possa costituire un nodo di convergenza tra il rinnova-

6 Vid. Mounier 2020.

7 Vid. Perona 2013.

to interesse per la retorica, l'estetica della ricezione e il dibattito odierno sull'empatia narrativa. L'autore non chiede al suo pubblico un'intuitiva e sensibile immedesimazione con i suoi personaggi, ma chiama a sé e a tutta la sua scrittura quella sorta di *fellow sufferer* in cui si identifica oggi il lettore empatico. Insoddisfatto del tradizionale solipsismo d'artista e tuttavia insofferente all'appello generico, sommariamente promozionale, questo autore privilegia una sorta di intimità, riporta la letteratura alla lettera, sceglie un destinatario, lo coltiva, lo vezzeggia, finge anche il disprezzo, pur di guadagnarsene tutte le attenzioni; non si tratta solo di piacere ma di piacere a un lettore che piace, come direbbe Montaigne, *au lecteur suffisant*, a colui che può davvero capire e garantire una forma di caloroso consenso. Questa 'idoneità' del lettore cambia ovviamente nel tempo, l'enciclopedismo bulimico che lo scrittore umanista richiede, fiducioso, ai suoi lettori pantagruelici cede il passo a qualità più prossime al cuore, sensibilità, inclinazione alla *rêverie*, fervida immaginazione: intendiamo analizzare attitudini, competenze, peculiarità che i singoli autori – Rabelais come Stendhal, Mallarmé, Proust, Cohen, fra gli altri – richiedono avidamente ai loro *lecteurs suffisants*, ipotizzando spesso l'esistenza di un *ethos* di distinzione, estraneo, esterno al costume, alla morale, all'estetica coeva, un *ethos*, in verità, che le loro stesse opere si accingono a formare. Il profilo ideale di questo lettore, tratto, in parte, dai volti di persone care che assicurano il giusto calore a questi interlocutori virtuali, deve corrispondere subito e del tutto, avanguardia dei lettori che verranno, in grado di *intelligere* e soprattutto di approvare ciò che è ancora informe. Nulla di legato al bello, al giusto, al bene prioritariamente, il lettore *bénévole* può condividere fino in fondo la perversione, l'illecito, l'anomalia di forme e contenuti, così come accade, per esempio, all'interno di una letteratura di stampo pornografico, cui abbiamo voluto dedicare uno spazio.

La moltitudine dei malevoli, spesso ortodossa e ben pensante, viene evocata per contrapposizione, perché l'amico lettore si stagli, distinto, si schieri, sprezzante, e risponda di cuore all'invito, alla pretesa, alla supplica dell'autore in cui risuona, ci sembra, anche una ferma richiesta di assoluzione. Il ruolo del lettore, allora, non si limita alle funzioni tradizionali che l'estetica della ricezione ha dettagliatamente censito – la rielaborazione del senso, l'interpretazione, la proiezione identificativa⁸ –, ma si configura come un'assunzione di responsabilità, individuale e collettiva, a cui l'autore stesso richiama, sollecitando in più modi il lettore a essere complice di quello che legge, verbalmente contagiato – e si tratta di vedere come – fino alla correttezza, qualora la denuncia ma anche il reato e lo scandalo appartengano alla letteratura.

8 Vid. Bertoni 2011.

Il lettore implicito, virtuale, immagine in potenza, *in fabula*, il lettore postulato o comunque lo si voglia chiamare⁹, è in questa sede un amico, che ben al di là di una condivisione di gusti, ambienti e biblioteche letterarie, è chiamato a testimoniare un sentimento di *philia*, una fraternità, una profonda, totale, a volte scandalosa accoglienza. Certo, prodotto primo della scrittura di finzione, creatura del testo che dovrebbe sostenere, il lettore in questione non è che l'*alter ego* dell'autore stesso, e di tale specularità vorremmo rendere conto, con filologica precisione. La formulazione greca *héteros autós* della versione latina *alter ego*, infatti è più pregnante di quanto non intenda oggi un pubblico moderno. Se *allos*, in greco indica un'alterità generica, *héteros* significa l'alterità fra due, i due elementi di diversa natura nella costituzione di un tutto¹⁰. Non un altro io, ma l'altro di me, che resiste alla miseria del Tempo, alla violenza del Giudizio, all'arbitrarietà del Gusto, che emerge nel testo, malgrado tutto, e agisce nell'atto di lettura.

Bibliografia

- Agamben G., 2007, *L'amico*, Milano, Edizioni nottetempo.
- Bertoni F., 2011, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Milano, Ledizioni.
- Boella L., 2018, *Empatie. L'esperienza empatica nella società del conflitto*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Della lettura. Riflessioni d'autore*, 2017, a cura di V. Fortunati, A. Preda, E. Sparvoli, «Il Confronto letterario», 67.
- Dufays J.-L., 1994, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Pierre Mardaga éditeur.
- Gefen A., 2017, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti.
- Gerratana A., 2011, *Il ruolo del lettore nell'estetica della ricezione e nelle teorie post-moderne*, «Bollettino AIG IV», 25-34.
- Jeanneret M., 2010, «Amis lecteurs»: Rabelais, *interprétation et éthique*, «Poétique», 164: 419-431.
- L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, 2014, Corréard N., Ferré V. et Teulade A., (dir.) Paris, Classiques Garnier.
- Le Letture/La lettura di Flaubert*, 2000, a cura di Liana Nissim, atti del convegno internazionale di Studi *Seminari Balmas*, Gargnano, Palazzo Feltrinelli, 7-10 aprile 1999, Milano, Monduzzi Editore.

⁹ Cf. una sintesi terminologica in Piégay-Gros 2002; Jouve 2005.

¹⁰ Vid. Agamben 2007.

- L'expérience de la lecture*, 2005, Jouve V. (dir.), 2005, Paris, L'Improviste.
- Livres de chevet de Montaigne à Mitterrand*, 2018, a cura di Alessandra Preda e Eleonora Sparvoli, atti del convegno internazionale di Studi, *Seminari Balmas*, Gargnano, Palazzo Feltrinelli, 15-17 giugno 2017, Milano, Led.
- Macé M., 2011, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard.
- Mounier P., 2020, *Introduction* in Mounier P., Rabaey H. (dir.), *Stratégies d'élargissement du lectorat dans la fiction narrative. XV^e et XVI^e siècles*, 7-35.
- Perona B., 2013, *Prosopopée et persona à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier.
- Piégay-Gros N., 2002, *Le lecteur*, Paris, GF- Corpus Lettres, Flammarion.

LE PREFAZIONI RIVOLTE AL LETTORE
NEI DIZIONARI FRANCO-ITALIANI FRA XVI E XVIII SECOLO

Monica Barsi

Nobilissimi spirti (Fenice 1584)
Benivoli Lettori (Canal 1589)
Lettori benevoli (Canal 1603)
Messieurs (Oudin 1640)
Cher Public (Oudin-Ferretti 1653)
cher amy Lecteur / caro amico Lettore (Duez 1662)
caro Lettore / mon cher Lecteur (Anonimo 1677)
cortesissimo Lettore (Veneroni-Neretti-Meunier 1702)
humanissimo Lettore (idem)
Leggitori benevoli (Veneroni-Polaccho 1756)

INTRODUZIONE*

I dizionari sono libri di consultazione dove la prospettiva individuale dell'autore e quella collettiva dei lettori si fondono. Nei bilingui è l'identità linguistica ad essere rimessa in gioco dalla percezione dell'Altro, attraverso la traduzione di morfosintassi, lessico, terminologie, varietà di registro, esempi d'autore ed esemplificazioni in svariati ambiti e con svariate modalità di vesti tipografiche e formati. Su tutto ciò si è riflettuto e si continua a riflettere. Non è neanche sfuggita la dimensione paratestuale studiata

* Ringrazio Marina Zetti della Biblioteca Nazionale Braidense e Giuseppe Del Magno della Biblioteca Civica Gambalunga per avermi fornito la riproduzione di diverse preziosissime pagine di dizionari.

prima nei dizionari monolingui e poi bilingui¹. Lo scopo di questo saggio è soffermarci sulle relazioni che gli estensori delle prefazioni intrecciano con i frequentatori del loro dizionario, spesso rimaneggiato ad uso di intere generazioni. Prenderò in considerazione le prefazioni espressamente rivolte al lettore² nei dizionari francese-italiano / italiano-francese della prima grande stagione della storia lessicografica, in cui dominano, tra la fine del XVI secolo e la prima metà del XVIII secolo, i nomi di Giovanni Antonio Fenice, Pierre Canal, Antoine Oudin, Nathanael Duez e Giovanni Veneroni, oltre a quelli di redattori meno noti ma ugualmente significativi³. Segnano una cesura con la produzione precedente, che pure continua a circolare, la diffusione del dizionario di Annibale Antonini, pubblicato dal 1735⁴, e ancor di più la serie dei dizionari di Alberti di Villanova, iniziata nel 1771⁵.

I. UN'ANTOLOGIA DI TESTI

Nel periodo considerato, che va dalla prima prefazione al lettore del 1584 nel dizionario di Fenice a quella contenuta in una riedizione italiana del dizionario del Veneroni del 1756, si nota come vi sia una continuità canonica di queste pagine in apertura rivolte al pubblico, inteso non solo come singolo utente, ma anche come gruppo di utenti. Prova ne sono gli intitolati delle prefazioni, indicati qui di seguito con il nome del firmatario e il riferimento al dizionario (di cui la notizia completa è riportata nella bibliografia finale):

A' i Lettori, [Giovanni Antonio Fenice] (Fenice 1584)

Ai Lettori S., a firma di Pierre Canal (Canal 1598)

Il Stampatore A I Lettori, a firma di Giacomo Choveto, (Canal 1603)

¹ Si vedano per esempio Francoeur - Cormier - Boulanger - Clas, 2000 e, recentemente, la Tesi di Dottorato di Valerio Emanuele (Emanuele 2018). Si veda anche Minerva 1996: 137-175.

² Si tralasciano, per il periodo considerato, le dediche e le rare prefazioni non rivolte al lettore. Nonostante il carattere encomiastico delle dediche a personaggi in vista, anche in queste pagine si possono trovare spiegazioni riguardo al dizionario, che esulano tuttavia dalla mia ricerca.

³ Il repertorio curato da Jacqueline Lillo (Lillo 2008) fornisce un quadro completo della produzione lessicografica franco-italiana tra il 1583 e il 2000, cioè dalla data d'edizione del primo dizionario bilingue francese-italiano/italiano-francese e l'inizio del secondo millennio (sulla nascita della lessicografia franco-italiana, si veda Minerva 2008). È doveroso ricordare anche gli studi pionieristici di Mario Mormile, che aveva fornito le linee direttrici della ricerca in questo ambito: Mormile 1993. Sui singoli dizionari si segnalano qui di seguito gli studi puntuali. Dopo la stesura di questo articolo è stata pubblicata la versione aggiornata del repertorio curato da J. Lillo presso CLUEB (2020).

⁴ Il dizionario di Antonini non è sempre considerato nella storia dei dizionari bilingui, data l'inclusione del latino, ma contribuisce al tramonto del dizionario bilingue di Veneroni.

⁵ Sul dizionario bilingue di Alberti di Villanova, i lavori di Jacqueline Lillo hanno messo in luce l'apporto delle diverse tipologie che si susseguono dal 1771 al 1859: Lillo 2008a, 2010 e 2013.

Advertissement aux amateurs de la Langue Italienne, [Antoine Oudin] (Oudin 1640)

Au Public, [Antoine Oudin] (Oudin 1653)

Au lecteur / Al lettore, [Nathanael Düz] (Düz 1662)

Au lecteur, [Laurens Ferretti] (Oudin-Ferretti 1663)

Al Lettore, [autore anonimo del dizionario] (Anonimo 1677 T. I)

Au Lecteur, [idem] (Anonimo 1677 T. II)

Avis au lecteur, [Giovanni Veneroni] (Oudin-Veneroni-Ferretti 1681)

Lo stampatore al lettore, [Stefano Curti] (Veneroni-Lépine 1693 T. I)

L'imprimeur au lecteur, [idem] (Veneroni-Lépine 1693 T. II)

Prefazione al Lettore, [Pietro Meunier?] (Veneroni-Neretti-Meunier 1702)

Avis de l'imprimeur aux amateurs des langues italienne et française, [Giovanni Malachini] (Veneroni 1731 T. I)

Agli amatori delle lingue italiana e francese lo stampatore, [idem] (Veneroni 1737 T. II)

L'imprimeur au lecteur, [Tommaso Bettinelli?] (Veneroni-Polaccho 1756 T. I)

Ai leggitori Benevoli lo Stampatore, [idem] (Veneroni-Polaccho 1756 T. II)

Pochi cenni serviranno a collocare i dizionari citati (e solo questi), perché esistono studi specifici sulle figure dei lessicografi e sulle diverse edizioni delle loro opere, di cui è stata ricostruita l'intricata genealogia.

Nonostante la nascita della lessicografia bilingue franco-italiana risalga a un autore anonimo di pochi mesi precedente⁶, Giovanni Antonio Fenice è l'autore del primo dizionario bilingue francese-italiano in ordine alfabetico, che contiene la prima prefazione dedicata al lettore, pubblicato in Svizzera a Morges nel 1584⁷. A più di dieci anni di distanza Pierre Canal (1564-1610)⁸, proveniente da una famiglia italiana e residente a Ginevra, lo utilizzerà per il suo dizionario del 1598, che arricchisce con molte aggiunte e modifiche rendendolo un dizionario a sé stante. Canal pubblicherà una seconda edizione nel 1603, dal cui titolo scompare il nome di Fenice. Sarà questa versione a essere ristampata fino al 1650, diventando così il repertorio di riferimento nella prima metà del XVII secolo. L'editore è Jacques Chouet, attivo a Ginevra dal 1577 al 1610; dopo questa data sono i suoi discendenti

6 Il dizionario che segna la nascita della lessicografia bilingue francese-italiano / italiano-francese risale al 1583: è anonimo, tematico e senza prefazioni, si veda Minerva 2008.

7 Si vedano lo studio di Colombo 2007 e, prima ancora, la tesi di Venuti 1950-51.

8 Si veda soprattutto Minerva 2013a.

a stampare il dizionario fino al 1650⁹. Vi sono comunque anche edizioni parigine e un'edizione italiana del 1647 presso Barezzi a Venezia.

Nell'ultimo decennio del XVII secolo l'opera di Canal entra in concorrenza con quella di Antoine Oudin, ossia le *Recherches italiennes et françaises* pubblicate per la prima volta a Parigi da Antoine de Sommaville nel 1640, poi nel 1643 e nel 1653 come ultima edizione riveduta dall'autore. Nel 1655 il dizionario di Oudin è ristampato sulla base di quello del 1653; nel 1662-63 è rivisto da Lorenzo Ferretti e poi da Giovanni Veneroni¹⁰.

Nathanael Duez¹¹, nato nel 1609 a Altwiler in Alsazia e morto attorno al 1660 a Leida, è autore di successo di grammatiche e dizionari nei Paesi Bassi, essendo anche insegnante d'italiano, francese e tedesco. Tra le opere maggiori vi sono infatti il *Guidon de la langue italienne*, la cui prima edizione risale al 1641¹², e il suo dizionario pubblicato tra il 1659-60 e il 1678. La fonte primaria di Duez è il dizionario di Antoine Oudin, da cui però si discosta per elaborare un'opera innovativa, che resterà tuttavia senza posterità.

Al 1677 risale il dizionario anonimo pubblicato a Ginevra presso l'editore-libraio Jean Herman Widerhold (1635?-1683), composto da tre volumi: il primo italiano-francese, il secondo francese-italiano e il terzo in cui il latino fa da tramite tra le due lingue¹³.

Tra i maggiori lessicografi francesi del XVII secolo si staglia la figura di Jean Vignerone¹⁴, nato a Verdun nel 1640 e morto nel 1708 a Parigi. Italianizzando il suo nome in Giovanni Veneroni e facendosi passare per fiorentino, intraprende una brillante carriera come traduttore, grammatico e lessicografo. Lunghissima vita avranno la sua nota grammatica e il suo dizionario più volte rimaneggiato. La grammatica, *Le Maître Italien ou nouvelle méthode pour apprendre facilement la Langue Italienne*, è pubblicata dal 1678 per tutto il XVIII secolo¹⁵. Probabilmente la precedeva di un anno il dizionario, ma la prima edizione rinvenuta è quella del 1681 e ha per base le *Recherches* di Oudin riviste dal già nominato Lorenzo Ferretti. Tre sono i

9 A partire dal 1614 gli Chouet pubblicano l'opera, omettendo il nome di Canal e indicando quello di Filippo Venuti, ma la presentazione è siglata C.P.G.D.M., cioè Canal Pierre Genavae Doctor Medicinae. In effetti Venuti non sarebbe mai esistito (Bingen 1987: 97).

10 Si vedano gli studi di Mormile 1989: 74-75, Pfister 1989 e Minerva 2013a.

11 Si vedano, dopo Mormile 1989: 75-78, gli studi di Loonen 1993 e 1995 e di Amatuzzi 2016 e 2019.

12 *Le Guidon de la Langue Italienne avec trois dialogues familiers, Italiens & français. La comédie de la Moresse. Les compliments Italiens. Et une guirlandue de proverbes*, Leyde, Bonaventure Abraham Elsevier, 1641. Per situare l'opera tra le prime grammatiche d'italiano, si veda Mattarucco 2003: 62-65.

13 *Dictionarium novum latino-gallico-italicum: in gratiam galicae et italicae imò ipsius latinae linguae studiosorum*, Joannem Hermannum Widerhold, Genevae, 1677, in cui si trova la prefazione *Ad Lectorem* tradotta in latino.

14 Su Veneroni, dopo Mormile 1989: 97-101, si vedano gli studi di Van Passen 1981, Minerva 1991, 1996 e 2013b.

15 Le edizioni sono repertorate in Minerva-Pellandra 1991; per la descrizione, si veda Minerva 2002: 39-69.

suoi editori-librai parigini: Estienne Loyson, Guillaume de Luynes e Charles Osmon. Da questa edizione ne discendono molte altre, che ne assicurano la diffusione tra Francia e Italia – dove iniziano a essere stampate a Venezia dal 1686 –, oltre che in tutta Europa.

Louis de Lépine, italianizzato Lodovico della Spina, lascia Parigi, sua città natale, verso il 1673, arrivando in Italia e soggiornando in varie città per stabilirsi a Venezia attorno al 1682-83 e fornire, senza grandi cambiamenti, la prima edizione italiana del dizionario di Veneroni pubblicato a Venezia nel 1686 e poi nel 1692-93 in una nuova edizione arricchita soprattutto in ambito geografico (come precisa l'editore Stefano Curti nella prefazione al lettore). Lépine si dichiara anche autore di altre opere: *L'Universo di Don Lodovico Della Spina* e un *Dizionario Geografico*, non rinvenuti e probabilmente rimasti a livello di progetto, e di alcuni libri di grammatica fortemente ispirati dalle sue fonti, come *Il Maestro francese in Italia, ovvero la Grammatica Francese di D. Lodovico De Lepine Dottore di Sacra Teologia*, pubblicato nel 1681 da Agnelli a Milano e da Curti a Venezia nel 1683. Questo testo è ideato a partire dal *Maître Italien* di Veneroni con il quale sarà successivamente pubblicato a partire dal 1690, sfruttandone in questo modo la notorietà¹⁶.

Philippe Neretti è uno degli altri rimaneggiatori del dizionario di Veneroni del 1681, di cui fornisce diverse edizioni dal 1698. Nell'edizione del 1703 polemizza con un redattore precedente del dizionario senza nominarlo, accusandolo di aver aggiunto il suo nome all'edizione del 1702 del dizionario pur non avendovi mai veramente lavorato¹⁷. L'indicazione dell'edizione risalente al 1702 permette di desumere che il redattore sia Pierre Meunier, nome riportato in vari luoghi.

L'edizione veneziana del 1731 si rifa a quella di Amsterdam del 1729, di cui è particolarmente noto il paratesto per l'importanza delle osservazioni di carattere linguistico. Nell'avvertimento al lettore del 1731 si trova, tra l'altro, un accenno alla storia editoriale del dizionario di Veneroni tra Francia e Italia, nonostante il suo primo autore sia scomparso da tempo.

L'ultima edizione del dizionario di Veneroni presa in considerazione è quella dell'abate Pier Antonio Polaccho del 1756¹⁸.

Dalla prima prefazione dedicata al lettore nel 1584 all'ultima qui considerata risalente al 1756 lo scarto temporale è notevole. Tuttavia l'analisi risulta coerente, se si considera l'inanellarsi dei dizionari che formano così una catena, struttura profonda della storia lessicografica. Le prefazioni al lettore riflettono questo legame nel descrivere la domanda di un pubblico, nell'individuare il profilo degli utenti, nel presentare un'autorialità al plurale, nello spiegare alcune delle scelte operate e anche nel promuovere altre opere affini.

16 Si vedano Minerva-Pellandra 1991 e in particolare Minerva 1989.

17 Si vedano le schede 63 e 67 in Lillo 2008.

18 Si veda la scheda 85 in Lillo 2008.

2. LA DOMANDA DI UN PUBBLICO

Nella primissima serie di dizionari bilingui che si susseguono a pochi anni di distanza, segnando il passaggio tra XVI e XVII secolo, ricorre una stessa forma di *captatio benevolentiae*, per cui l'autore o editore del dizionario non fa che rispondere alla richiesta, spesso reiterata, dei propri lettori che vengono così soddisfatti. La primissima prefazione della storia della lessicografia franco-italiana, quella di Fenice del 1584, è in questo senso esemplare:

A' i Lettori

Eccovi Nobilissimi spirti, il Dittionario Reciproco di queste due famosissime lingue, la Italiana (ciò è) & la Francese, lequali già prima sparsamente impresse, hora insieme da me unitamente ridottese ne vengono in luce nella forma, che io ve le appresento, desideroso molto, che si come à far ciò più volte da voi altri non sol richiesto, ma pregato ancora ne fui, cosi io v'habbia compiaciuto, & fatta cosa che in qualche modo possa giovare à gli amatori di quelle: il che se cosi à pieno non mi verrà fatto, io mi contenterò almeno d'haver dato principio per hora, & aperto il camino à chi si sia, ch'à far ciò sia manco impedito, & più comodo (non solamente perito) di quel, che io sono, & me vi raccomando. (Fenice 1584)

L'intero discorso è costruito sulla dicotomia “vuoto/pieno”: le due lingue erano divise («sparsamente impresse»), ora sono unite («da me unitamente ridottese»); l'autore si muove da una mancanza («desideroso», «richiesto», «pregato») verso il raggiungimento di un risultato («compiaciuto», «aperto il camino», «manco impedito, & più comodo»). Fin dall'inizio il dizionario si pone quindi come luogo di incontro e di scambio tra l'autore e i suoi lettori.

Pochi anni dopo, nel 1598, Pierre Canal riprende l'opera di Fenice, illustrando al lettore i passi compiuti, che consistono nel colmare le lacune del predecessore sempre nella prospettiva di andare incontro a una richiesta («tutto quello che si poteva desiderare»), aggiungendo l'indicazione delle fonti per quanto riguarda la lingua italiana («Petrarca, Dante, Boccaccio e altri famosissimi autori»):

Ai Lettori S.

Benivoli Lettori, eccovi il Dittionario di queste due famosissime lingue, la Italiana (ciò è) e la Francese, prima dato in luce dal Signor Giovanni Antonio Fenice, in esse ambe due lingue peritissimo, ma per essere stato manco di molte voci e massimamente nelle sententie le quale sono del tutto necessarie in cosi fatte opere, io ve le porgo horà piu corretto, e piu copioso di voci,

le quali si mancavano in grandissimo numero, e di sententie le quale erano del tutto omesse, havendoli io cavate da i migliori autori, ciò è dal Petrarca, dal Dante, dal Boccaccio, e da molti altri famosissimi autori nella lingua Italiana, e riportato in questo tutto quello che si poteva desiderare, con quella maggiore diligenza che s'è potuto. Che si questa mia fatica vi sara grata, mi darete animo di migliorar dell'altre cose anchora a soddisfazione vostro, A Dio, che vi conservi sani.
P.C. (Canal 1598)

Nella seconda edizione del 1603 del dizionario di Canal, l'editore-libraio Jacques Chouet si rivolge ai lettori riprendendo gli argomenti già esposti nel 1598, adducendo come motivazione supplementare la pressante richiesta di mercato relativa alla nuova opera rivista e aumentata:

Il Stampatore A I Lettori

LETTORI benevoli havendo, gia quattro anni sono, stampato il Dittionario della lingua Italiana & Francese, composto dal magnifico & eccellente signor Pietro Canale, in esse due lingue peritissimo, & veggendo che è stato cosi grato al mondo, che tutti i volumi stampati, sono stati con grandissimo concorso in manco di duoi anni venduti, di maniera che hora non se ne ritrova piu alcuno, & tuttavia cotal Dittionario non lascia di essere del continuo desiderato, & instantemente richiesto da molti, come libro non manco grato che giovevole. Per la qual cosa io, veggendo mi del continuo importunato da gran numero di persone, grandemente desiderose di cotal libro, mi son lasciato indurre da esse a pregare di novo instantemente l'autore istesso, di volere, per publica utilità, degnarsi di rivedere con ogni diligenza l'opera sua: & in quello che era diffettuosa renderla compiuta & perfetta. Il che dopo longhi & rinovati preghi, ho finalmente impetrato da lui, benche in altre cose occupatissimo, si che io vi porgo hora questa opera, molto piu corretta, & piu arricchita di voci, & di sententie, d'una terza parte di quello che era la stampata prima, come non è mai possibile à l'huomo di rendere al principio l'opere sue perfette. [...] Che se questa mia fatica vi sara grata & utile come spero, io preghero di novo l'autore a volere migliorare altre cose anchora, a sodisfacimento & utilità vostra. In tanto state sanij & amate mi come solete.

GIACOPO CHOVETO. (Canal 1603)

In questo caso sono presenti i tre attori: lettore, editore e autore. Quest'ultimo è rappresentato come «in altre cose occupatissimo» ed è me-

rito dell'editore averlo «impetrato» per rendere di nuovo servizio al lettore con un'edizione in tutto superiore alla precedente: «molto piu corretta, & piu arricchita...».

Il principio enunciato da Chouet «non è mai possibile à l'huomo di rendere al principio l'opere sue perfette» ricorre in altre prefazioni. In particolare vi si dilunga Nathanael Duez basandosi su quanto affermato da altri due autori:

Et c'est en tel sujet que se trouve bien veritable de dire du trescavant Martin Zeiler en ses *Epistres Allemandes*¹⁹, que nulle art ny science n'est parfaite en son commencement, mais que les dernieres pensées sont tousjours meilleures que les premieres, & un jour enseigne l'autre. Ainsi le Sieur Melliet dit en ses *Discours politiques, & militaires sur Tacite*²⁰, que quand on fait deux fois une chose, on ne commet pas tant de fautes la seconde fois que la premiere; & quand on y revient la troisieme fois, on fait encor beaucoup mieux qu'auparavant.

Et in tale soggetto si scorge verissimo quel che dice il dottissimo Martino Zeilero nelle sue *Epistole Tedesche*, cioè che nissuna arte ò scienza non è mai perfetta nel suo principio, ma che gli ultimi pensieri sono sempre migliori che i primi, et ch'un giorno insegna l'altro. Così dice anco il Signor Mellietto nelli suoi *Discorsi politici, et militari sopra Tacito*, che quando altri fa una cosa due volte, egli non commette tanti falli la seconda volta, come la prima; et se torna a farla per la terza volta, egli fa ancora molto meglio, che innanzi. (Duez 1662)

Trovano così una giustificazione tutte le riedizioni di un dizionario.

Nel dizionario anonimo del 1677, l'autore presenta la sua opera come un *vantaggio* o *avanzamento* degli utenti che la utilizzeranno e che non potranno che riconoscere il suo impegno («spero che il pubblico gradirà il zelo, che avrò tutto il tempo della mia vita per il suo servizio»):

Ecco (caro Lettore) qual è il vantaggio, che ti hò procurato nel Dizzionario nuovo che ti do, e lo conoscerai meglio, quando l'avrai esaminato bene. Mà non mi fermo là, e come mi sono totalmente dedicato all'utilità publica, faccio consistere tutto il mio contento, e tutta la mia gloria nel metter' in luce opre, che possino servire all'avanzamento di quegli, che amano le belle lettere. Ed è à che impiego da lungo tempo tutte le mie cure, non risparagnando cosa veruna per riconoscere la fatica de' virtuosi,

19 Il riferimento è alle lettere di Martin Zeiller pubblicate a Ulma da Görlin, di cui il primo volume è *Ein Hundert Episteln, oder Sendschreiben, Von vnderschiedlichen Politischen, Historischen, vnd andern Materien, vnd Sachen*, Ulm, Görlin, 1640.

20 Il riferimento è alla traduzione francese dell'opera: Scipione Ammirato, *Discours politiques et militaires, sur Corneille Tacite,.... Contenant les Fleurs des plus belles Histoires du Monde...* Traduits, paraphrasez, et augmentez par Laurent Melliet, sieur de Montessuy, Lyon, Claude Morillon, 1618.

che vogliono bene secondare le mie intenzioni, e per non dare che belle edizioni, ben chiare, e corrette. E' à questo l'unico mio scopo, e spero che il publico gradirà il zelo, che avrò tutto il tempo della mia vita per il suo servizio. (Anonimo 1677)

Il verbo «riconoscere» è particolarmente pregnante in questo contesto in cui si tratta appunto di accordare un valore al lavoro di coloro che mettono a disposizione questo tipo di volumi.

Si chiude con quest'ultimo esempio un certo tipo di argomentazione divenuta ricorrente, secondo la quale l'autore o l'editore dell'opera si rivolge al lettore, perché, come utente del dizionario, ne determina l'uso, quindi la circolazione e, in conclusione, la sopravvivenza attraverso le nuove edizioni, che sono presentate come l'esito delle sue richieste o delle sue esigenze e come versioni perfezionate. Successivamente, questa funzione attribuita al lettore si attenua, poiché il dizionario entra in modo spontaneo a far parte delle biblioteche private o del corredo di studio della lingua straniera, accompagnando la grammatica.

3. PROFILI DI LETTORI

Nel rivolgersi ai lettori, gli estensori delle prefazioni ne definiscono l'appartenenza sociale e anche lo scopo della consultazione, mostrando così in controluce i fruitori dei dizionari²¹.

Jacques Chouet dimostra che con le aggiunte tratte dagli scrittori massimamente riconosciuti nelle due lingue, di cui cita Petrarca, Dante e Boccaccio, sarà soddisfatto anche il pubblico più colto nelle due lingue:

Et queste aggiunte sono state cavate con grandissima fatica, & diligenza del autore, da i migliori scrittori, ciò è dal Petrarcha, dal Dante, dal Boccaccio, & da molti altri famosissimi scrittori, tanto nella lingua Italiana che nella Francese. Di modo che si è riportato in questo libro tutto ciò, che si poteva da piu intendenti di dette due lingue desiderare. (Canal 1603)²²

²¹ Una ricerca sugli ex libris nei dizionari potrebbe in questo senso apportare un utile contributo.

²² Nell'*Epistre* indirizzata «A noble et vertueux Seigneur David Strzela de Rokitz Seigneur de Zerhenitz & Stiepanovv» nella parte francese-italiano del suo dizionario del 1589, Pierre Canal afferma che sono i «genereux & nobles esprits» che studiano, oltre alla propria, una o più lingue straniere e principalmente «celles dont l'elegance & propriété semble [sic] surpasser les autres». Tali lingue sono appunto il francese e l'italiano, indispensabili a «ceux qui non seulement desirent de converser és cours des grands de ce temps, mais de tous ceux qui prenent plaisir à bien & disertement parler».

Il nome delle tre corone fiorentine è una testimonianza dell'interesse della Francia per la lingua italiana come espressione della grande letteratura e per l'attualità della questione della lingua trasmessa dall'Italia stessa.

Per Antoine Oudin sono i «sçavants» che sapranno giudicare la sua opera, che è rivolta a un ampio pubblico:

Je me remets donc à la discretion des sçavans, & les prie d'agreer la volonté que j'ay tousjours euë de servir au public. (Oudin 1640)

Il n'y a point de lecture, si fascheuse qu'elle puisse estre, dont les diction, & mesme les phrases, ne soient esclaircies en ce Volume? Toutesfois il y peut manquer par hazard, quelque nom propre de plante, qui s'explique ordinairement de soy-mesme, ou fort peu d'autres mots qui derivent tout à fait de la langue Grecque, dont les Sçavants ont la connoissance, & ne demeureront pas sur un passage, à faute d'en chercher l'explication icy dedans. (Oudin 1653)

Oudin allude anche a delle critiche provenienti da persone isolate che non sanno riconoscere il suo merito:

Adieu, cher Public, agreez ce que je vous die: pour moy, je suis obligé de vous remercier de la recompense que je reçois chaque jour de mes travaux & les estime tres-bien employez, puis que vous les sçavez mieus reconnoistre, que de certains particuliers ignorans, qui payent tousjours la vertu, d'ingratitude. (Oudin 1653)

In questo caso il lettore può presentarsi sotto le vesti del critico rispetto all'operato del lessicografo, una prova della posizione non ancora affermata del lessicografo, ma anche dell'importanza crescente del dizionario in quanto libro consultato.

Nathanael Duez vede nei giovani il suo pubblico prescelto:

sur tout pour le proffit, & avantage des jeunes gens, qui voudront apprendre l'une ou l'autre de ces deux excellentes langues: & ce affin de leur y donner une plus claire, & plus veritable explication des choses plus difficiles & obscures, que peut-estre ils n'en trouveroient pas en d'autres.

principalmente per utile, et vantaggio delli giovani, che vorranno imparare alcuna di queste due eccellenti Lingue: et ciò per dar loro con questo mezzo una più chiara, et più vera interpretatione delle cose più difficili, et oscure, che non troveran forse in altri Dittionarij. (Duez 1662)

Il pubblico dei giovani deve disporre, per Duez, di un buon dizionario più di ogni altro utente, perché ha bisogno di essere guidato senza che vi siano errori, che potrebbero essere memorizzati a svantaggio della versione corretta:

Or si un bon Dictionnaire est une chose esgalement profitable, & necessaire à un jeune homme, cela est aisé à juger, de ce qu'il ne luy sert pas moins, qu'une bonne adresse, & une bonne guide à un voyageur, & un bon precepteur à un enfant, pour luy apprendre tout ce qu'il ne scait pas, & qu'il a besoin de scavoit. Car en l'usage d'un mauvais, & imparfait Dictionnaire la jeunesse peut estre facilement abusée, & mal adressée, par les fausses, & mauvaises interpretations, qui s'y trouvent; où les auteurs ont souvent fait de grands, & mauvais qui pro quo, non moins nuisibles, & importants, que ceux des apoticaire, & des notaires; & se donnent de tres-mauvaises instructions & impressions à la jeunesse, qui luy demeurent puis apres empreintes dans l'esprit, & vont souvent & fort de l'un à l'autre.

Ora se un buon Dittionario è una cosa non meno profittevole, che necessaria per un giovane, è facile giudicare da quello, che gli giova non meno, che fa un buon'indirizzo, et una buona guida ad un viandante, et un buon maestro ad un fanciullo, per insegnarli quelle cose ch'egli non sa, et che hà bisogno di sapere. Perche nell'adoprare un cattivo, et imperfetto Dittionario la gioventù può facilmente restare ingannata, et male informata, per le false, et cattive interpretazioni, che si trovano in essi; ne' quali autori, mettendo una cosa per un'altra, hanno spesse volte fatto errori non men nocevoli, et importanti che quei degli spetiali et delli notai; et si danno alla gioventù cattivissime istruzioni et impressioni, lequali le restano poi come scolpite nella mente, et passano spesso dall'uno all'altro. (Duez 1662)

Attraverso le affermazioni del lessicografo traspare la prospettiva didattica del maestro di lingue – quale Duez era –, che considera gli effetti negativi della cristallizzazione dell'errore. Il dizionario si attesta in questo caso come strumento di studio della lingua straniera insieme al libro di grammatica.

Laurens Ferretti va incontro a un utente che impara la lingua da autodidatta:

Et enfin, pour plus grande instruction, & afin que de toy-mesme tu puisses mieux apprendre la Langue Italienne, comme il y en a beaucoup qui se persuadent de le pouvoir faire sans Maistre, j'y ay mis les accens qui serviront pour la prononciation longue ou brève, où ils sont necessaires: (Oudin-Ferretti 1663)

Il dizionario è anche in questo frangente un libro metodologicamente adatto a chi sta imparando la lingua straniera in modo autonomo, al di là

dell'età e del livello linguistico dell'utente (che non era preso in considerazione neanche nelle grammatiche).

Nel dizionario anonimo del 1677 l'autore indica con una certa enfasi la cristianità come utente dell'opera, dato l'uso esteso dell'italiano e del francese e data anche la disponibilità di un volume per così dire 'decodificatore' in latino:

E tutti trè anno posto in luce molte opre, che sono state ricevute con applauso. Sendo la Lingua Italiana, e Francese le due lingue che anno sempre avuto maggior corso nell'Occidente, e che passano sino ben' avanti nell'Asia col commercio dell'Oriente, si è giudicato bene di far questo Dizzionario Universale per tutte le Nazioni della Cristianità, ed elleno potranno avere agevolmente l'intelligenza dell'Italiano, e Francese colla chiave d'une terza parte, dove il Latino è à capo. (Anonimo 1677 T I)

L'autore precisa in seguito che la ricchezza del suo dizionario riguardo all'eseemplificazione di tutte le accezioni va incontro alle esigenze di coloro che, conoscendo la lingua d'arrivo, si vogliono perfezionare:

D'altrove si troveranno puoche dizzioni, che non sijno accompagnate di esempi di tutti li sensi, ne' quali ponno entrare; il che è senza dubbio d'un gran soccorso à quegli che si vogliono perfezionare nelle due Lingue Italiana, e Francese. (Anonimo 1677 T I)

Senza dubbio, il pubblico dei lettori è in questo caso il più ampio possibile, mirato a più gruppi di utenti in cerca di traduzioni per utilizzare concretamente la lingua.

I fruitori del dizionario di Giovanni Veneroni sono, nell'intento del lessicografo, coloro che leggono gli *Auteurs*:

La plus forte raison qui m'a engagé d'entreprendre un Ouvrage si long & si penible, est la seule satisfaction des personnes qui desirent apprendre les deux Langues, & qui ne peuvent entendre les Auteurs à cause de la grande quantité de mots qui manquent dans tous les autres; c'est à quoy j'ay tâché de remedier avec autant d'exactitude qu'il m'a esté possible. (Oudin-Veneroni-Ferretti 1681)

Il più noto dizionario secentesco che scavalca il secolo si presenta come un'opera utile alla lingua scritta nella sua varietà più illustre, quella appunto degli scrittori.

La nobiltà veneta è il destinatario del dizionario riveduto di Veneroni nella versione del 1702, cioè quella messa a punto da Neretti e presentata da Pietro o Pierre Meunier, che è con tutta probabilità l'autore della prefazione di questa edizione:

Tutta volta spero, che la mia fatica non incontrerà la deprovazione del Mondo, mentre nella correttectione, che feci de tutti gl'altri, mi lusinga una honorata ambizione di non meritare il rimprovero di miei lunghi sudori. Per me basta la gloria di non haver malamente impiegato il tempo in una Città, ch'è l'ornamento d'Italia, e il miracolo del Mondo; in cui mi si donò per tanti anni l'onore di servire la più cospicua, e la più riverita Nobiltà. Con questo titolo ti offerisco, humanissimo Lettore, in holocausto le mie fatiche, per tributo dell'ossequio, che professò alla Veneta Nobiltà. (Veneroni-Neretti-Meunier 1702)

In armonia con queste sussiegose parole che culminano nella frase finale «ti offerisco, humanissimo Lettore, in holocausto le mie fatiche», ricordiamo che il Meunier scrive anche l'altro testo liminare per dedicare l'opera al Procuratore di San Marco, Nicola Corner, di cui tesse le lodi.

Tommaso Bettinelli è probabilmente l'autore della prefazione rivolta ai lettori nel dizionario di Veneroni rivisto dall'abate Polaccho. Considera diverse tipologie di utenti: le «Personnes qui étudient l'une de ces deux Langues», gli «Studiosi» nella versione italiana del testo. Come Duez si preoccupa per gli errori che possono sussistere in un dizionario e trarre in inganno coloro che studiano una lingua, qui il francese:

Il est certain, que suivant plusieurs Personnes très versées dans la Langue Françoisé, il y a quantité de fautes & d'imperfections très remarquables dans leurs Dictionnaires, & que les étudiants n'en peuvent tirer les connoissances, qui leur sont nécessaires pour arriver à leur but. (Veneroni-Polaccho 1756 T. I)

Certo è, che per avviso di persone nel Francese idioma versatissime, molti sono i mancamenti, molte e notabili le imperfezioni, che nei prefati Dizionarj si scorgono, di maniera che dall'Uso di questi aver non ponno i Studiosi quelle fondate cognizioni, che sono lor necessarie per giugnere felicemente alla meta de i loro Studj. (Veneroni-Polaccho 1756 T. II)

L'altra tipologia di utenti in cui l'estensore della prefazione confida sono gli uomini di lettere che amano la lingua francese:

nous osons nous flater, qu'il sera agréé des personnes Lettrées, & sur tout de celles, qui ont du gout pour la Langue Françoisé, & que même elles voudront bien l'honorer de leur protection; ce qu'obtenant de leur bonté, nous entreprendrons avec plus de courage quelqu'autre ouvrage pour l'utilité du Public. (Veneroni-Polaccho 1756 T. I)

Nella versione italiana il contenuto è lo stesso ma viene aggiunto un noto verso di Luigi Alamanni, di cui si riporta la fonte in una delle edizioni settecentesche di poco anteriore alla pubblicazione del dizionario:

Senza diffonderci maggiormente in additare i Pregi diversi e singolari di quest'Opera, non meno che le industrie da noi praticate per l'esattezza dell'Impressione, sperar vogliamo senz'altro, che dalle Persone di Lettere, e da quelle specialmente, che amor nodriscono pel nobilissimo Francese Linguaggio, sarà ella riguardata di buon occhio, e gentilmente protetta; il che venendoci fatto di conseguire, ci troverem non solo incoraggiti a por mano ad altre utili cose, ma crederemo inoltre di aver riportato **Al nostro faticar larga mercede. Vivete felici.*

**Alamanni Lib. III [Luigi Alamanni, Della Coltivazione, Pierantonio Berno, Verona 1745, p. 93]*
(Veneroni-Polaccho 1756 T. II)

Tutti i dizionari bilingui franco-italiani che dalla fine del XVI secolo attraversano tutto il XVII fino ad approdare al XVIII secolo sono rivolti a destinatari che si ritrovano nell'immagine riflessa dalle prefazioni. Il pubblico è in questo modo circoscritto a un gruppo scelto di lettori, essenzialmente colto, aristocratico o alto-borghese, attento a due tradizioni distinte che si confrontano linguisticamente. Non entra ancora in gioco il dibattito letterario e più ampiamente culturale che segna l'opposizione tra le due nazioni, come per esempio nella polemica Bouhours-Orsi a cui si riferisce Antonini con una consapevolezza non rintracciabile nei rimaneggiatori del Veneroni²³.

4. TANTI AUTORI E COLLABORATORI

Ricordando la precedente opera del «peritissimo» Fenice, Canal presentava al lettore il suo dizionario secondo quella che diventerà una consuetudine nel citare soprattutto fonti prestigiose. Antoine Oudin indica il vocabolario della Crusca, il compendio del Politi e il dizionario di Florio come opere di

²³ Sulla temperie culturale delle due nazioni a partire dalla metà del 1650, si vedano gli studi di Dardi 1992 e 1984 e Pistolesi 2006.

riferimento nella costruzione del suo dizionario, che ha ampliato vagliando il materiale lessicografico per così dire ereditato:

La CRUSCA, qui est le meilleur de tous, avec son Abregé de la main du Sieur ADRIANO POLITI²⁴, Gentil-homme Siennois, m'ont servy de fondement: Et je puis me vanter d'y avoir adjousté plus de dix mille tant mots que phrases. Pour les autres j'ay à vous advertir qu'il s'y rencontre de grandes erreurs, & presque incroyables: Le plus ample, & qui m'a fort aidé à mon travail, est celuy de FLORIO²⁵, expliqué en Anglois, qui est un recueil aussi peiné que l'on puisse imaginer: mais en passant par dessus, & prenant ce qui me pouvoit servir à compiler le present volume, j'ay trouvé d'estranges ignorances, que je ne croy pas venir de l'Autheur, (car estant Italien naturel, il me semble entierement impossible,) mais plutost de quelque Escolier ignorant, qui l'aura voulu augmenter, sans bien digerer ce qu'il y mettoit du sien. (Oudin 1640)

Oudin commenta non solo l'assenza di parole ma anche gli errori che si possono trovare nei dizionari, dilungandosi sul lavoro di Florio, a cui avrebbe contribuito uno «scolaro ignorante». È questo il primo accenno a una figura non autoriale presente nella lavorazione di un dizionario, di cui il lettore viene a sapere.

Duez opera una classifica tra i dizionari che contengono la lingua italiana, mettendo in luce i dizionari della Crusca, di Oudin e di Franciosini, ma osservando anche che non esiste ancora un'opera perfezionata:

Car bien qu'il y ait bon nombre de Dictionnaires Italiens, dont les meilleurs qui ayent jamais esté sont celuy de Crusca, d'Oudin, et de Francosin²⁶, si est-ce qu'il n'y en a point, auquel il ne se trouve encor beaucoup de manquemens, & d'imperfections.

Perche se ben vi sono molti Dittionarij Italiani, tra quali i migliori, che siano mai stati, sono quello della Crusca, di Udino, et di Francosino, nondimento ve n'è nissuno, nel quale non si trovino ancora molti mancamenti, et diffetti. (Duez 1662)

²⁴ *Dittionario toscano compendio del vocabolario della Crusca: con la nota di tutte le differenze di lingua che sono trà questi due populi fiorentino, e senese*, compilato dal sig. Adriano Politi, Roma, Gio. Angelo Ruffinelli, 1614. Su questa fonte di Oudin, si veda Pfister 1989: 88-89.

²⁵ John Florio, *Queen Anna's new World of words, or dictionarie of the Italian and English tongues*, London, Melch. Bradwood [and William Stansby], for Edw. Blount and William Barret, 1611. Su questa fonte di Oudin, si veda Pfister 1989: 83-87.

²⁶ La prima edizione del dizionario di Lorenzo Franciosini è il *Vocabolario italiano, e spagnolo non più dato in luce nel quale con la facilità, e copia che in altri manca, si dichiarano, e con proprietà conuertono tutte le voci toscane in castigliano, e le castigliane in toscano ... opera vtilissima ... Composto da Lorenzo Franciosini fiorentino*, Roma, G. Angelo Ruffinelli & Angelo Manni, 1620. Si vedano Amatuzzi 2016: 33-36 e Del Bravo 1998.

Come si è detto, Pierre Meunier è con tutta probabilità l'autore dell'avvertimento rivolto al lettore nel dizionario di Veneroni, rivisto da Neretti nell'edizione del 1702. Mediante una metafora tratta dalla coltivazione delle piante, Meunier traccia quella che inizia ad essere un albero genealogico dei dizionari a partire da quello di Antoine Oudin, rivisto in successione da Lorenzo Ferretti, Giovanni Veneroni e Philippe Neretti. La descrizione delle aggiunte inizia a essere particolareggiata, comprendendo, nel caso di Veneroni, «spiritose maniere della Lingua Italiana, vivaci espressioni della Francese, con lunga serie de termini più reconditi delle Scienze, e dell'Arti, come pure una vaga corona de nomi Storici, e Poetici». Il prefatore commenta addirittura il suo stesso discorso, «esposta con fedeltà la Genealogia del mio Vocabolario», per terminare con una *captatio benevolentiae* basata su una dichiarazione di modestia: l'opera «ebbe prima di me cure assai più fortunate, e latte assai più vitale». Si riporta l'intero passo:

Eccoti, cortesissimo Lettore, un nuovo Dizionario; se pure si può dire nuova Pianta, un'Arbore piantato per mano di altri, e solamente accresciuto da nuove frondi dai sudori di chi lo coltivò. Nacque questo Dizionario in primo lavoro dalle fatiche commendabili di Antonio Oudin; crebbe nella diligenza di Lorenzo Ferretti; & ebbe l'ultima mano dall'attenzione sempre lodabile del Signor Veneroni, che innestò al medesimo bella copia di spiritose maniere della Lingua Italiana, vivaci espressioni della Francese, con lunga serie de termini più reconditi delle Scienze, e dell'Arti, come pure una vaga corona de nomi Storici, e Poetici. E perche alla di lui diligenza fosse obligata più di una nazione; il Signor Neretti v'aggiunse molti Vocaboli, e frasi Italiane, che nell'opere di primieri Auttori mancavano. Esposta con fedeltà la Genealogia del mio Vocabolario; si vede: bene che poca gloria cui resta di essergli io Padre, mentre hebbe prima di me cure [cune corr.] assai più fortunate, e latte assai più vitale. (Veneroni-Neretti-Meunier 1702)

Giovanni Malachini, l'editore del dizionario di Veneroni del 1731, indica con precisione l'edizione pubblicata ad Amsterdam presso Jacques Desbordes nel 1729 come testo di base e si riferisce anche alla nota prefazione ivi contenuta per segnalare che è stato raccolto l'invito del prefatore anonimo ad accentare graficamente le parole italiane:

Il faut avoüer, que la derniere edition du *Dictionnaire* de VENERONI, qui parût en Hollande l'année 1729 est beaucoup plus ample, & moins defectueuse que toutes les autres, qui ont été données au public, des qu'on en a fait un usage universel parmi les curieux des deux langues. Nous avons imprimé cette nouvelle edition sui-

vant cet exemplaire. Elle est enrichie de tout ce qu'il y a de remarquable dans les precedentes, & on a eù soin de la rendre plus accomplie que l'original. L'Autheur se plaint dans sa Preface, qu'on n'ait pas reüssi en marquant les accens sur tous les mots Italiens. Nous les avons presque tous marqués dans cette impression, afin de donner aux estrangers une regle de la veritable prononciation Italienne, dont on pouvoit souvent douter. (Veneroni 1731 T. I)

La novità consiste in questo caso nel presentare con esattezza il procedimento lessicografico adottato, oltre alla circolazione del dizionario, di cui è inoltre attestata la lettura delle pagine liminari, luoghi di riflessione non solo per il comune lettore, ma anche per i futuri elaboratori di dizionari.

Riguardo alle modalità di elaborazione dei dizionari, si rileva in due prefazioni l'accento a dei contributori secondari. Nel dizionario anonimo del 1677 sono tre le persone che vi collaborano per garantire la qualità delle tre lingue trattate (italiano, francese e latino) e che hanno esplicitamente richiesto di non rendere nota la loro identità:

Ecco un Dizzionario nuovo, ed il titolo corrisponde perfettamente all'Opra, non vi si vedranno punto i difetti, che saltano agli occhi nelle altre raccolte di questa sorte; e le trè persone, che si sono affaticate di concerto per accordare le trè Lingue, Italiana, Francese, e Latina, vi ànno posto tutta la cura, ed esattezza, di che elleno erano capaci. Io non le nomino punto, perch'elleno non lo desiano, e così posso parlare della capacità loro senz'alterare la loro modestia. Ella è tale, che vi sono puochi nella Republica delle belle lettere a' quali ella non sia manifesta, e che hà loro con giustizia acquistato la fama di possiedere con perfezzione il genio di queste trè Lingue. Sono in una parola sola, trè uomini virtuosi, che mi ànno offerto con generosità il loro ajuto, e che sono, com'io, molto meno attaccati all'interesse, che al piacere, ed alla gloria, che trovano, di fare qualche cosa d'utile, e grato al Publico. E tutti trè ànno posto in luce molte opre, che sono state ricevute con applauso. (Anonimo 1677 T I)

Nell'edizione del 1756 del dizionario di Veneroni rivisto dall'abate Polaccho il collaboratore che per sette anni ha fatto lo spoglio di diversi autori è citato nel più completo anonimato, ma con una grande riconoscenza da parte del prefatore, probabilmente l'editore Tommaso Bettinelli, che ne palesa l'esistenza al lettore:

Comme nous n'avons en vuë que le profit du Public, nous avons employé, pendant sept Années consecutives, un habile Homme pour consulter, sans éparagner ni soins, ni fraix, les Auteurs Outre-mon-

tains, les plus modernes, & les plus célèbres; après quoi nous avons mis au jour un nouveau Dictionnaire, le plus exact, selon nous, & le plus riche, qui ait paru jusqu'à ce tems, qui est celui que nous avons l'honneur de presenter au lecteur. (Veneroni-Polaccho 1756 T. I)

Che la nuova opera sia migliore della precedente è, come già detto, un argomento che ricorre per persuadere il lettore della qualità raggiunta. Si profila tuttavia al contempo una storia interna all'elaborazione dei dizionari, che erano conosciuti attraverso il nome dei principali autori, a cui i rifattori fanno riferimento. Si instaura così un rapporto tra gli autori famosi e il pubblico, che si orienta sempre più in base alla loro eco negli intitolati e nelle prefazioni. È questo un altro passo verso una lessicografia affermata che si allontana dalle titubanze degli esordi, in cui ogni volume doveva far risuonare una sua eco.

5. UNA LESSICOGRAFIA CHE SI COSTRUISCE

I prefatori che si rivolgono al lettore illustrano fin dal dizionario di Antoine Oudin del 1640 i procedimenti utilizzati soprattutto a livello tipografico per descrivere fatti linguistici riguardanti le dimensioni diastratiche e diafasiche. Oudin appunto illustra l'uso che ha fatto dell'asterisco e dell'indicazione «selon aucuns»:

j'ay marqué les mots antiques, & maintenant hors d'usage, ceux qui sont tout à fait Latins, & les vulgaires, d'une petite estoille au devant; ce qui pourra soulager les plus curieux: & pour les mots où il y avoit du doute j'y ay adjousté ces paroles, *selon aucuns*, afin que l'on puisse remarquer, que je ne les ay pas voulu faire passer pour suffisance, & sans les bien peser auparavant. (Oudin 1640)

Nell'edizione del 1653 sempre Oudin fornisce, per l'italiano, le regole della formazione degli avverbi e del femminile, alcuni suffissi per gli alterati²⁷ e di alcune particolarità diatopiche e diamesiche. Sono queste osservazioni che si riferiscono distintamente al lessico e non alla grammatica:

Pour ce qui est des choses communes, je croy que quiconque aura tant soit peu d'adresse, formera bien par un adjectif, un adverbe qui se termine en *mente*: par exemple de *discreta*, *discretement*, de *costante*, *costatemente*, & ainsi des autres: d'un masculin en *ore*, un féminin en *ice*, comme d'*inventore*, *inventrice*: d'un autre en *oso*, changeant l'*o* en *a*, fera de *generoso*, *generosa*.

²⁷ È interessante constatare come gli alterati italiani siano oggetto di riflessione lessicografica fin dai primi dizionari; sulla problematica degli alterati, si veda Vlassov 2006.

Et si les adjectifs en *ante*, *ente* & *ile*, qui sont des deux genres, n'ont leur double signification, il sera bien aisé de l'y ajouter, *amante*, amant & amante, *assente*, absent & absente, *gentile*, gentil & gentille. Il y a les terminaisons des diminutifs, dont l'on doit sortir facilement: comme *bellino* de *bello*, *cappelletto* de *cappello*, *casuccia* de *casa*, *presentuzzo* de *presente*, & plusieurs de la mesme sorte: Outre cela l'observation des syllabes augmentatives *one* & *ona*, *accio* & *accia*, que l'on pourra voir à son endroit. De plus les Modernes escrivent, *zio*, *zia*, pour *tio* & *tia*: *orazione*, au lieu d'*oratione*, *grazia*, pour *gratia*. Quelques Provinces aussi escrivent *aro* pour *aio*, *fornaro*, *fornaio*, pareillement *ara* pour *aia*, au feminin. Les Poëtes qui mettent pour *Carità*, *Città*, *Virtù*, *Virtude*, *Cittade*, *caritade*, &c. Je ne parle point des participes reguliers en *ato*, *uto* & *ito*, parce que c'est une matiere de Grammaire que l'on apprend avec les Principes. (Oudin 1653)

Duez avverte il lettore di alcune sue scelte nel presentare con un asterisco le parole desuete o non apprezzabili a livello stilistico, nell'accentare graficamente le parole italiane e nel rinviare il lettore a un altro luogo della sua opera per maggior approfondimento:

Or il faut maintenant que je t'avertisse de quelques choses remarquables en ce Dictionnaire cy, pour meilleure intelligence d'iceluy. Et premierement pour ce qui est des mots marqués d'une estoille, cela donne à entendre que ce sont des mots surannés, qui ne sont plus en usage, ou des mots trop Latins, ou des termes de quelque dialecte, qui n'est pas bon François, ny bon Italien: & par ainsi telles paroles ne sont pas de bonne mise. [...] Et parce que l'accent est fort particulier, & remarquable en l'Italien, là où il pourroit estre douteux, on y a mis un accent aigu [...]. En apres quand le Lecteur est renvoyé d'un mot à un autre, par un vedi, ou un voyez, cela signifie non seulement qu'il y trouvera la vraye explication de ce qu'il cherche; mais aussi pour donner à entendre, que la parole, à laquelle il est renvoyé, est meilleure, & mieux orthographièe que l'autre. [...]

Hora bisogna che io ti ammonisca di alcune cose notabili in questo Dittionario, per migliorare intendimento di esso. Premieramente in quanto a i vocaboli segnati con stellette, quelle dinota, che sono parole invecchiate, ò disusate, le quali non si usano più, ovvero voci troppo Latine, ò termini di alcun dialetto, che non è buon Francese, né buono Italiano: et però così fatte parole non sono da usare. [...] Et per che l'accento è molto particolare et notabile nella lingua Italiana, dove quello potrebbe esser dubbio, vi è stato posto un'accento acuto [...] Oltre a questo quando il lettore vien rimesso di una parola ad un'altra, per un vedi, quello accenna, che vi troverà non solamente la vera interpretatione di quel ch'egli cerca; ma etiandio, che quella parola, alla quale si rimette, è migliore, et con migliore ortografia scritta, che l'altra [...]. (Duez 1662)

Veneroni specifica l'ampiezza che ha dato al suo dizionario rendendolo anche enciclopedico (Minerva 2013b: 38-39):

On y trouvera les Noms & les Sinonymes de la Fable, des Montagnes, des Villes, des Isles, des Fleuves, des Rivieres, des Arts, des termes de Venerie, des Dieux, des demi-Dieux, leurs noms & leurs surnoms pour faciliter l'intelligence de la Poësie: & pour plus grand soulagement j'ay mis les genres masculin, & feminin après chaque nom, les temps les plus irreguliers des Verbes, le tout de la phrase Italienne, & les belles expressions des plus celebres Auteurs que j'ay cité. (Oudin-Veneroni-Ferretti 1681)

Come suggerito dal prefatore del dizionario di Veneroni nell'edizione olandese del 1729 (Veneroni 1729: 5-6), il prefatore avverte di aver accentato graficamente le parole italiane:

Nous les [gli accenti] avons presque tous marqués dans cette impression, afin de donner aux estrangers une regle de la veritable prononciation Italienne, dont on pouvoit souvent douter. (Veneroni 1731 T. I)

Segue nella prefazione l'indicazione di diverse edizioni del dizionario di Veneroni che sono specificamente rivolte a uno dei due pubblici in funzione della lingua madre e della lingua straniera:

Dans toutes les differentes editions, qui ont été mises au jour, le Dictionnaire de Veneroni ne contenoit qu'une seule langue. Par exemple, l'edition d'Hollande enseignoit la langue Italienne; l'edition de Venise enseignoit la François; celle cy avec le titre du Dictionnaire imprimé pour les Italiens, qui veulent apprendre le François; celle là pour les estrangers qui souhaitaient de s'instruire dans la langue Italienne. L'une expliquoit les mots Italiens par des mots François; l'autre les mots François par des mots Italiens; d'où s'en suit, que l'une servoit seulement aux Italiens, & l'autre n'estoit utile, qu'aux François. Or comme le dessein du Sieur Veneroni avoit toujours été d'enseigner ces deux langues, & l'une par le secours de l'autre, il me semble, que dans les autres editions on n'a pas suivi une methode exacte pour la perfection du Dictionnaire. J'ai pourtant entrepris de rassembler dans un seul les deux Dictionnaires, qui estoient auparavant divisés, pour enseigner ces langues par un même livre. Cela ne sera pas seulement util aux Italiens, mais encor aux François, & aux

autres etrangers, qui voudroient apprendre l'une le moyen de l'autre. (Veneroni 1731 T. I)

Emerge in questo passo quel che si potrebbe definire un primo tentativo di dizionario bidirezionale verso i due pubblici.

Descrivere le scelte operate nella selezione delle voci, nelle loro trascrizioni grafiche, nei trattamenti tipografici particolari, nelle parti grammaticali proprie di un dizionario e delle sue due sezioni a seconda della lingua di partenza e d'arrivo serve a guidare il lettore nella consultazione dell'opera, oltre che a metterne in luce i vantaggi. Tutti questi passi estrapolati dalle prefazioni al lettore, al quale si presentano le scelte attuate nella stesura del lemmario e delle voci, rappresentano le tappe di una riflessione squisitamente lessicografica tramite la quale si fissano progressivamente i criteri di elaborazione dei dizionari. In seguito saranno le guide di consultazione che ne illustreranno il funzionamento.

6. LA PROMOZIONE DI ALTRE OPERE

La prefazione dedicata al lettore contiene in alcuni casi l'indicazione di altre opere dell'autore o ultimo revisore del dizionario.

Duez cita due sue opere precedenti che ha riscritto («je l'ay experimenté / io l'ho anche isperimentato»), sottolineando con enfasi la notevole quantità di tempo e di lavoro che gli sono stati necessari per portarle a compimento in «assez bon estat», cioè con un ottimo risultato.

De fait je l'ay aussi experimenté, en l'elaboration de mon *Guidon de la Langue Francoise*, & de mon *Dictionnaire Francois, Allemand, & Latin*²⁸; lesquels j'ay, ce me semble, reduit à la parfin, graces à Dieu, avec beaucoup de temps, & de travail en un assez bon estat.

In fatti io l'hò anche isperimentato, nell'elaboratione del mio *Guidone della lingua Francese*, et del mio *Dittionario Francese, Tedesco et Latino*; i quali mi pare haver finalmente ridotto, gratia a Dio, con assai tempo, et lavoro a buon termine. (Duez 1662)

La qualità dei due volumi, provata dalle riedizioni, attesta indirettamente anche quella del dizionario.

²⁸ Il libro di grammatica è citato qui sopra, la prima edizione è del 1641, la seconda del 1650; il dizionario è la *Nova nomenclatura quatuor linguarum, Gallico, Germanico, Italico, & Latino idiomate conscripta* pubblica a Leida dall'ex Officina Elseviriorum nel 1640 e poi nel 1652.

Laurens Ferretti allude al suo *Abregé de grammaire et syntaxe italienne* (Paris, Antoine de Sommaville, 1656), che altro non è che un rimaneggiamento della grammatica di Antoine Oudin del 1640 (Bingen 1987: 111):

Et ainsi te servant de ce *Dictionnaire*, & de la *Grammaire* que je t'ay donnée il y a déjà quelques années, tu as tout ce qu'il faut pour l'intelligence de cette Langue. Au reste, tu excuseras les fautes de l'impression. J'espere de te donner aussi dans peu de jours l'*Esprit de la Langue Italienne*, qui te sera fort utile, & en mesme temps la *Nomenclature*, par Chapitres & Matieres. (Oudin-Ferretti 1663)

Sommaville è l'editore di entrambe le opere: dizionario e grammatica. Gli altri libri sembrerebbero rimasti un progetto incompiuto dell'autore.

Nel secondo caso Giovanni Veneroni allude alla sua fortunatissima grammatica, il *Maître Italien*²⁹:

On imprime une seconde Edition de ma Grammaire, intitulée le Maître Italien, ou Nouvelle Methode d'apprendre l'Italien sans Maître; par ordre, et pour l'usage de Monseigneur le Dauphin. (Oudin-Veneroni-Ferretti 1681)

Più precisamente si tratta della seconda edizione pubblicata da Loyson, lo stesso editore del dizionario: *Le Maître italien, contenant tout ce qui est nécessaire pour apprendre facilement et en peu de temps la langue italienne, augmenté en cette seconde édition d'un Recueil des noms et des verbes les plus usités dans le discours... des manières de parler italiennes... par le Sr de Veneroni* (Paris, Estienne Loyson, 1681).

Louis de Lépine, nella versione da lui rivista del dizionario di Veneroni, rimanda a due sue opere che, sempre lo stesso editore Stefano Curti, avrebbe messo in cantiere e di cui, come si è detto, non vi è traccia:

Don Lodovico della Spina hà corretto la prima edizione di questo *Dizionario* in Venezia dell'anno 1686, & hà accresciuto questa seconda edizione dell'anno 1693. di molti nomi di Regni, Provincie, Città, Isole, Montagne, Mari, Golfi, Fiumi, Alberi, e Piante, i quali saranno segnati nel Principio d'un Paragrafo. Il medesimo Signor hà dato principio alle Stampe d'un nuovo mondo Geografico in lingua Francese, & Italiana, detto, L'UNIVERSO DI DON LODOVICO DELLA SPINA, che sarà diviso in Geografia, Historia, Genealogia de Principi, Politica, e Blasone, colle sue carte Geografiche in foglio imperiale; e gli darà al pu-

29 Si veda la nota qui sopra.

blico quanto prima un *Dizzionario alfabetico* di tutte le città del mondo, che sono arrivate alla sua conoscenza, con i loro nomi moderni, antichi, e latini, le loro dignità, i gradi della loro longitudine e latitudine, le loro Provincie, il Principe al quale appartengono, il nome del Mare, del Golfo, ò del Fiume appresso al quale si ritrovano situate, con una sola riga per ciascheduna Città (Veneroni-Lépine 1693 T. I)

Diversamente da Duez e Veneroni, Lépine mette in luce la propria produzione nella scia del più noto dei lessicografi.

In tutti i casi vi è una convergenza tra autore ed editore nel promuovere altre opere, che in questo frangente della storia del libro sono citate nella prefazione per poi spostarsi in altre parti, per esempio in fondo all'opera, in copertina o sulla sovracoperta. Nello stesso modo le grammatiche rimandano in diversi casi ai dizionari³⁰. Grammatiche e dizionari non potevano che accompagnarsi in questa primissima forma di pubblicità.

CONCLUSIONE

Dalle dediche a personaggi di alto rango alle presentazioni al lettore, ai compendi grammaticali, fino alle moderne guide di consultazione, i paratesti dei dizionari presentano la più grande varietà di questa particolare tipologia di inserzione in apertura d'opera. Nel periodo preso in considerazione, dagli albori della storia della lessicografia bilingue franco-italiana all'affermarsi di una tradizione secolare, la figura del lettore o dei lettori è circoscritta a un pubblico sceltissimo, che è, in prima battuta, francese per l'attrazione esercitata nel Cinque-Seicento dall'Italia e, in seconda battuta, italiano per l'asurgere, tra Seicento e Settecento, dell'universalismo del francese. In questo doppio movimento autori ed editori di dizionari entrano in relazione con gli utenti per riflettere sulla loro stessa pratica in uno scambio con un lettore che apprezza il contenuto linguistico del libro, ne richiede delle edizioni aumentate, cerca la corrispondenza esatta di termini, desidera esprimersi con accuratezza, vuole tradurre dei testi. Sappiamo come, per rispondere a tutte queste finalità, ogni nuova edizione arricchisce i lemmari con sempre nuovi materiali e affina il trattamento delle voci.

Nell'epoca successiva, quella di Alberti di Villanova (ma già anche con Annibale Antonini), subentra una nuova consapevolezza che è quella di

30 Nella prima grammatica di Philippes Neretti, *La Clef de la langue françoise* (Venise, L. Baseggio, 1697), il libraio avverte il lettore che Neretti sta lavorando ad una riedizione del dizionario di Veneroni. Nella premessa della grammatica del Veneroni *Le maître italien... Reveu, corrigé, et augmenté d'un Maître François, avec les sentimens de plusieurs Auteurs. Par Louis de Lepine, Docteur en Sacrée Theologie* (Venise, L. Baseie, 1702) viene annunciato che «le Dictionnaire Italien et François du dit Veneroni est sous presse pour la troisième édition».

offrire un *corpus* linguistico non solo tramandato dalle fonti, ma anche raccolto tramite il dizionario che è diventato strumento di ricerca ed è anche adattabile ai diversi pubblici con una varietà di formati fino ad allora sconosciuta. Le prefazioni non legittimano più l'opera nella sua specifica tipologia, ma iniziano a fornire istruzioni a fini consultativi. Il passaggio da una lessicografia che si costruisce a una lessicografia che si promuove può essere colto in una prefazione, quella dell'edizione olandese del dizionario del Veneroni del 1729. Primo fra tutti, l'autore, che potrebbe essere identificato con l'editore Jaques Desbordes, commenta a proposito dei dizionari l'esistenza di queste pagine liminari, paragonandole agli ornamenti usati dalle donne con una connotazione inizialmente negativa:

S'io volessi secondare il mio génio dovréi astenérmi da questo Preámbulo, perché io sono sólito di dire, che una Prefazióne d'un Libro è quasi símile al belléto d'una fémina. Sia pur essa bella come una Vénere, se gl'occhi miéi la scórgono tinta di Gigli e di Rose prese ad impréstito, à dispétto di quella bellíssima superficie, arguménto in un súbito in di lei disfavoére. Nell'istesso modo apúnto non sí tosto vedo una Prefazióne in fronte d'un Libro, che sento immediataménte náscere in me una certa prevenzióne, che non è troppo favorévole alla bontà del medésimo. (Veneroni 1729)

Con una sorta di preterizione, colui che si dichiara prevenuto verso simili luoghi, ne avverte il bisogno nel caso contingente, quello appunto del dizionario nuovamente rivisto:

Vi sono con tutto ciò alcúne congiuntúre, in cúi la Prefazióne è necessária ad un Libro, anche buóno, come apúnto le vaghe fornitúre, e le bizzáre veste lo sono ad una fémina, come ché bella, per far mégljo spiccáre le di lei attrattíve. Il Dizzionário, che comparisce oggi alla luce si trova apúnto in símile costituzióne [...] (Veneroni 1729)

Far piacere l'opera presentata è indubbiamente lo scopo di ogni prefazione, ma sta finendo il tempo in cui era messa in scena la figura lettore a cui sottoporre il proprio lavoro in attesa di approvazione.

I dizionari si differenziano da molte altre tipologie di opere, poiché ogni edizione, che si tratti della prima o di una discendenza, è significativa per l'epoca in cui è utilizzata. Nel momento del bisogno, il pubblico di lettori non ha mai una percezione diacronica del dizionario che consulta, mentre può trovare nei paratesti la definizione di una *doxa* lessicografica che avanza nel corso del tempo e che è strettamente connessa con la storia del libro. Gli

estensori delle prefazioni si muovono per l'appunto nel mondo editoriale e, se occupano una posizione minore rispetto per esempio a quella dei grandi scrittori, contribuiscono a conservare una memoria collettiva non sempre del tutto rappresentata dalle opere innovative. Detengono infatti il merito di presentare un materiale linguistico che, una volta registrato, si fissa da una parte e si offre dall'altra per essere utilizzato. Dalla rappresentazione del lettore alla sua progressiva scomparsa si assiste a un cambiamento che va dalla necessità di una legittimazione alla conquista di un'autonomia.

Bibliografia

ELENCO DELLE PREFAZIONI

- A' i Lettori [a4 v.; non firmato] in Fenice 1584: *Dictionnaire François & Italien, profitable et necessaire à ceux qui prennent plaisir en ces deux langues. Recueilli par Jean Antoine Fenice. A la commune utilité de ceux qui se delectent en l'une & l'autre langue*, A Morges, M.D. LXXXIII, Et se vendent à Paris chez Jaques du Puys, rue S. Jean de Latran.
- Ai Lettori S. [v. frontespizio; firmato P.C., cioè Pierre Canal] in Canal 1598: *Dittionario italiano e francese, Nel quale si mostra come i vocaboli Italiani si possono dire e esprimere in lingua Francesa. Corretto e Accresciuto di nuovo di molte voci e sententie cavate tutti da migliori autori*, Appresso Iacobo Chouet, l'anno M. D. XCVIII
- Il Stampatore A I Lettori [pp.nn. 6-7; firmato Giacomo Choveto] in Canal 1603: *Dittionario italiano e francese, Nel quale si mostra come i vocaboli Italiani si possono dire, e esprimere in lingua Francesa. Per M. Pietro Canale. Corretto e accresciuto di nuouo di molte voci e sententie cavate tutti da migliori autori. Aggiunto e corretto dal medesimo autore in questa seconda impressione*, A Geneve appresso Giacomo Choveto, l'anno M. DCIII.
- Advertissement aux amateurs de la Langue Italienne [pp.nn. 29-30; non firmato] in Oudin 1640: *Recherches italiennes et françoises ou Dictionnaire contenant outre les mots ordinaires, une quantité de Proverbes et de Phrases, pour l'intelligence de l'une & l'autre langue. Avec un abrégé de Grammaire Italienne, Par Antoine Oudin, Secretaire Interprete de sa Majesté*, A Paris, chez Antoine de Sommerville, au Palais, dans la gallerie des Merciers, à l'Escu de France. M. DC. XL., Avec Privilege du Roy.
- Au Public [p.nn. 3; non firmato] in Oudin 1653: *Recherches italienne et françoises, ou Dictionnaire, contenant, Outre les mots ordinaires, une quantité de Prouerbes & de Phrases, pour l'intelligence de l'une & de l'autre Langue. Reueu & augmenté en cette*

- Seconde Edition. Par Antoine Oudin, Secretaire Interprete de sa Majesté. A Paris, chez Antoine de Sommaville, au Palais, dans la Salle des Merciers, à l'Escu de France. M. DC. LIII. Avec privilege du Roy.*
- Au lecteur / Al lettore [pp.nn. 5-8; non firmato] in Düez 1662: *Dittionario Italiano, e Francese. Bien curieusement reveu, corrigé, & augmenté, par Nathanael Duez, Maistre de la Langue François, Italienne, & Allemande, Premiere Partie, Contenant les mots Italien [sic] expliqués en François*, in Venetia, Appresso Li Milochi. MDCLXII. Con Licentia de' Superiori, & Privilegio.
- Au lecteur [pp.nn 7-10; non firmato] in Oudin-Ferretti 1663: *Dictionnaire italien et françois. Contenant les Recherches de tous les mots Italiens expliquez en François, avec plusieurs Proverbes & Phrases, pour l'intelligence de l'une & de l'autre Langue Par Antoine Oudin, Secrétaire Interprete du Roy. Reveu, corrigé & augmenté, non-seulement d'une quantité de mots; mais aussi d'un grand nombre de Phrases, Proverbes & Locutions nécessaires, avec les accents pour prononcer les syllabes longues ou brèves, & les irrégularitez & Anomalies des verbes. Par Laurent Ferretti Romain, Secretaire & Maistre des Langues de leurs Altesses Royales Mesdemoiselles d'Alençon & de Valois, A Paris, chez Antoine de Sommaville, au Palais, sur le second Perron à la Ste Chapelle, à l'Escu de France. M. DC. LXIII. Avec Privilege du Roy.*
- Al Lettore [pp. nn. 7-10; non firmato] in Anonimo 1677 T. I: *Nuovo Dizzionario italiano francese e francese italiano, Conformato à buoni, ed approvati Autori Moderni, e per perfezzione del libro, e sodisfazzione de' vari virtuosi. Coll'Ortografia già usitata, e buona, e colla nuova approvata nelle più celebri Academie, e praticata nelle Corti, e Segretarie Romane. Aggiuntovi un terzo Dizzionario Latino, Francese e Italiano per utilità di tutte le Nazioni dell'Europa. Con una Giunta de' Nomi, de' Paesi, Città, Isole, Monti, Fiumi, Laghi, Pesci, Erbe, &c. Stampato nel Castello di Duillier in Elvezia. Si vende In Genevra, Appresso Gio. Herman Widerhold, Con Privilegio del Rè Christianissimo. M. DC. LXXVII.*
- Au Lecteur [pp. nn. 7-9; non firmato] in Anonimo 1677 T. II: *Nouveau Dictionnaire françois-italien et italien-françois. Suivi d'un autre Dictionnaire latin-françois-italien. En faveur des autres Nations de l'Europe. Imprimé au Château de Duillier en Suisse. Et se vend A Geneve, Chez Jean Herman Widerhold Avec Privilege du Roy Tres-Chrétien. M. DC. LXXVII.*
- Avis au lecteur [p.nn. 7; non firmato] in Oudin-Veneroni-Ferretti 1681: *Dictionnaire italien et françois, Mis en lumiere par Antoine Oudin, Secretaire Interprete du Roy. Continué par Laurens Ferretti, Romain, achevé, reveu, corrigé, et augmenté de quantité de mots; de phrases; de differentes significacions des paroles; des genres des Noms; des Participes; des manieres de parler Italiennes; des noms Historiques, & Poëtiques; des irrégularitez des Verbes, des propres termes de tous les Arts & Sciences, & generalement des recherches de toutes les expressions Françoises expliquées en Italien, tirées des meilleurs auteurs, par le Sr Veneroni, interprete & maître des Italien tirées des meilleurs Auteurs, Par le S^r Veneroni, Interprete, & Maître des Langues Italienne & François, Tome premier, A Paris, Chez Estienne Loyson, au premier Pilier de la grande Salle du Palais, proche les Consultations au Nom de Jesus. M. DC. LXXXI. Avec Privilege de sa Majesté.*

- Lo stampatore al lettore [p.nn. 7; non firmato] in Veneroni-Lépine 1693 T. I: *Dittionario italiano, e francese. Dictionnaire italien, et françois Mis en lumiere par Antoine Oudin Secretaire Interprete du Roy. Continué par Laurens Ferretti, Romain. Acheuè, Reueu, Corrigè, & Augmentè, de quantité de mots; de phrases; des différentes significations des paroles; des gentes; des Noms; des Participes; des manieres de parler Italiennes; des noms Historiques, & Poétiques; des irregularitez des Verbes; des propres termes de tous les Arts & Sciences, & generalement des recherches de toutes les expressions Françoises expliquées en Italien, tirées des meilleurs Auteurs, tant Francois que Italiens. Par le S^r Veneroni, Interprete, & Maitre des Langues Italienne, & Françoise imprimé a Paris 1681. pour l'usage de Monseigneur le Dauphin, & Reueu & Corrigè par Louis De Lepine Maitre de ces deux Langues. Tome Premier. Al Serenissimo, e Reuerendissimo Prencipe Cardinal Francesco Maria De Medici A Venise M.DC. LXXXIII. Chez Estienne Curti. Avec Approbation et Privilege.*
- L'imprimeur au lecteur [p.nn 3; non firmato] in Veneroni-Lépine 1693 T. II: *Dittionario francese, e italiano. Dictionnaire françois, et italien Mis en lumiere par Antoine Oudin Secretaire Interprete du Roy. Continué par Laurens Ferretti Romain. Acheuè, Reueu, Corrigè, & Augmentè, de quantité de mots; de phrases; des différentes significations des paroles; des genres des Noms; des Participes; des manieres de parler Italiennes; des noms Historiques, & Poétiques; des irregularitez des Verbes, des propres termes de tous les Arts & Sciences, & generalement des recherches de toutes les expressions Françoises expliquées en Italien, tirées des meilleurs Auteurs, tant Italiens que Francois. Par le S. Veneroni, Interprete, & Maitre des Langues Italienne, & Françoise imprimé à Paris 1681. pour l'vsage de Monseigneur le Dauphin, & reueu & corrigè par Louis De Lepine Maitre de ces deux Langues. Tome Second A Venise M.DC.LXXXII. Chez Estienne Curti. Avec Approbation et Privilege.*
- Prefazione al Lettore [p. nn. 10; non firmato] in Veneroni-Neretti-Meunier 1702: *Dictionnaire françois, et italien Dittionario francese, e italiano. Del Signor Iean Veneroni. Augmentè de quantité de mots; de frases; des differentes significations des paroles; des genres, de noms, des participes; des manieres de parler Françoises: des noms historiques, & poëtiques; des Irregularitez des Verbes, des propres termes des Arts & Sciences, des noms des Royaumes, des Provinces, Isles, & generalement des recherches de toutes les expressions Françoises, tirées des meilleurs Auteurs. Mis en Ordre pour les Italiens, Curieux d'apprendre la Langue François; par le Sieur Philippes Neretti, E de nouveau Corrigè par Monsieu Meunier. Prestre Docteur en Theologie. Dediè à Tres Illustre & tres Excellent Monseigneur Nicolas Corner Procureateur de S. Marc. Tomo Secondo. In Venezia, M.DCC.II. Imprimè par Ierôme Albrizi. avec la permission de superieurs.*
- Prefazione [pp. nn. 4-II; non firmato] in Veneroni 1729 T I: *Dictionnaire italien et françois, contenant Tout ce qui se trouve dans les meilleurs Dictionnaires, & particulierement dans celui de LA CRUSCA: Nouvelle Edition Augmentée de quantité de Mots, Phrases, Proverbes, & Manières de parler, des Noms Historiques, Poëtiques, Géographiques, & de tous les Arts, & Sciences qui ne se trouvent pas dans les autres Editions: Enrichie d'une infinité de Notes & Additions, tirées des meilleurs Auteurs Italiens, & François, & où l'on donne connoissance de plusieurs mauvais Mots qui se*

trouvent dans les Editions précédentes. Par le Sr. Veneroni, Secrétaire-Interprète du Roi, & / Maître des Langues Italienne & Française. Tome Premier. A Amsterdam. Chez Jaques Desbordes. M.DCC.XXIX.

Avis de l'imprimeur aux amateurs des langues italienne et française [p. nn. 5-7; non firmato] in Veneroni 1731 T. I: *Dictionnaire italien et Fracais, Par le Sieur Veneroni Secrétaire - Interprete du Roi, & Maître des langues Italienne, & Française, Contenant Tout ce qui se trouve dans les meilleurs Dictionnaires, & particulièrement dans celui de l'Academie Française, & de la Crusca: Nouvelle Edition Augmentée de quantité de Mots, Phrases, Proverbes, & Manières de parler, des Noms Historiques, Poétiques, Géographiques, & de tous les Arts, & Sciences qui ne se trouvent pas dans les autres Editions: Enrichie d'une infinité de Notes & Additions, tirées des meilleurs Auteurs, & de plusieurs fautes corrigée.* Tome Premier. A Venise, MDCCXXXI. Chez Jean Malaquin Avec permission des superieurs, et privilege.

Agli amatori delle lingue italiana e francese lo stampatore [pp. nn. 1-3; non firmato] in Veneroni 1737 T. II: *Dizionario francese ed italiano Del Signor Veneroni Segretario-Interprete del Re, e Maestro delle Lingue Francese, ed Italiana. Contenente Quanto ritrovasi ne'migliori Dizionarj, e particolarmente in quelli dell'Accademia Francese, e della Crusca: Nuova Edizione Accresciuta di molte Parole, Frasi, Proverbj, e Maniere di parlare; di Nomi Istorici, Poetici, Geografici; e di tutte le Arti, e Scienze: Arricchita di moltissime note, ed aggiunte tolte da migliori Autori, e da molti errori purgata.* Tomo Secondo In Venezia, MDCCXXXVII Presso Giammaria Lazzaroni. Con Licenza de' superiori, e privilegio.

L'imprimeur au lecteur [p. VII; non firmato] in Veneroni-Polaccho 1756 T. I: *Nouveau Dictionnaire Italien-François Suivant la methode de celui de Mr Veneroni, par l'Abbé P.A.P. [Pierre Antoine Polaccho] contenant Tout ce que l'on trouve de meilleur dans les derniers Dictionnaires, & particulièrement dans celui de l'Academie de la Crusca enrichi de plusieurs mots, phrases, et manieres de parler, & C. & C.* Tome Premier. A Venise, chez Thomas Bettinelli. MDCCLVI Avec approbation, et privilege.

Ai leggitori Benevoli lo Stampatore [p. VIII; non firmato] in Veneroni-Polaccho 1756 T. II: *Nuovo Dizionario Francese-Italiano sul Metodo di quello del Signor Veneroni, per il Sig. Abate P.A.P. [Pierre Antoine Polaccho] che contiene Tutto ciò, che si ritrova di migliore negli ultimi / Dizionarj, e particolarmente in quello dell'Accademia della Crusca. Arricchito di molti voci, frasi, e maniere di parlare, Ec. Ec.* Tomo Secondo In Venezia, Appresso Tommaso Bettinelli. MDCCLVI. Con licenza de' superiori, e privilegio.

STUDI

Amatuzzi A., 2016, *Nathanaël Duez auteur du Guidon de la langue italienne (1641) et du Dittionario Francese Italiano (1659-1660): un maître de langues entre continuité et innovation*, in Lillo J. (ed.), *Les dictionnaires bilingues des maîtres ou professeurs auteurs de manuels pédagogiques*, «Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde», n° 56.

- Amatuzzi A., 2019, *Glaude Luython et Nathanael Duez: deux maîtres de langues "passeurs" de savoirs dans les Pays Bas des XVI^e et XVII^e siècles*, in San Vicente F. (ed.), *Grammatica e insegnamento linguistico: Approccio storiografico: autori, modelli, espansioni*, Bologna, Quaderni del CIRSIL 12: 37-59.
- Bingen N., 1987, *Le maître italien: (1510-1660): bibliographie des ouvrages d'enseignement de la langue italienne destinés au public de langue française, suivie d'un répertoire des ouvrages bilingues imprimés dans les pays de langue française*, Bruxelles, E. Van Balberghes.
- Colombo M., 2007, *Le dictionnaire de J. Antonio Fenice, ou le charme discret des débuts en lexicographie bilingue*, in Minerva N. (ed.), *Lessicologia e lessicografia nella storia degli insegnamenti linguistici* [3], Atti delle giornate di Bologna, 12-13 gennaio 2006, Bologna, Quaderni del CIRSIL 5: 9-24.
- Dardi A., 1984, *Uso e diffusione del francese*, in Formigari L. (ed.), *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*, Bologna, Il Mulino: 347-72.
- Dardi A., 1992, *Dalla provincia all'Europa. L'influsso del francese sull'italiano tra il 1650 e il 1715*, Firenze, Le Lettere.
- Del Bravo S., 1998, *Franciosini, Lorenzo*, in DBI, L, Roma: 155-57.
- Emanuele V., 2018, *Le discours préfaciel des dictionnaires bilingues: l'exemple des dictionnaires français-italien / italien-français (XVI^e-XXI^e siècles)*, Thèse de doctorat présentée à l'Université de Cergy-Pontoise, Cotutelle de thèse avec l'Université de Palerme, sous la codirection de Jean Pruvost et Francesco Paolo Alexandre Madonia, Laboratoire LT2D (Lexique, Textes, Discours, Dictionnaires), Ecole Doctorale DSH (Droit et Sciences Humaines).
- Francoeur A. - Cormier M. - Boulanger J.-C. - Clas A., 2000, *Le discours de présentation du dictionnaire: reflet d'une évolution à travers les âges*, «Cahiers de lexicologie» n° 77, fasc. 2: 97-115.
- Lillo J., 2008a, *Les éditions des dictionnaires de François Alberti de Villeneuve (1737-1801)*, in Colombo Timelli M. - Barsi M. (ed.), *Lexicographie et lexicologie historiques du français. Bilan et perspectives*, Monza, Polimetrica International Scientific Publisher: 127-155.
- Lillo J. (ed.), 2008b, 1583-2000: *Quattro secoli di lessicografia italo-francese. Repertorio analitico di dizionari bilingue*, Bern, Peter Lang.
- Lillo J., 2010, *Francesco D'Alberti di Villanuova Renewal of Bilingual Lexicography*, «International Journal of Lexicography», vol. 23: 189-205.
- Lillo J., 2013, *Francesco Alberti di Villanuova et son dictionnaire 'universel' bilingue*, in Lillo J. (ed.), *Les best-sellers de la lexicographie franco-italienne XVI^e-XXI^e siècle*, Roma, Carocci, pp. 55-81.
- Loonen P. L. M., 1993, *Nathanael Duez as an example of a distinguished language master in the seventeenth century*, in Jan Noordegraaf & Frank Vonk (eds.), *Five hundred Years of Foreign Language Teaching in the Netherlands 1450-1950*. Amsterdam, Stichting Neerlandistiek, pp. 57-66.
- Loonen P. L. M., 1995, *Nathanael Duez. Biography and a first bibliography*, «Meesterwerk. Berichten van het Peeter Heynsgeenootschap» 3, pp. 2-15.

- Mattarucco G., 2003, *Prime grammatiche di italiano per francesi (secc. XVI – XVII)*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Minerva N., 1989, *Storie di manuali. La didattica delle lingue in Italia nell'Arte d'insegnare la lingua francese e nel 'Maître italien'*, in *Grammatiche, grammatici, grammatisti. Per una storia dell'insegnamento delle lingue in Italia dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Pellandra C., Pisa, Goliardica, pp. 55-117.
- Minerva N., 1991, *Jean Vigneron dit Veneroni (1642-1708)*, «La Lettre de la SIHFLES» n.11, pp. 8-10.
- Minerva N., 1996, *Manuels, maîtres, méthodes. Repères pour l'histoire de l'enseignement du français en Italie*, Bologna, CLUEB.
- Minerva N., 2002, *La règle et l'exemple. À propos de quelques manuels du passé (XVII^e-XX^e siècles)*, Bologna, CLUEB.
- Minerva N., 2008, *La lexicographie franco-italienne est-elle née en 1584?*, Colombo Timelli M. - Barsi M. (ed.), *Lexicographie et lexicologie historiques du français. Bilan et perspectives*, Monza, Polimetrica International Scientific Publisher, pp. 93-110.
- Minerva N., 2013a, *À l'aube de la lexicographie bilingue: le dictionnaire de Pierre Canal*, in Lillo J. (ed.), *Les best-sellers de la lexicographie franco-italienne XVI^e-XXI^e siècle*, Roma, Carocci, pp. 19-31.
- Minerva N., 2013b, *Un siècle de lexicographie bilingue: le Dictionnaire de Giovanni Veneroni et ses adaptations*, in Lillo J. (ed.), *Les best-sellers de la lexicographie franco-italienne XVI^e-XXI^e siècle*, Roma, Carocci, pp. 33-51.
- Minerva N. - Pellandra C. (ed.), 1991, *Insegnare il francese in Italia. Repertorio di manuali pubblicati dal 1625 al 1860*, Bologna, Pàtron.
- Mormile M., 1989, *L'italiano in Francia, il francese in Italia: storia critica delle opere grammaticali francesi in Italia ed italiane in Francia dal Rinascimento al Primo Ottocento*, Torino, Meynier.
- Mormile M., 1993, *Storia dei dizionari bilingui italo-francesi. La lessicografia italo-francese dalle origini al 1900*, Fasano, Schena.
- Pfister M., 1989, *L'importance d'Antoine Oudin pour la lexicographie française et italienne*, in Giacomelli-Deslex M. et al., *La lingua francese nel Seicento*, Bari-Paris, Adriatica-Nizet, pp. 81-103.
- Pistolesi E., 2006, *"Parola per parola": la traduzione e i modelli letterari in alcuni dizionari e grammatiche italo-francesi del primo Settecento*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, vol. II, a cura di Coluccia G. e Stasi B., Galatina, Congedo, pp. 183-208.
- Van-Passen A.-M., 1981, *Appunti sui dizionari italo-francesi apparsi prima della fine del Settecento*, «Studi di lessicografia italiana» III, pp. 29-65.
- Venuti A.-M., 1950-1951, *Primo contributo alla storia della lessicografia italo-francese. L'opera lessicografica di G. A. Fenice et di P. Canal*, tesi dell'Università di Padova (dir. C. Tagliavini).
- Vlassov S., 2006, *Le traitement des diminutifs dans les grammaires aux XVI^e et XVII^e siècles*, in Berlan F. (éd.), *Langue littéraire et changements linguistiques*, Paris, PUPS, pp. 89-105.

Appendice

Si riportano integralmente i testi delle prefazioni citate per comodità di lettura. Nella trascrizione dei testi francesi *i/j* et *u/v* sono state distinte e in tutti i casi i titoli delle opere sono stati messi in corsivo.

A' i Lettori [a4 v.; non firmato] in Fenice 1584

Eccovi Nobilissimi spirti, il Dittionario Reciproco di queste due famosissime lingue, la Italiana (ciò è) & la Francese, lequali già prima sparsamente impresse, hora insieme da me unitamente ridottese ne vengono in luce nella forma, che io ve le appresento, desideroso molto, che si come à far ciò più volte da voi altri non sol richiesto, ma pregato ancora ne fui, cosi io v'habbia compiaciuto, & fatta cosa che in qualche modo possa giovare à gli amatori di quelle: il che se cosi à pieno non mi verrà fatto, io mi contenterò almeno d'haver dato principio per hora, & aperto il camino à chi si sia, ch'à far ciò sia manco impedito, & più comodo (non solamente perito) di quel, che io sono, & me vi raccomando.

Ai Lettori S. [v. frontespizio; firmato P.C., cioè Pierre Canal] in Canal 1598

Benivoli Lettori, eccovi il Dittionario di queste due famosissime lingue, la Italiana (ciò è) e la Francesa, prima dato in luce dal Signor Giovanni Antonio Fenice, in esse ambe due lingue peritissimo, ma per essere stato manco di molte voci e massimamente nelle sententie le quale sono del tutto necessarie in cosi fatte opere, io ve le porgo horà piu corretto, e piu copioso di voci, le quali si mancavano in grandissimo numero, e di sententie le quale erano del tutto omesse, havendoli io cavate da i migliori autori, ciò è dal Petrarca, dal Dante, dal Boccaccio, e da molti altri famosissimi autori nella lingua Italiana, e riportato in questo tutto quello che si poteva desiderare, con quella maggiore diligenza che s'è potuto. Che si questa mia fatica vi sara grata, mi darete animo di migliorar dell'altre cose anchora a soddisfazione vostro, A Dio, che vi conservi sani.

P.C.

Il Stampatore A I Lettori [pp.nn. 6-7; firmato Giacopo Choveto] in Canal 1603

LETTORI benevoli havendo, già quattro anni sono, stampato il *Dittionario della lingua Italiana & Francese*, composto dal magnifico & eccellente signor Pietro Canale, in esse due lingue peritissimo, & veggendo che è stato cosi grato al mondo, che tutti i volumi stampati, sono stati con grandissimo

concorso in manco di duoi anni venduti, di maniera che hora non se ne ritrova piu alcuno, & tuttavia cotal Dittionario non lascia di essere del continuo desiderato, & instantemente richiesto da molti, come libro non manco grato che giovevole. Per la qual cosa io, veggendo mi del continuo importunato da gran numero di persone, grandemente desiderose di cotal libro, mi son lasciato indurre da esse a pregare di novo instantemente l'autore istesso, di volere, per publica utilità, degnarsi di rivedere con ogni diligenza l'opera sua: & in quello che era diffettuosa renderla compiuta & perfetta. Il che dopo longhi & rinovati preghi, ho finalmente impetrato da lui, benche in altre cose occupatissimo, si che io vi porgo hora questa opera, molto piu corretta, & piu arricchita di voci, & di sententie, d'una terza parte di quello che era la stampata prima, come non è mai possibile à l'huomo di rendere al principio l'opere sue perfette. Et queste aggiunte sono state cavate con grandissima fatica, & diligenza del autore, da i migliori scrittori, ciò è dal Petrarca, dal Dante, dal Boccaccio, & da molti altri famosissimi scrittori, tanto nella lingua Italiana che nella Francese. Di modo che si è riportato in questo libro tutto ciò, che si poteva da piu intendenti di dette due lingue desiderare. Che se questa mia fatica vi sara grata & utile come spero, io preghero di novo l'autore a volere migliorare altre cose anchora, a sodisfaccimento & utilità vostra. In tanto state sanij & amate mi come solete.

GIACOPO CHOVETO.

Advertisement aux amateurs de la Langue Italienne [pp.nn. 29-30; non firmato] in Oudin 1640

Messieurs, apres avoir travaillé une quantité d'années à recueillir les phrases Italiennes les plus difficiles à entendre, avec dessein d'en faire plutost un Dictionnaire tout entier; parce qu'ayans veu la pluspart de ceux qui courent, ils les ont reconnus tres-defectueux. La CRUSCA, qui est le meilleur de tous, avec son Abregé de la main du Sieur ADRIANO POLITI, Gentil-homme Siennois, m'ont servy de fondement: Et je puis me vanter d'y avoir adjousté plus de dix mille tant mots que phrases. Pour les autres j'ay à vous advertir qu'il s'y rencontre de grandes erreurs, & presque incroyables: Le plus ample, & qui m'a fort aidé à mon travail, est celuy de FLORIO, expliqué en Anglois, qui est un recueil aussi peiné que l'on puisse imaginer: mais en passant par dessus, & prenant ce qui me pouvoit servir à compiler le present volume, j'ay trouvé d'estranges ignorances, que je ne croy pas venir de l'Autheur, (car estant Italien naturel, il me semble entierement impossible,) mais plutost de quelque Escolier ignorant, qui l'aura voulu augmenter, sans bien digerer ce qu'il y mettoit du sien; & pour preuve de cecy, que l'on voye dès le commencement, *Archibugio da posta*, *archibugio da ruota*, & *archibugio da focile*, qu'il dit estre une mesme chose, & toutefois les plus grossiers

sçauront fort bien la difference qu'il y a entre une harquebuse à croc, un roüet, & un fusil: en voicy encore une autre aussi lourde, *menchia*, qui est en apparence corrompu du mot Latin, *mentula*, & signifie la mesme chose en effect, y est expliqué pour la nature de la femme: Celuy qui s'en est servy, sans le nommer, nous fait assez voir le contraire. De sorte que je n'ay pas osé me trop fier à ce livre: C'est pourquoy j'ay marqué les mots antiques, & maintenant hors d'usage, ceux qui sont tout à fait Latins, & les vulgaires, d'une petite estoille au devant; ce qui pourra soulager les plus curieux: & pour les mots où il y avoit du doute j'y ay adjousté ces paroles, *selon aucuns*, afin que l'on puisse remarquer, que je ne les ay pas voulu faire passer pour suffisance, & sans les bien peser auparavant. Je me remets donc à la discretion des sçavans, & les prie d'agreer la volonté que j'ay tousjours eüe de servir au public.

Adieu.

Au Public [p.nn. 3; non firmato] in Oudin 1653

Je vous presente pour une seconde fois cét ouvrage bien plus correct & plus estendu qu'auparavant; & quoy que les Dictionnaires soient infinis, je pense que les plus difficiles treuveront dans celuy-cy de quoy satisfaire à leur curiosité. Il n'y a point de lecture, si fascheuse qu'elle puisse estre, dont les diction, & mesme les phrases, ne soient esclaircies en ce Volume? Toutesfois il y peut manquer par hazard, quelque nom propre de plante, qui s'explique ordinairement de soy-mesme, ou fort peu d'autres mots qui derivent tout à fait de la langue Grecque, dont les Sçavants ont la connoissance, & ne demeureront pas sur un passage, à faute d'en chercher l'explication icy dedans.

Pour ce qui est des choses communes, je croy que quiconque aura tant soit peu d'adresse, formera bien par un adjectif, un adverbe qui se termine en *mente*: par exemple de *discreta*, *discretamente*, de *costante*, *costantemente*, & ainsi des autres: d'un masculin en *ore*, un feminin en *ice*, comme d'*inventore*, *inventrice*: d'un autre en *oso*, changeant l'*o* en *a*, fera de *generoso*, *generosa*. Et si les adjectifs en *ante*, *ente* & *ile*, qui sont des deux genres, n'ont leur double signification, il sera bien aisé de l'y adjouster, *amante*, *amant* & *amante*, *assente*, *absent* & *absente*, *gentile*, *gentil* & *gentille*. Il y a les terminaisons des diminutifs, dont l'on doit sortir facilement: comme *bellino* de *bello*, *cappelletto* de *cappello*, *casuccia* de *casa*, *presentuzzo* de *presente*, & plusieurs de la mesme sorte: Outre cela l'observation des syllabes augmentatives *one* & *ona*, *accio* & *accia*, que l'on pourra voir à son endroit. De plus les Modernes escrivent, *zio*, *zia*, pour *tio* & *tia*: *orazione*, au lieu d'*oratione*, *grazia*, pour *gratia*. Quelques Provinces aussi escrivent *aro* pour *aio*, *fornaro*, *fornaio*, pareillement *ara* pour *aia*, au feminin. Les Poètes qui

mettent pour *Carità, Città, Virtù, Virtude, Cittade, caritade*, &c. Je ne parle point des participes reguliers en *ato, uto & ito*, parce que c'est une matiere de Grammaire que l'on apprend avec les Principes. Adieu, cher Public, agreez ce que je vous die: pour moy, je suis obligé de vous remercier de la recompense que je reçois chaque jour de mes travaux & les estime tres-bien employez, puis que vous les sçavez mieux reconnoistre, que de certains particuliers ignorans, qui payent tousjours la vertu, d'ingratitude.

Au lecteur / Al lettore [pp.nn. 5-8; non firmato] in Düez 1662

Au lecteur [pp.nn 7-10; non firmato] in Oudin-Ferretti 1663

Ce *Dictionnaire Italien & François* comprend non-seulement tous les Mots & toutes les Phrases; mais aussi de certaines Locutions & Proverbes, choisis & expliquez selon l'usage des Proverbes François. Et enfin, pour plus grande instruction, & afin que de toy-mesme tu puisses mieux apprendre la Langue Italienne, comme il y en a beaucoup qui se persuadent de le pouvoir faire sans Maistre, j'y ay mis les accens qui serviront pour la prononciation longue ou brève, où ils sont necessaires: Et quant aux autres prononciations, comme de l'*e* & de l'*o* ouvert ou fermé, tu les trouveras aux mots qui en ont le plus de besoin, comme aussi les prononciations de *ghe, ghi, sue, sui*, & *z*, avec les Irregularitez & Anomalies des Verbes, qui est tout ce qui embarasse le plus les François: Et ainsi te servant de ce *Dictionnaire*, & de la *Grammaire* que je t'ay donnée il y a déjà quelques années, tu as tout ce qu'il faut pour l'intelligence de cette Langue. Au reste, tu excuseras les fautes de l'impression. J'espere de te donner aussi dans peu de jours l'*Esprit de la Langue Italienne*, qui te sera fort utile, & en mesme temps la *Nomenclature*, par Chapitres & Matieres.

Adieu

Al Lettore [pp. nn. 7-10; non firmato] in Anonimo 1677 T. I

Ecco un Dizzionario nuovo, ed il titolo corrisponde perfettamente all'Opra, non vi si vedranno punto i difetti, che saltano agli occhi nelle altre raccolte di questa sorte; e le trè persone, che si sono affaticate di concerto per accordare le trè Lingue, Italiana, Francese, e Latina, vi àno posto tutta la cura, ed esattezza, di che elleno erano capaci. Io non le nomino punto, perch'elleno non lo desiano, e così posso parlare della capacità loro senz'alterare la loro modestia. Ella è tale, che vi sono puochi nella Republica delle belle lettere a' quali ella non sia manifesta, e che hà loro con giustizia acquistato la fama di possiedere con perfezzione il genio di queste trè Lingue. Sono in una parola sola, trè uomini virtuosi, che mi àno offerto con genero-

sità il loro ajuto, e che sono, com'io, molto meno attaccati all'interesse, che al piacere, ed alla gloria, che trovano, di fare qualche cosa d'utile, e grato al Pubblico. E tutti trè àno posto in luce molte opre, che sono state ricevute con applauso. Sendo la Lingua Italiana, e Francese le due lingue che àno sempre avuto maggior corso nell'Occidente, e che passano sino ben' avanti nell'Asia col commercio dell'Oriente, si è giudicato bene di far questo Dizzionario Universale per tutte le Nazioni della Cristianità, ed elle-no potranno avere agevolmente l'intelligenza dell'Italiano, e Francese colla chiave d'une terza parte, dove il Latino è à capo. Quanto quest'opra hà di più di tutte le altre precedenti di questa sorte, è l'abbondanza delle parole, le loro significazioni differenti, si semplici, come figurate, la scielta delle frasi più eleganti, e la purità dell'Ortografia secondo i migliori Autori. Per quanto tocca il primo articolo, egli è certo, che questo Dizzionario è arricchito d'una gran quantità di parole essenziali, che mancano agli altri, e che li fanno puoco utili a' queglii, che àno d'uopo di servisene. D'altrove si troveranno puoche dizzioni, che non sijno accompagnate di esempi di tutti li sensi, ne' quali ponno entrare; il che è senza dubbio d'un gran soccorso à queglii che si vogliono perfezionare nelle due Lingue Italiana, e Francese. Vi si vedranno di poi i più belli modi di spiegarsi nell'una, e nell'altra; E per l'Ortografia, si è tenuto giustamente una strada di mezzo trà la troppa libertà di alcuni Autori nuovi puoco appruovati, che ci tolgono l'origine delle parole, e lo scrupolo de' nostri Scrittori antichi, che ce la scuoprono troppo, e che cadono nel Pedantismo. Ecco (caro Lettore) qual è il vantaggio, che ti hò procurato nel Dizzionario nuovo che ti do, e lo conoscerai meglio, quando l'avrai esaminato bene. Mà non mi fermo là, e come mi sono totalmente dedicato all'utilità publica, faccio consistere tutto il mio contento, e tutta la mia gloria nel metter' in luce opre, che possino servire all'avanzamento di queglii, che amano le belle lettere. Ed è à che impiego da lungo tempo tutte le mie cure, non isparagnando cosa veruna per riconoscere la fatica de' virtuosi, che vogliono bene secondare le mie intenzioni, e per non dare che belle edizioni, ben chiare, e corrette. E' à questo l'unico mio scopo, e spero che il pubblico gradirà il zelo, che avrò tutto il tempo della mia vita per il suo servizio.

Au Lecteur [pp. nn. 7-9; non firmato] in Anonimo 1677 T. II

Voicy un Dictionnaire nouveau, et le tître ne dément point la qualité de l'Ouvrage. On n'y verra pas les défauts qui sautent aux yeux dans les autres recueils de cette nature; et les trois personnes qui ont travaillé de concert à accorder les trois Langues, l'Italienne, la Françoisè et la Latine, y ont apporté tout le soin et toute l'exactitude dont elles estoient capables. Je ne les nomme point, parce qu'elles ne le souhaitent pas, et ainsi je puis parler de

leur capacité sans faire souffrir leur modestie. Elle est telle, qu'il y a peu de gens dans tout l'Empire des belles Lettres dont elle ne soit connuë, et qu'elle leur a justement aquis la réputation de posséder parfaitement le génie de ces trois Langues. Ce sont, en un mot, trois sçavans hommes, qui m'ont offert généreusement leur aide, et qui sont, comme moy, bien moins attachez à l'intérest qu'au plaisir et à la gloire qu'ils trouvent de faire quelque chose d'utile et d'agréable au Public, ils ont aquis et mérité cette gloire par plusieurs ouvrages qu'ils ont tous trois mis au jour, et qui ont été bien receus. Les Langues Françoisé et Italienne étant les deux Langues qui ont toujours eu le plus de cours en Occident, et qui passent même bien avant dans l'Asie avec le commerce du levant, on a jugé à propos de rendre ce Dictionnaire Universel pour toutes les Nations de la Chrétienté, et elles pourront avoir aisément l'intelligence de l'Italien et du François par la clef d'une troisième partie, où le latin est en tête. Ce que cét ouvrage a de plus que tous les autres de cette Nature qui l'ont précédé, est l'abondance des mots, leurs différentes acceptions, tant simples que figurées, le choix des phrases les plus élégantes, et la pureté de l'Orthographe selon les meilleurs Auteurs. Pour ce qui regarde le premier article, il est constant que ce Dictionnaire est enrichi d'une grande quantité de mots essentiels qui manquent aux autres, et qui les rendent peu utiles à ceux qui ont besoin de s'en servir. D'ailleurs il ne se trouvera guere de mots, qui ne soient accompagnés d'exemples de tous les sens où ils peuvent entrer; ce qui assurément est d'un grand secours à ceux qui se veulent rendre parfaits dans les deux Langues Italienne et Françoisé. On y verra en suite les plus belles manieres de s'expliquer en l'une et en l'autre; et pour ce qui est de l'Orthographe, on a tenu un juste milieu entre le libertinage de quelques nouveaux Auteurs peu approuvez, qui nous dérobent l'origine des mots, et le scrupule de nos anciens Ecrivains, qui nous la découvrent trop, et qui tombent dans le pédantisme. Voilà, mon cher Lecteur, quel est l'avantage que je vous ay procuré dans le nouveau Dictionnaire que je vous donne, et vous le connoîtrez mieux quand vous l'aurez bien examiné. Mais je n'en demeure pas là, et comme je me suis entièrement dévoué à l'utilité publique, je fais toute ma joye et toute ma gloire de mettre au jour des ouvrages, qui puissent servir à l'avancement de ceux qui aiment les belles Lettres. C'est à quoy j'employe depuis long temps tous mes soins, n'épargnant rien pour reconnoître le travail des Sçavans qui veulent bien seconder mes intentions, et pour ne donner que de belles éditions, bien nettes et bien correctes. C'est là mon unique but, et j'espere que le Public me sçaura bon gré du zele que j'auray toute ma vie pour son service.

Avis au lecteur [p.nn. 7; non firmato] in Oudin-Veneroni-Ferretti 1681

Les soins que j'ay pris pendant douze ans de reduire ce nouveau Dictionnaire dans la perfection que vous le voyez, me donnent lieu d'esperer qu'il vous sera beaucoup plus utile que tous les autres qui l'ont precedé, puisqu'il est plus ample, & redigé en meilleur ordre selon la nouvelle orthographe Françoisse.

La plus forte raison qui m'a engagé d'entreprendre un Ouvrage si long & si penible, est la seule satisfaction des personnes qui desirent apprendre les deux Langues, & qui ne peuvent entendre les Auteurs à cause de la grande quantité de mots qui manquent dans tous les autres; c'est à quoy j'ay tâché de remedier avec autant d'exactitude qu'il m'a esté possible.

Ce qui fait le plus grand ornement de ce Dictionnaire, & qui le doit distinguer de tous les autres, est qu'outre qu'il renferme tout ce qu'ils contiennent; les mots qui ont diverses significations y sont exprimez en autant de différentes manieres qu'on les peut dire. On y trouvera les Noms & les Synonymes de la Fable, des Montagnes, des Villes, des Isles, des Fleuves, des Rivieres, des Arts, des termes de Venerie, des Dieux, des demi-Dieux, leurs noms & leurs surnoms pour faciliter l'intelligence de la Poësie: & pour plus grand soulagement j'ay mis les genres masculin, & feminin après chaque nom, les temps les plus irreguliers des Verbes, le tout de la phrase Italienne, & les belles expressions des plus celebres Auteurs que j'ay cité.

Il y a plusieurs mots dans le premier Tome qui ne sont plus en usage, & que l'on trouve dans les vieux Livres; c'est pourquoy je les a y marquez avec une étoille.

On imprime une seconde Edition de ma Grammaire, intitulée le Maître Italien, ou Nouvelle Methode d'apprendre l'Italien sans Maître; par ordre, et pour l'usage de Monseigneur le Dauphin.

Lo stampatore al lettore [p.nn. 7; non firmato] in Veneroni-Lépine 1693 T. I

Don Lodovico della Spina hà corretto la prima edizione di questo *Dizionario* in Venezia dell'anno 1686, & hà accresciuto questa seconda edizione dell'anno 1693. di molti nomi di Regni, Provincie, Città, Isole, Montagne, Mari, Golfi, Fiumi, Alberi, e Piante, i quali saranno segnati nel Principio d'un Paragrafo. Il medesimo Signor hà dato principio alle Stampe d'un nuovo mondo Geografico in lingua Francese, & Italiana, detto, L'UNIVERSO DI DON LODOVICO DELLA SPINA, che sarà diviso in Geografia, Historia, Genealogia de Principi, Politica, e Blasone, colle sue carte Geografiche in foglio imperiale; e gli darà al publico quanto prima un Dizzionario alfabetico di tutte le città del mondo, che sono arrivate alla sua conoscenza, con i loro nomi moderni, antichi, e latini, le loro dignità, i gradi della loro longitudine e latitudine, le loro Provincie, il Principe al quale appartengo-

no, il nome del Mare, del Golfo, ò del Fiume appresso al quale si ritrovano situate, con una sola riga per ciascheduna Città; supplica il curioso Lettore di fargli parte delle belle annotazioni che potessero haver sopra queste materie, acciò che il pubblico resti meglio servito. Nel tempo, che davo l'ultima mano à queste stampe l'Autore è stato chiamato al Servizio del Serenissimo Gran Duca di Toscana per la sua Accademia de' Nobili di Siena, dove per lo presente egli si ritrova, e fa professione publica delle sopradette Virtù.

L'imprimeur au lecteur [p.nn 3; non firmato] in Veneroni-Lépine 1693 T. II

Loüis de Lepine, a reveu, & corrigé la premiere edition de ce *Dictionnaire* imprimé à Venise l'an 1686 & il a reveu, corrigé, & augmenté cette seconde edition de l'an 1692. d'une grande quantité de noms de Royaumes, de Provinces, de Villes, d'Isles, de Montagnes, de Mers, de Golfes, de Rivieres, d'Arbres, & de Plantes, qui auront tous cette marque y. ce même Auteur à commencé a mettre Sous la presse une nouvelle description du monde en langue Italienne & Françoisse, nommée L'UNIVERS DE LOÛIS DE LEPINE, avec toutes ses cartes Geographiques, gravees au Burin, de la grandeur d'une feuille de papier Imperiale. Il donnera aussy sur la fin de cette année un Dictionnaire Alfabetique de toutes les Viles du monde, qui sont Venues à sa connoissance, avec leurs noms modernes, Anciens, & latins; leurs dignitez, les degrez de leur longitude, & de leur latutude, leurs Provinces, le Prince à qui elles appartiennent, & le nom de la mer, ou de la riviere sur la quelle elles sont Situées; le tout dans une seule ligne pour chaque ville; Il prie le curieux Lecteur deluy faire part des belles remarques, qu'il aura sur ces matieres, affin que son travail soit plus utile au public.

Prefazione al Lettore [p. nn. 10; non firmato] in Veneroni-Neretti-Meunier 1702

Eccoti, cortesissimo Lettore, un nuovo Dizionario; se pure si può dire nuova Pianta, un'Arbore piantato per mano di altri, e solamente accresciuto da nuove frondi dai sudori di chi lo coltivò. Nacque questo Dizionario in primo lavoro dalle fatiche comendabili di Antonio Oudin; crebbe nella diligenza di Lorenzo Ferretti; & ebbe l'ultima mano dall'attenzione sempre lodabile del Signor Veneroni, che innestò al medesimo bella copia di spiritose maniere della Lingua Italiana, vivaci espressioni della Francese, con lunga serie de termini più reconditi delle Scienze, e dell'Arti, come pure una vaga corona de nomi Storici, e Poetici. E perche alla di lui diligenza fosse obligata più di una nazione; il Signor Neretti v'aggiunse molti Vocaboli, e frasi Italiane, che nell'opere di primieri Auttori mancavano. Esposta con fedeltà la Genealogia del mio Vocabolario; si vede: bene che poca gloria

cui resta di essergli io Padre, mentre hebbe prima di me cure [cune *corr.*] assai più fortunate, e latte assai più vitale. Tutta volta spero, che la mia fatica non incontrerà la deprovazione del Mondo, mentre nella correttectione, che feci de tutti gl'altri, mi lusinga una honorata ambizione di non meritare il rimprovero di miei lunghi sudori. Per me basta la gloria di non haver malamente impiegato il tempo in una Città, ch'è l'ornamento d'Italia, e il miracolo del Mondo; in cui mi si donò per tanti anni l'onore di servire la più cospicua, e la più riverita Nobiltà. Con questo titolo ti offerisco, humanissimo Lettore, in holocausto le mie fatiche, per tributo dell'ossequio, che professò alla Veneta Nobiltà. Vivi felice.

Avis de l'imprimeur aux amateurs des langues italienne et française [p. nn. 5-7; non firmato] in Veneroni 1731 T. I

Enfin voicy le *Dictionnaire Italien & François, François & Italien*, désiré depuis si long tems, tel que je vous l'avois promis, augmenté, & corrigé autant qu'il a été possible. Il faut avouer, que la dernière edition du Dictionnaire de VENERONI, qui parût en Hollande l'année 1729 est beaucoup plus ample, & moins defectueuse que toutes les autres, qui ont été données au public, des qu'on en a fait un usage universel parmi les curieux des deux langues. Nous avons imprimé cette nouvelle edition suivant cet exemplaire. Elle est enrichie de tout ce qu'il y a de remarquable dans les précédentes, & on a eû soin de la rendre plus accomplie que l'original. L'Authéur se plaint dans sa Preface, qu'on n'ait pas réussi en marquant les accens sur tous les mots Italiens. Nous les avons presque tous marqués dans cette impression, afin de donner aux estrangers une regle de la véritable prononciation Italienne, dont on pouvoit souvent douter. Mon dessein n'est pas de vous faire le detail de tout ce qu'il y a de plus recommandable dans cette edition sur toutes les autres, comme il est aisé de s'en appercevoir au premier coup d'oeil. Le prix de cet ouvrage ne consiste point en de simples additions, mais il y a quelque chose de plus important, à quoy on n'a pas pensé jusqu'à present. Dans toutes les différentes editions, qui ont été mises au jour, le Dictionnaire de Veneroni ne contenoit qu'une seule langue. Par exemple, l'edition d'Hollande enseignoit la langue Italienne; l'edition de Venise enseignoit la Française; celle cy avec le titre du Dictionnaire imprimé pour les Italiens, qui veulent apprendre le François; celle là pour les estrangers qui souhaitaient de s'instruire dans la langue Italienne. L'une expliquoit les mots Italiens par des mots François; l'autre les mots François par des mots Italiens; d'où s'en suit, que l'une servoit seulement aux Italiens, & l'autre n'estoit utile, qu'aux François. Or comme le dessein du Sieur Veneroni avoit toujours été d'enseigner ces deux langues, & l'une par le secours de l'autre, il me semble, que dans les autres

editions on n'a pas suivi une methode exacte pour la perfection du Dictionnaire. J'ai pourtant entrepris de rassembler dans un seul les deux Dictionnaires, qui estoient auparavant divisés, pour enseigner ces langues par un même livre. Cela ne sera pas seulement util aux Italiens, mais encor aux François, & aux autres etrangers, qui voudroient apprendre l'une le moyen de l'autre. A cette fin l'on a donné dans le premier Tome la connoissance des mots Italiens aux François, & aux autres etrangers, qui entendent cette langue, par des espressions Françaises; & dans le second on propose aux Italiens la connoissance du François par des mots Italiens. On y donne même quelques avis sur la conjugaison des Verbes François irreguliers, comme aussy sur la prononciation des mots. Il y a encore dans le Tome quelque instruction sur les Verbes irreguliers des Italiens, avec des regles aux etrangers pour la prononciation des mots difficiles; en sorte que le premier sert aux François, & le second aux Italiens. Voila la methode, qu'on a suivie dans cette edition, qui sera tres-avantageuse aux curieux de ces langues, les quels n'auront besoin a l'avenir que d'un seul Dictionnaire, ce qui par consequent la distingue principalement de toutes les autres. Quant aux additions, & aux corrections, on a marqué par une etoile * les mots ou phrases mauvaises, ou tout a fait barbares. La Croix † signifie les additions, & les corrections. Celles, qu'on a ajouté dans cette derniere edition, sont marquées par une double Croix ††, qu'on rencontre presque toutes deux fois, a cause de la variation de l'Ortographie. Et par ce moyen j'espere que mon ouvrage rencontrera l'approbation, & l'agrement du public.

Agli amatori delle lingue italiana e francese lo stampatore [pp. nn. 1-3; non firmato] in Veneroni 1737 T. II

Eccovi alla fine il tanto desiderato *Dizionario Italiano-Francese, e Francese-Italiano*, quale appunto io ve l'aveva promesso, in miglior forma disposto, e, quanto è stato fattibile, corretto. Convien confessare, che di quante Edizioni si sono date al pubblico del Dizionario del VENERONI, dopo che universalmente si è fatto servire agli Amatori delle due Lingue, la più copiosa e men difettosa è stata l'ultima pubblicata in Olanda l'Anno 1729. Di questo esemplare è copia la presente Edizione, e però ricca di quanto vi è di bello in esse, e migliorata ancora per quello che vi ha contribuito la mia ristampa; imperocché non essendo riuscito a quella Edizione l'appiccamento degli accenti sopra tutte le parole Italiane (come l'Autore se ne duole nella sua Prefazione) io le ho segnate quasi tutte per dar regola agli stranieri di una giusta pronunzia sovente dubbiosa delle parole, oltre le altre condizioni, facili a conoscersi dall'Opera, che rendono più perfetta la mia Edizione, le quali taccio, perché il maggior suo pregio non dipende da questi o simili miglioramenti, ma da un altro più intrinseco, e meno da altri pensato. Era

il Veneroni, in tante varie Edizioni, Maestro di una sola Lingua, perché il Dizionario non insegnava che un solo linguaggio: come a cagione di esempio, l'Edizione di Olanda insegnava la lingua Italiana, quella di Venezia il linguaggio Francese: l'una col titolo di Dizionario stampato in grazia degli Italiani desiderosi d'imparare la lingua Francese: l'altra in grazia degli stranieri amatori dell'Idioma Italiano. Questa con parole Francesi spiegava il significato delle parole Italiane, e quella con parole Italiane le voci Francesi, sicché una serviva a' soli Italiani, l'altra a' soli Francesi. Ora perché il fine del Veneroni fu sempre d'insegnare ambedue le lingue, e ciascuna di esse coll'ajuto dell'altra, mi parve che mancasse all'intera bontà del Dizionario un giusto metodo, osservato sol per metà, onde mi risolsi di fare di due Dizionarj un solo, e che un solo valesse per due ad insegnar le due lingue, utile non solo agli Italiani, ma ancora a' Francesi, ed a qualunque altro straniero desideroso d'una delle due lingue coll'ajuto dell'altra. Quindi nel primo Tomo si è dato a' Francesi, ed altri intendenti di quella lingua, ragguaglio delle voci Italiane con espressioni Francesi, e nel secondo le notizie concernenti il linguaggio Francese si espongono agli Italiani con dicitura Italiana: nel secondo si da qualche notizia della conjugazione de' Verbi irregolari Francesi, e tal volta della pronunzia delle parole: nel primo quella irregolare de' Verbi Italiani, insieme colla pronunzia delle parole difficili negli Stranieri, e così il primo Tomo riesce in grazia de' Francesi, il secondo degl'Italiani. Questo è il metodo tenuto nella mia Edizione per utile agli Amatori delle due lingue, a quali basterà in avvenire un sol Dizionario: e questo è il distintivo essenziale di questa Edizione, per non far parola degli altri, quali potrà ciascuno rincontrare nell'Opera. Quello spetta poi alle aggiunte e correzioni, la stella * dinota le voci, o le frasi poco buone, o affatto barbare. Le aggiunte, ed emendazioni sono segnate con una Croce †. Quelle che verranno indicate con una doppia Croce †† mostrano essere d'ultima aggiunta: e per lo più duplicate a cagione della varia Ortografia. Ed in questo modo, spero, che la mia opera incontrerà il piacere, e l'approvazione universale.

L'imprimeur au lecteur [p. VII; non firmato] in Veneroni-Polaccho 1756 T. I

Il est superflu de répéter ici avec combien de plaisir & l'applaudissement ait été reçu de tous tems le Dictionnaire Italien-François, & François-Italien de M. Veneroni; puisque le grand debit qu'il a eu, & le nombre des éditions qu'on en a fait le prouvent mieux que tout ce qu'on pourroit dire. Des Ouvrages de ce genre eurent dernièrement un sort aussi heureux; portant le nom de certains Auteurs modernes, qui ont prétendu corriger, & mettre en meilleur ordre le susdit Dictionnaire, pour faciliter aux Personnes qui étu-

dient l'une de ces deux Langues, les moyens d'en tirer plus de profit. Mais qui peut les assurer qu'ils ont reussi dans leur entreprise, & rempli l'atente du Public? Il est certain, que suivant plusieurs Personnes très versées dans la Langue Françoisè, il y a quantité de fautes & d'imperfections très remarquables dans leurs Dictionnaires, & que les étudiants n'en peuvent tirer les connoissances, qui leur sont nécessaires pour arriver à leur but.

Comme nous n'avons en vuè que le profit du Public, nous avons employé, pendant sept Années consecutives, un habile Homme pour consulter, sans épargner ni soins, ni fraix, les Auteurs Outre-montains, les plus modernes, & les plus célèbres; après quoi nous avons mis au jour un nouveau Dictionnaire, le plus exact, selon nous, & le plus riche, qui ait paru jusqu'à ce tems, qui est celui que nous avons l'honneur de presenter au Lecteur.

Sans nous étendre plus ou long sur le merite particulier de cet Ouvrage, & sur les soins que nous avons pris pour le faire exactement imprimer; nous osons nous flater, qu'il sera agréé des personnes Lettrées, & sur tout de celles, qui ont du gout pour la Langue Françoisè, & que même elles voudront bien l'honorer de leur protection; ce qu'obtenant de leur bonté, nous entreprendrons avec plus de courage quelqu'autre ouvrage pour l'utilité du Public.

Ai lettori Benevoli lo Stampatore [p. VIII; non firmato] in Veneroni-Polaccho 1756 T. II

Con quanto applauso, e gradimento sia stato sempre accolto il *Dizionario Italiano-Francese, e Francese-Italiano* del rinomato Sig. Veneroni, qui non accade ridirlo, mostrandolo già apertamente lo spaccio felicissimo, che in ogni tempo sortirono le varie, e copiose Edizioni, che uscite sono in Italia, ed altrove.

Nè incontro men fortunato ebbero ultimamente altre somiglianti Opere, che portano in fronte il Nome di Autori moderni. Hanno questi preteso di correggere, e a miglior forma ridurre il Dizionario suddetto, cercando di agevolare a' Studiosi la maniera di profittarne; ma se una tale idea riuscita sia a lor talento, e come al bisogno richiedesi, chi mai potrebbelo asserire? Certo è, che per avviso di persone nel Francese idioma versatissime, molti sono i mancamenti, molte e notabili le imperfezioni, che nei prefati Dizionarj si scorgono, di maniera che dall'Uso di questi aver non ponno i Studiosi quelle fondate cognizioni, che sono lor necessarie per giugnere felicemente alla meta de i loro Studj.

Ora noi, mirando sempre al Profitto comune, e dopo aver consultati (senza risparmio di spesa, o diligenza veruna) i più celebri moderni Autori d'Oltremonte, abbiamo un Dizionario tutto nuovo, il più accurato (a nostro

parere) il più dovizioso, che sia finora comparso alla luce; ed è quello stesso, o Leggitori benevoli, che abbiám l'onore di presentarvi.

Senza diffonderci maggiormente in additare i Pregj diversi e singolari di quest'Opera, non meno che le industrie da noi praticate per l'esattezza dell'Impressione, sperar vogliamo senz'altro, che dalle Persone di Lettere, e da quelle specialmente, che amor nodriscono pel nobilissimo Francese Linguaggio, sarà ella riguardata di buon occhio, e gentilmente protetta; il che venendoci fatto di conseguire, ci troverem non solo incoraggiati a por mano ad altre utili cose, ma crederemo inoltre di aver riportato **Al nostro faticar larga mercede*. Vivete felici.

*Alamanni Lib. III [Luigi Alamanni, *Della Coltivazione*, Pierantonio Berno, Verona 1745, p. 93]

ET PUIS, POUR QUI ÉCRIT RABELAIS?

Romain Menini

«Amis lecteurs»: les deux mots ouvrent le dizain liminaire de *Gargantua*, dont la critique a fait un talisman herméneutique. L'expression semble dire, de façon bienveillante et ostentatoire, la relation *par excellence* qui unit l'auteur à son lecteur – une vraie relation d'amitié. On oublie cependant parfois: d'une part, que la décision de placer ce dizain au fronton de toutes les «Œuvres» rabelaisiennes ne doit rien à Rabelais (qui n'a jamais rassemblé lui-même ses livres successifs)¹; d'autre part, que l'adresse à l'*amicus lector* ou aux *amici lectores*² constitue un lieu commun des livres latins de la Renaissance, dont l'habitude se transmet alors, peu à peu, aux publications vernaculaires. Reste que – si la teneur de ce fameux dizain est bien de Rabelais lui-même, ce qui fait l'objet d'un récent questionnement³ – il est toujours bon de prendre au mot ce cher Alcofribas. En somme, de lui faire confiance. Ladite confiance fonderait même la «relation éthique», la «responsabilité morale qui repose sur un lien affectif»⁴ en laquelle le regretté Michel Jeanneret avait raison de voir la consistance du *pacte amical* que Rabelais propose à son lecteur.

1 Vid. Huchon – Menini 2020.

2 Vid., pour seuls exemples, en page de titre, *Habes hic amice Lector P. Terentii comoedias, una cum scoliis [...]*, Bâle, J. Froben, 1532; ou, à l'ouverture d'une épître liminaire, «*Theodoricus Martinus Alustensis, amicis lectoribus S.*», in *Lucubrationum Erasmi Roterodami Index rom.*, Louvain, Th. Martens, 1519.

3 Vid. Cappellen 2020, pour une comparaison avec un dizain fort semblable publié en 1535 dans le *Petit traité contenant en soy la fleur de toute joyeusetez* (Paris, A. Bonnemère pour V. Sertenas, 1535, f. G8). En l'état actuel des recherches, difficile d'établir avec certitude l'antériorité du texte rabelaisien.

4 Jeanneret 2010: 419-420.

La fortune remarquable de l'œuvre de Rabelais offre certainement la meilleure preuve que cette communauté d'amis a existé, existe et existera toujours, par-delà les siècles et les frontières, tant qu'il y aura des hommes et qui lisent la fiction pantagruéline. Quel pantagruéliste – puisque c'est ainsi que Rabelais a qualifié ses «bons amys» – n'a pas un jour chuchoté, dans le secret de sa lecture, soucieux de dire la réciprocité de son compagnonnage au feu Maître: «O un amy!». Entre ce second mot de Montaigne (*Essais*, III, 9) et celui qui sert de titre à cet article (II, 17), nous tenterons de prendre la mesure de ce qu'implique de penser la relation de lecture (de Rabelais) comme une relation d'amitié.

La critique a souvent insisté sur la façon dont Rabelais s'était attaché tout autant à inclure ses amis dans ses livres qu'à en exclure ses ennemis, dénoncés sous les noms fleuris d'agélastes, misanthropes, calomniateurs, cafards, diables, etc. Qu'il y ait là une stratégie de défense (et de contre-attaque) visant les adversaires réels du moine défroqué, cela ne fait aucun doute, particulièrement après la réception controversée de *Pantagruel*. Aussi faut-il peser les mots de Michel Jeanneret au poids du sanctuaire:

Ce mouvement de défense est bien plus qu'un thème littéraire: c'est une réponse, qui n'est que trop réelle, à la menace de persécution. Lorsque la répression sévit, ou une inquisition quelconque, lorsqu'il faut esquiver la censure, échapper à l'exil ou éviter de partir en fumée avec ses livres, les esprits libres se protègent dans des cénacles fermés. Ils créent, pour échanger leurs idées, des sociétés clandestines, des cercles réservés aux seuls alliés avec lesquels ils puissent parler ouvertement. C'est ce qu'ont toujours fait les lettrés soupçonnés d'hérésie et c'est ce que feront les libertins du XVII^e siècle qui, pour déjouer les poursuites et tromper l'adversaire, inventeront toute sorte de ruses: publication anonyme, diffusion manuscrite et sous le manteau, textes à double entente et, justement, échanges confidentiels en cercle clos, loin des oreilles indiscrètes. Aujourd'hui encore, dans les régimes totalitaires, quantité d'intellectuels menacés recourent à ces stratégies. Il se pourrait que Rabelais, dans les années 1533-1534, ait été contraint à ce triste apprentissage (Jeanneret 2010: 425)

Où l'on voit que la question de la communauté amicale pourrait aller un peu plus loin que le simple pont-aux-ânes de la sympathie joyeuse. Voici délimités les contours mouvants d'une assemblée qui a peu de chance de se limiter au seul «village évangélique» des années 1530. Certes, on comprend que les «Hypocrites, bigotz, / Vieux matagotz, marmiteux boursoufflés» (G,

LIIII: 141⁵) en sont exclus (qui les regrettera, d'ailleurs?). Pour autant, la mise à l'écart des ennemis communs ne suffit pas à constituer un cénacle de vrais amis. Si la *festivitas* rabelaisienne relève, au moins en partie, de «l'art d'écrire» contre la «persécution», elle implique alors d'entendre «à plus hault sens» le compagnonnage que permet le livre.

«O un amy!» s'exclamait donc Montaigne, avant qu'à cet élan du cœur l'édition posthume des *Essais* (1595) donnât cet autre tour: «Eh qu'est-ce qu'un amy!»⁶. Pour l'auteur des *Essais*, nourri de sa relation privilégiée avec La Boétie, il était évident que la «parfaicte amytié» se devait opposer aux «amitez mondaines et coustumieres» (I, 28). De quoi lui permettre de citer ce mot réputé aristotélicien, rapporté par Diogène Laërce (V, 21): «O mes amis, il n'y a nul ami». On sait bien, au moins depuis Derrida et Giorgio Agamben⁷, que cet apophtegme n'en est pas un, mais seulement une mélecture (*ô philoi, oudeis philos*) d'une sentence plus aisément compréhensible: «à qui a des amis [en nombre], point d'ami (*hô philoi < eisin >, oudeis philos*)». Si Henri II Estienne avait fait imprimer la première leçon, son gendre Isaac Casaubon, dès 1616, rectifia bientôt le lieu fautif. Ce qui n'empêcha pas, beaucoup plus tard, un Nietzsche (pourtant auteur d'un *De Laertii Diogenis fontibus*) de citer l'ancien texte⁸ – le même Nietzsche qui sous-titrerait bientôt son *Zarathoustra*: «un livre pour tous et pour personne».

À qui donc écrit celui dont la plume s'adresse à des «amis lecteurs»? à tous? à certains? à un seul? à personne? Montaigne nous met prudemment sur la voie de la rareté:

Et puis, pour qui escrivés vous? Les sçavans à qui touche la jurisdiction livresque, ne conoissent autre pris que de la doctrine, et n'advouent autre proceder en nos esperits, que celluy de l'erudition et de l'art: Si vous avés pris l'un des Scipions pour l'autre, que vous reste il à dire qui vaille? Qui ignore Aristote selon eux, s'ignore quand et quand soimesme. Les ames communes et populeres, ne voient pas la grace et le pois d'un discours hautain et deslié. Or ces deux especes occupent le monde. La tierce, à qui vous tombez en partage, des ames réglées et fortes d'elles memes, est si rare, que justemant elle n'a ny nom ny rang entre

5 Le texte de Rabelais est cité d'après l'édition procurée par Mireille Huchon: Rabelais, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1994¹, 2020 (pour le supplément) [ci-après: OC]. Au titre du livre (*G* pour *Gargantua*, *P* pour *Pantagruel*, *TL*, *QL* et *CL* pour *Tiers*, *Quart* et *Cinquième livre*) succèdent les numéros de chapitre (en chiffres romains) et de pages (en chiffres arabes).

6 Sur cette variante, dans un passage inspiré par Plutarque, *De dignoscendo amico*, vid. Konstantinovic 1989: 489. Sur *eh*, hapax (inauthentique?) dans les *Essais*, vid. Demonet 2006.

7 Vid. Derrida 1994 et Agamben 2007.

8 *Humain, trop humain*, § 376.

nous: c'est à demy, temps perdu, d'aspirer et de s'efforcer à luy plaire. (*Essais*, II, 17, Exemplaire de Bordeaux, f. 290r)

Quelques savants poussiéreux, diafoirus campés sur leur érudition triste et chicanière; une légion de lecteurs vils, faibles et pauvres d'esprit, plèbe sans relief; – restent les autres, une poignée à peine, peut-être ces «suffisant[s] lecteurs[s]»⁹ que Montaigne évoque ailleurs (I, 24) et auxquels il opposera bientôt la foule des «indiligents» (III, 9). L'auteur des *Essais* souligne que c'est «à demy temps perdu» d'écrire pour cette élite d'«âmes réglées», aussi rares que «fortes». Sentence terrible et terriblement lucide – qui laisse néanmoins la possibilité d'un autre «demy temps», lequel ne serait pas dépensé en pure perte. Peut-être vaut-il la peine de croire qu'au beau milieu de la négligeable troupe des lecteurs béotiens, il peut se trouver encore – espoir toujours-déjà nostalgique – un liseur *boétien* (osons le mot!), digne de l'ami perdu. André Tournon avait déjà proposé de concevoir le lien idéal de Montaigne à son lecteur sur le modèle de son amitié avec le regretté La Boétie:

Cela signifie que Montaigne conçoit ses rapports avec le lecteur comme un problème existentiel, que seules pourraient résoudre des affinités assez profondes pour établir entre eux une confiance mutuelle analogue à celle qu'il a connue jadis avec La Boétie et à laquelle il essaye de rêver encore. Illusion? pas seulement. Il faut qu'une telle relation soit à l'horizon, il faut même qu'elle soit postulée, pour que les *Essais* soient porteurs de vérité¹⁰.

Nous faisons le pari que Rabelais avait caressé le même rêve. Certes, sa pétition d'amitié plurielle est par essence largement inclusive (réserve faite, toujours, des diaboliques calomniateurs): elle accueille tous les lecteurs qui savent rire, sans se scandaliser, des «mots de gueule» comme des traits d'esprit, en toute cordialité et complicité ludique. Mais son œuvre ménage aussi la possibilité d'une «tierce espèce» de lecteur qui, seule, honorerait à proprement parler les exigences de l'«amytié parfaite». Oiseaux rares, bien semblables aux cygnes noirs de Juvénal ou aux quatorze phénix du pays de Satin:

J'y vy quatorze Phoenix. J'avois leu en divers auteurs qui n'en estoit qu'un en tout le monde, pour un aage: mais selon mon petit jugement, ceux qui en ont escrit n'en veirent onques ailleurs, qu'au pays de tapisserie, voire fut ce Lactance Firmian. (*CL*, xxix: 80r; allusion au *Carmen de ave Phœnice* attribué à Lactance)

9 Vid. Guerrier, «Lecteur suffisant», in Desan (ed.): 1067-1069.

10 Tournon 2006 (chap. v: «Et puis, pour qui écrivez vous?»): 360.

Lecteur-phénix: soit le pari de l'impossible et de la merveille, qui ne saurait exister que dans (et par) le livre. Cela, bien sûr, à titre de virtualité drolatique ou de fiction spéculative: quelque part entre le «Lecteur Modèle» d'Umberto Eco¹¹ et l'«autre soi-même (*allos autos* ou *heteros autos*)», autant dire l'ami véritable tel qu'Aristote le définissait (*Éthique à Nicomaque*, IX). Il faut imaginer, pour l'auteur de la fiction pantagruéline, un lecteur qui serait ce que PanTAgruEL est à Panurge («lequel il ayma toute sa vie», *P*, IX: 246): un *ALT(er) ego*. Celui-là seul aurait les moyens d'incarner pleinement l'«esgousseur de fèves» que requiert le prologue du *Cinquiesme livre* posthume: un *lector in fabula* apte à trouver la fève dans le gâteau de la fable, là même où les «joyeux et fructueux livres de pantagruelisme» sont présentés comme des «fèves en gousse»¹² (*CL*, Prol.: 725).

Car certaines pages de la fiction rabelaisienne, il faut le reconnaître, résistent à la première lecture, tout joyeux qu'on soit. D'autres, si nombreuses, sont beaucoup moins drôles si l'on ne cerne pas où le savant Rabelais veut en venir – si l'on ne saisit pas le pourquoi d'un clin d'œil, d'une allusion, de quelque *private joke*, de telle référence masquée ou tronquée, d'un écho discret à tel événement historique ou, plus fréquemment encore, à tous ces livres antiques et modernes dont s'est nourrie la somme du grand Altérateur. En ces cas-là, reconnaissons-le, rire ne suffit pas pour comprendre¹³. On peut certes rire sans comprendre (en souriant, pourquoi pas! de son ignorance – en la matière, la leçon d'humilité est édifiante); mais la connivence recherchée par Rabelais relève parfois d'un partage avec ceux qui savent, et dont la culture permet, procure, provoque, libère alors le Rire, à supposer qu'ils désirent en jouer. Il serait faux d'écrire que c'est toujours le cas, sans quoi la *doxa* n'eût pas fait de Rabelais un éminent «auteur populaire» (expression qui relève du contresens, au moins pour le lectorat du XVI^e siècle). On peut ainsi lire Rabelais sans relever le défi de l'érudition: depuis la parution du *Quart livre*, en 1552, la majorité des lecteurs du célèbre épisode des moutons fait assurément l'économie du jeu subtil auquel Rabelais s'est prêté lorsqu'il montre (à qui saurait y regarder de près!) que le marchand Dindenault ne cesse de fausser la valeur des devises patiemment établie par Guillaume Budé dans son *De Asse*¹⁴. On peut ici n'y voir que du feu – mais

¹¹ Vid. Eco 1999.

¹² Pour ce jeu pythagorico-gellien sur le rôle symbolique de la fève (et pour l'éventuel rapprochement entre *faba* et *fabula*), vid. Menini 2019.

¹³ Cf. Tournon 2004.

¹⁴ Un seul exemple en *QL*, VII, 554 (Dindenault parle): «Par le digne veu de Charrous, le moindre de ces moutons vault quatre foys plus que le meilleur de ceulx que jadis les Coraxiens en Tuditanie contrée d'Hespaigne vendoient un talent d'Or la piece. Et que pense tu O sot à la grande paye, que valoit un talent d'or?». Vide Budé 1551: 396, qui cite Strabon, III, 11, 6. La *Turdétanie* – toponyme écorché par l'ignorant Dindenault – est la Bétique, région du sud de l'Espagne (Budé, *ibid.*, 389-390, citant notamment Strabon, III, 1, 6). Rabelais se plaît à exhiber l'érudition défectueuse de son personnage: Strabon écrit que les laines de Turdétanie sont plus demandées que celles de Coraxie, et que les béliers reproducteurs de cette région de l'Espagne

quel dommage! C'est rater une partie de la connivence avec Panurge (et son créateur). Car si tous les épisodes de la fiction pantagruéline se lisent à divers niveaux de lecture, on ne saurait en saisir certains des enjeux les plus fins sans un bagage culturel considérable. De ce point de vue, Rabelais est résolument un auteur difficile – élitiste, même (lâchons ce mot aujourd'hui proscrit!), parce qu'élitaire. L'Humanisme est affaire de «gens studieux».

Trois exemples ponctuels nous permettront de comprendre qu'à certains moments de la «narratopédie»¹⁵ rabelaisienne, le texte reste littéralement lettre morte si le lecteur, tout bien disposé, joyeux et gai qu'il soit, se montre incapable de se mettre au niveau de l'auteur. Dans le prologue du *Quart livre* de 1548, le «docteur en médecine» se présente par exemple comme un «Parabolain»:

Ainsi font mes compagnons de leur cousté: dont par adventure
sommes dictz Parabolains, au long faucile, et au grand code, par
l'opinion de deux Gringuenaudiers aussi folement interpretée,
comme fadement inventée. (QL 1548, Prol.: 719)

Les médecins dits *parabolani* étaient des médecins de l'Antiquité tardive, chrétiens recrutés sous l'autorité du patriarche dans le but de prendre soin des malades. Rabelais, comme ses compagnons hippocratistes, se dit l'un d'entre eux. Mais la suite est nébuleuse: qui n'aurait pas lu Accurse ni Alciat serait absolument incapable de saisir que les deux «Gringuenaudiers» (doublement merdeux, pour le dire autrement) sont lesdits juristes, lesquels ont donné du mot *parabolani* des explications prétendument étymologiques, mais totalement farfelues (le premier y lisant la parabole, le second la glèbe, *bôlos* en grec). La moquerie s'accompagne d'un jeu sur *faucille* (outil) et *focile* (os du bras), puis sur *code* (juridique) et *coude* (articulation du bras). On pourra trouver fastidieux le jeu de piste – et c'est peut-être la raison pour laquelle Rabelais fit disparaître ce passage en 1552. Mais la boutade philologique devait faire se gausser l'ami Tiraqueau, dont le *De nobilitate* (1549) accorde un développement notable auxdits parabolains¹⁶.

Pareil «colin-maillard cérébral» (l'expression est de Jarry, pantagruéliste devant l'éternel), à l'attention du lecteur frotté de science juridique, se pratique dans un passage du *Pantagruel* de 1534. Parmi les livres de la profuse «librairie de saint Victor» que compulse Pantagruel, deux titres n'ont jamais véritablement fait l'objet d'une lecture conséquente:

(et non les simples moutons de Colchide, se verraient-ils exporter en Bétique) sont vendus un talent. Enfin, Budé, *ibid.*, rappelle qu'un talent (monnaie d'argent, comme le sait Rabelais) valait six cents écus; un talent d'or en eût valu dix fois plus.

¹⁵ Pour ce mot – «diction monstrueuse», eût dit Rabelais –, vid. Bowen 2017.

¹⁶ Pour le détail de la démonstration, vid. Menini 2016.

De calcaribus removendis decades undecim, per M. Albericum de rosata.

Ejusdem *de castrametandis crinibus lib. tres.* (P, VII: 238)

Soit, en français:

«Comment retirer ses éperons, en onze livres de dix chapitres, par M^e Albericus de Rosate.

Du même, *Comment camper les cheveux en quatre, en trois livres.*»

Depuis Jacob Le Duchat, premier éditeur-annotateur du texte, on lit ici une plaisanterie sur le nom du juriste *Albericus a Rosate*, auteur d'un *Dictionarium* que Rabelais a utilisé autant qu'il s'en est moqué. La *rosata* serait ici la *rosette* de l'éperon (*calcar*) du cavalier, monté sur un cheval... à tous crins (*crines*). Reste à prouver que *rosette* s'employait déjà en ce sens sous François I^{er}, ce qui est tout à fait possible. Mais il y a plus: le même Albéric avait fait sienne, dans son dictionnaire juridique, une glose d'Accurse (*ad Dig. 48.19.8.10*) sur le mot *calcaria* («four à chaux»): «*Calcaria*: façon de fouler la terre pour construire un mur [*sic*] (*opus calcandi terram ad faciendum murum*¹⁷)». Filippo Beroaldo¹⁸ puis Antonio de Nebrija¹⁹ avalent pointé l'énormité. En remplaçant *calcaria*, -æ, f. par *calcar*, -is, n., Rabelais peut déplacer dans le domaine équestre une bourde d'Accurse (une de plus!): de quoi *camper les cheveux* (ou *crins*) et y édifier des murs, puisque – *calcaria* n'ayant pas été compris – on peut bien confondre tout autant *calcar* (éperon) et *calcare* (fouler aux pieds). Est-il plus facile de fouler le sol sans éperon? pour édifier des murs?! Peut-être autant que de voir en «*crinibus*» un *crimini-*bus dépouillé d'une syllabe... Les lecteurs férus de science juridique ne s'y trompaient pas: tels étaient ces *happy few* parmi lesquels un Tiraqueau, un Amaury Bouchard²⁰, un Guillaume Des Autels pouvaient tirer leur épingle d'un jeu digne d'une méticuleuse botte de foin, comme ils riaient aux éclats

17 Albericus 1481: f. e2r.

18 «*Jurisconsulti inter pœnas metalli nominant sulphurariam: hoc est sulphuris fodinam: sic enim scribit Ulpianus tit. de pœnis: in calcariam quoque vel sulphurariam damnari solent: sed hæ pœnæ metalli magis sunt: Ubi calcari simpliciter significatur opus: et fodina calcis, sicut sulphuraria, sulphuris. Accursius hallucinatur: exponens in calcariam in opus calcandi terram.*» (Beroaldo 1510: f. 154v).

19 «*CALCARIA est fornax, ubi calx ex coctis lapidibus conficitur. Unde Plin. in histo. natu. Scribit, olivas cinere ex calcariis lætari. Imperator in ti. de pœn. l. aut damnum. pro fodina posuit lapidum, ex quibus igni resolutis calx ipsa conficitur: nam de damnatis ad metallum loquitur, sunt autem lapides in genere metalli. Nam quod Accursius dicit calcariam esse opus calcandi terram, etiam pueri qui nondum ære lavantur, intelligunt esse perinane.*» (Nebrija 1537: 40).

20 Pour un condensé de connivence érudite entre Rabelais et Bouchard, vid. OC: 986-987 (épître-dédicace au *Testament de Cuspadius* et au *Contrat de vente*, Lyon, S. Gryphe, 1532), ainsi que les éléments de décryptage fournis par La Charité 2018, et quelques compléments dans Menini 2020 a.

en lisant l'épisode de Bridoye, dans le *Tiers livre* (xxxix-xlii: 474-485) – épisode indigeste pour qui n'aurait jamais ouvert le Digeste.

La fiction pantagruéline regorge de ces énigmes ponctuelles. Il peut s'agir de clins d'œil à la philologie médicale: ainsi de l'identification controversée des cotylédons de la matrice (dans l'accouchement de Gargamelle²¹) ou de la distinction du larynx et du pharynx, ignorée d'Aristote, mais non de Galien (et identifiée dans la topographie de la gorge de Pantagruel²²). La connivence peut relever plus généralement de la science antiquaire: dans l'Enfer visité par Epistemon, Cléopâtre revend des oignons en souvenir de ses fameuses perles (*uniones*²³); sur le front de Gargantua resplendit un hiéroglyphe d'Horapollon, avec ses deux têtes (montées sur une bête-à-deux-dos platonicienne!) formant un phylactère²⁴; dans le *Quart livre*, les «Boudins» portent le nom d'une peuplade scythe, les *Boudinoi*, dont Hérodote (IV, 108) écrit qu'ils sont roux... comme les Andouilles rabelaisiennes, ces saucis-ses-écureuils²⁵. Sans saisir tous ces échos, non seulement la fiction reste moins «entendible» – mais, surtout, elle en est bien moins drôle.

Car le Rire rabelaisien est en réalité la vaste somme de rires différents et multiples²⁶. Au beau milieu de ces divers éclats, poilades, hilarités ou sourires, se signale une joie future à propos de laquelle, *cum grano salis*, l'Auteur s'est ouvert de façon allusive. Sur la page de titre du *Tiers livre*, on lit en effet: «L'Autheur susdict [*i. e.* «M. Fran. Rabelais docteur en Medicine»] supplie les Lecteurs benevoles, soy reserver à rire au soixante et dixhuytiesme Livre». Ne pas dépenser son comptant de rire tout de suite; en garder pour un livre ultime (le 78^{ème}!) qui ne verra jamais le jour; concevoir qu'on ne saurait épuiser la réserve riieuse sur-le-champ. Laissons de côté l'obsession rabelaisienne pour le chiffre 78 – supérieur au nombre de fois qu'il nous faut pardonner à ceux qui nous ont offensés (Matthieu 18.22) – et ne retenons que le soin pris par le Maître à désigner un Rire au futur, un Rire ultérieur: une *différance* du Rire, oserions-nous, par goût du pastiche déconstructionniste. Certes, la boutade est un piège; mais comment ne pas lire ici que la matière à rire est «inexpuisible», comme le tonneau des Danaïdes – et que certains fûts drolatiques seront meilleurs un peu plus tard? Et qui sait si l'eau (salée, vous dirait Panurge) du *Quart livre* ne pourrait «rend[re] goust de vin» (CL, xlii: 824) – le goût d'un vin de premier choix, digne du 78^{ème} et dernier livre promis?

Faut-il redire que là où les «mots de gueule» ont gelé puis dégèlent, dans l'une des pages les plus fameuses de la geste – provoquant l'hilarité longtemps après leur profération –, ce pourrait être parce que le rire, en grec,

21 Vid. Menini 2017a.

22 Vid. Menini 2017b.

23 Vid. Menini 2020b.

24 Vid. *ibid.* et Menini 2009: 155 sq.

25 Vid. Menini 2014: 356 sq.

26 Vid. Huchon 2010.

se dit *gelôs*? – Le texte de Rabelais, géniale cryogénie littéraire. Seuls les agélastes vous diront que tout cela sent le réchauffé.

La promesse d'un Rire différé pourrait alors dissimuler quelque vrai conseil de méthode: riez, lecteurs, riez – mais n'allez pas croire que le Rire s'arrête là. L'horizon dérisoire est infini. Le verbe rire se conjugue excellentement au futur. On croirait entendre ici l'une des devises de l'Humanisme: *Festina lente*: «haste toi lentement», que cite Rabelais (après Alde l'Ancien, Érasme, Alciat et d'autres) à deux reprises (*G*, IX: 29 et *QL*, «Briefve declaration»: 708). Le paradoxe n'en est pas un: le Rire rabelaisien est aussi instantané qu'il demeure toujours à venir. Ceux qui se plaindraient du délai qu'implique une telle prorogation partielle, refusant ainsi d'être des *re-lecteurs*, ne se signaleraient que par leur «indiligence» – autant dire: leur «insuffisance». Vitesse et précipitation. Ce serait refuser d'entrer dans le Jeu. Or, lorsqu'on joue, on ne compte pas. Comme quand on aime. D'où la nécessité de voir dans l'Authéur, tout farceur qu'il soit, un ami sur lequel on peut compter. Il faut parier sur la conséquence de cette promesse, miser sur la fiabilité du report drolatique, accepter de rester *suspendu* à telle ou telle blague de Rabelais le potache. Parce qu'un ami ne vous trahit pas. – «Patience», donc, comme le répète Panurge à ses amis: la fin (de Dindenault) n'en sera que plus drôle. Rira bien qui rira le dernier: parole d'évangile profane (*cf.* Matthieu 19-20).

De fait, le jeu en vaut vertement la chandelle. Jean Céard, dans un article sur «L'érudition dans le *Cinquième livre*» – dont les conclusions valent pour l'ensemble de l'œuvre (son édition du *Tiers livre* en fait foi) – le confirme:

Si Rabelais joue avec l'érudition, ce n'est pas médiocrement, en jetant des noms et des faits au hasard, en mêlant le contrové et l'authentique, en associant négligemment le vrai et le faux. C'est pour ne pas croire assez à la pertinence de son érudition que les commentateurs procèdent parfois à des identifications contestables (Céard 2001: 45)

Lesdits commentateurs se privent aussi d'un grand sourire, comme lorsqu'il leur échappe que si Panurge entend porter à sa femme, avec son «courtaut» (la métaphore, pour être violente, n'en est pas moins sexuelle) «vingt deux coups de poignard, à la Cesarine» (*CL*, XXIX: 801), c'est parce que Suétone (*César*, 82) précise que, des vingt-trois blessures dont fut atteint César, seule la dernière fut mortelle²⁷. Voilà pourquoi il faut prendre Rabelais au mot – et miser sur son exactitude. L'expérience montre qu'on n'y perd jamais son temps.

Il apparaît donc un peu artificiel de forcer une distinction entre la dimension éthique de la connivence pantagruélique et les enjeux intellectuels

²⁷ La démonstration, impeccable, se lit dans Céard 2001.: 41-42.

ou herméneutiques des livres rabelaisiens: c'est bien souvent à même la connivence érudite, en tant qu'elle s'éprouve comme un jeu, que peut se construire la communauté d'«amis lecteurs». L'exigence de ce cénacle est parfois extrême; mais si l'érudition se transforme en logodédale inextricable, c'est toujours pour retrouver rire et sourire à la sortie du labyrinthe. Les savants lettrés que requiert la fiction rabelaisienne ne sont pas ces pédants jalousement accrochés à leur «juridiction livresque» dont parlait Montaigne, prêts à condamner la confusion des deux Scipions; ils sont plutôt ceux dont la *paideia* donne et redonne la joie, comme des enfants qui jouent, capables de traquer dans les moindres replis de la tradition historique et livresque, avec les outils de la philologie humaniste, les amusements les plus fins.

Chez les frères Fredons, dans le *Cinquième livre*, Pantagruel donne la clef de ce divertissement de très haut vol, alors qu'il éclaire les enjeux de la «finesse» en acte à l'attention d'un frère Jean un peu dépassé:

Ceste finesse, dist frere Jehan, est extraicte d'occulte Philosophie, et n'y entends, au diable le rien.

– D'autant, respondit Pantagruel, est-elle plus redoutable, que l'on y entend rien. Car finesse entendue, finesse preveuë, finesse découverte perd de finesse et l'essence et le nom: nous la nommons lourderie. (*CL*, xxvi: 790-791)

On peut donc se faire expliquer le texte rabelaisien, mais c'est au prix de quelque lourdeur – et le rédacteur de ces lignes sait trop bien qu'il n'en est pas exempt, hélas! C'est dire si le face-à-face solitaire («O un amy!», un seul) demeure la voie royale pour entrer en connivence avec le texte et son auteur. Il s'agit de cheminer en solitaire – c'est-à-dire à deux, guidé par la lanterne de «l'Autheur». Le lecteur de Rabelais, pour mériter le nom d'ami, doit parfois suer en son étuve et se frotter au mercure textuel, comme le vérolé très-précieux qu'il est. Alors seulement se constituera la communauté des «esgousseurs de febves», riche de tous les enquêteurs, investigateurs et autres «alphestes», poissons-pilotes d'hier et d'hui.

Les fâcheux regimberont: ni le «Lecteur-Modèle», ni l'*heteros autos*, ni le «suffisant lecteur» de Rabelais n'ont jamais eu d'existence, ni n'en auront. Chimère! C'est vrai, en un sens. Mais, tout endeuillé qu'il fût de La Boétie, Montaigne n'en projetait pas moins la possibilité d'un lecteur boétien. D'un ami. La réciproque est vraie: la connivence rabelaisienne n'est jamais acquise, parce que nombre de passages de la geste pantagruéline nous restent obscurs. La nostalgie de l'ami, enfouie dans le pli du livre, devient une «nostalgie du futur». Aussi la fin du manuscrit du *V^e livre* sonne comme un éternel commencement:

[...] chercheurs et inventeurs trouveront vray [sic] estre la responce faicte par le saige Talés à Amasis roy des egyptiens quant par luy interrogé en quelle chose plus estoit de prudence, respondit: «on temps» car par temps ont esté et par temps seront toutes choses latentes inventées et c'est la cause pourquoy les antiens ont appelé Saturne le temps pere de verité et verité fille [de] temps. Infaliblement aussi trouveront tout le savoir d'eulx et de leurs predecesseurs à peine estre la minime partie de ce qui est et ne le sçavent. (CL, ms: 911)

Au travail, mes amis! semble claironner Rabelais. L'extrait vient après la liste habituelle des compagnons-philosophes de la *prisca theologia*: Zoroastre-Arimaspe, Hermès-Esculape, Orphée-Musée, etc. Tous les modèles de sagesse antique, que Ficin avait érigés en éclaireurs de sa philosophie ancienne-renouvelée, vont ici deux par deux. Un ami chacun. Une seule lanterne pour un binôme de «lychnobiens».

Il n'est pas anodin que les compagnons pantagruélistes, quelques lignes plus haut dans le manuscrit, aient choisi la même lanterne pour les guider:

Lors la royne nous octroya le choix d'une de ses lanternes pour nostre conduite telle qu'il nous plairoit. Par nous fust esleue et choisie la mye du grand M. P. Lamy laquelle j'avois autresfoys congneue, à bonnes enseignes elle pareillement me recongnissoit et nous sembla plus divine, plus hilique, plus docte, plus saige, plus diserte, plus humaine, plus debonnaire et plus ydoine que autre qui fut en la compaignye pour nostre conduite. (CL, ms: 910-911).

Encore une fois, à même la confrérie plurielle, c'est une relation à deux qui resplendit. Voici Rabelais, l'ancien moine, l'helléniste, le lecteur vorace, qui choisit pour le guider — lui et les siens: personnages et lecteurs — les lumières de son ancien compagnon d'étude, feu Pierre Amy (ou Lamy²⁸), *Petrus Amicus* le bien nommé. «O un Amy!»: certes, n'allons pas faire trop vite de Pierre Lamy – le frère d'armes en hellénisme, en un temps pionnier où les «Dioscures de Fontenay-le-Comte»²⁹ étudiaient en Poitou, autour de 1520 – le La Boétie de Rabelais. L'amitié parfaite ne se galvaude pas, et chaque relation privilégiée est unique. Toujours est-il que, dans ce dossier du V^e livre que Rabelais garda par-devers lui, et dont les matériaux ultimes furent esquissés avant la parution du *Tiers livre*, le nom du défunt ami fait retour à un moment crucial: l'extrême fin de la Quête telle que Rabelais, un temps, l'avait conçue. Le même nom se lit encore en 1546: «M. Pierre Amy:

28 Vid. Meylan 1953.

29 Vid. Busson 1965.

quand il explora pour sçavoir s'il eschapperoit de l'embusche des Farfadetz» (TL, x: 382).

Cette double mention du feu compagnon, lychnobien-modèle, nous invite à nous remémorer un épisode fameux de la biographie de Rabelais: alors frères mineurs en Poitou, les deux hellénistes s'étaient vu confisquer leurs livres par les autorités ecclésiastiques (certainement cette «embusche des Farfadetz» évoquée en 1546). L'hérésie rôdait, pensait-on, dans les marges des livres grecs. La République des Lettres avait pu prendre connaissance de cet épisode dans la correspondance de Guillaume Budé, le grand humaniste ayant intercédé auprès des autorités conventuelles pour rendre aux deux *studiosi* leurs précieux grimoires, peut-être l'un de ces in-folios grecs qu'ils lisaient de concert, comme ce Lucien incunabile qui porte encore l'ex-libris de *Petrus Amicus*³⁰.

Est-ce à dire que Rabelais écrit pour l'Ami disparu, comme Montaigne projetait son *alter ego* sur le meilleur des «suffisants lecteurs»? Telle proposition ne doit pas être comprise en un sens trop strictement biographique – surtout dans la mesure où l'auteur de *Pantagruel* n'a laissé aucun témoignage semblable au chapitre I, 28 des *Essais*. Mais la nostalgie du futur mentionnée plus haut, qui postule un «horizon» amical, selon les mots d'André Tournon, se modèle sur l'appel et le rappel de l'ami absent. L'Ami n'est plus, mais *viendront d'autres horribles travailleurs*, comme dit le Poète, dont les travaux seront susceptibles de ressusciter, tel le phénix en pays de Satin, l'*heteros autos* à jamais perdu.

Que la relation d'*amitié réelle*, attestée par la biographie, puisse servir de modèle à la relation entre l'auteur et le lecteur – par une forme de *transfert* dont le truchement serait le livre –, la geste pantagruéline en donne la preuve. À plusieurs reprises, Rabelais mentionne ses amis: voici évoqués Antoine Du Saix, «commandeur jambonnier de saint Antoine», «celluy de Bourg. Car il est trop de mes amys» (G, xvii: 49); André Tiraqueau, «le docte Tiraqueau» salué à Fontenay-le-Comte après «le noble Ardillon abbé» (P, v: 230) à Ligugé; ou encore les «antiques amys Ant. Saporta, Guy Bouguier, Balthasar Noyer, Tollet, Jan Quentin, François Robinet, Jan perdrier, et François Rabelais» (*himself*: Epistemon y était, écrit l'auteur), qui jouèrent à Montpellier «la morale comœdie de celluy qui avoit espousé une femme mute» (TL, xxxiii: 460). La liste n'est pas exhaustive; mais elle montre que la geste pantagruéline peut aussi se lire comme un *album amicorum*.

Il serait naïf de penser que Rabelais écrivait *seulement* pour un petit cercle de contemporains: c'eût été vouer son œuvre aux oubliettes – et rendre incompréhensibles tous les appels aux lecteurs futurs dont il a été question. Comprenons plutôt que c'est sur le modèle des proches de son temps (juristes, médecins, historiens, philologues – en un mot humanistes) qu'il conçoit et mobilise ses vrais «amis lecteurs» à venir, son Livre étant le seul

30 Vid. Menini – Pédeflous 2012.

moyen de ressusciter un tel *hic et nunc*. Lire et rire au futur, c'est croire à cet éternel présent. Rabelais compte sur d'autres contemporains – à venir.

Lecteur passionné (et irrévérent) des *Adages*, prompt à mettre au défi son diligent lecteur d'en entendre sonner la musique antique transposée en français³¹, Alcofribas n'ignorait pas le proverbe totémique avec lequel Érasme avait ouvert sa somme: «*Amicorum communia omnia*», «Entre amis, tout est commun».

Comme dans les *Adages* – encyclopédie fragmentée du patrimoine verbal de l'Occident –, ce qu'il peut y avoir de plus commun aux gens de lettres, par-delà les époques, n'est autre que leur culture partagée. Aussi l'ami auquel s'adresse Rabelais est bien souvent le lecteur *de tous les autres livres*, dont les réminiscences viennent se mêler dans le creuset pantagruélique. La bibliothèque réelle de Rabelais le confirme: en miroir de l'apostrophe du *Gargantua* aux «amis lecteurs», on peut encore découvrir sur certains des livres qui ont appartenu au Maître (Platon, Galien, Théophraste, Fuchs, Aristophane, Plutarque, etc.) son nom suivi de la mention de ses amis: *kai tôn autou philôn*, en grec³². En passe de devenir habituelle à l'âge de l'Humanisme, la formule *et amicorum* dont usait Grolier³³, hellénisée par Rabelais, prend tout son sens si l'on veut bien apprécier la sociabilité amicale que permet l'échange livresque. Ce n'est pas «intellectualiser» la question éthique que de faire ce constat: à mesure que Rabelais écrit son œuvre – et tout particulièrement ses derniers deux chefs-d'œuvre de la maturité –, son ami lecteur ne saurait être qu'un très grand lecteur, insatiable, un lecteur *gigantesque* dont la «compétence» (pour parler comme Eco) se serait affûtée aux contacts de tous les textes classiques et modernes. Or, ce qui pourrait passer aujourd'hui pour un vecteur d'exclusion – et qui l'était déjà, *a fortiori*, à la Renaissance, dans une France où l'illétrisme était le lot commun –, l'Auteur le conçoit comme le lieu de rencontre le plus propice qui soit (une autre Thélème?). Il y a là matière à rire pour les siècles des siècles – une «éternité de beuverie». Car le bien-ivre du *Gargantua*, cette version dévoyée (mais non moins savante!) du «deipnosophe» d'Athénée, le répète à ses camarades-buveurs: «Je boy pour la soif advenir. Je boy eternellement, ce m'est eternité de beuverie, et beuverie de eternité». (G, v: 18). Pour rire ensemble, tout de suite et plus tard, *en tout temps*, il faut un terrain d'entente. Une même boisson. *Ad fontes*: la question de la source commune ne se posait guère pour le cénacle de «gens studieux» dont Rabelais faisait partie.

31 Sur l'usage récurrent que Rabelais fait des *Adages* – charge à son lecteur de les identifier –, vid. Cappellen 2013 et 2017.

32 Vid. Menini 2014: Appendice, 1027 sq.; Pédeflous 2018.

33 Vid. Hobson 1949.

La bibliothèque, cet inépuisable banquet³⁴. Où la «gaye science» (G, XIII: 41) et la «gayeté d'esprit» (QL, Prol.: 523) ne font qu'une – «toutes offices d'amitié» (G, I: 133) étant faites pour aboutir, comme dirait l'autre, à un beau livre.

Bibliographie

I. ŒUVRES DE RABELAIS

OC: Rabelais, Œuvres complètes, Mireille Huchon (ed.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1994¹, 2020 (pour le supplément).

2. TEXTES DE LA RENAISSANCE

Albericus a Rosate, 1481, *Dictionarium juris civilis et canonici*, Bologne, H. de Colonia.

Beroaldo F., 1510: *Apuleius cum commento Beroaldi*, Venise, Ph. Pincio.

Budé G., 1551: *De Asse et partibus ejus*, Lyon, S. Gryphe.

Nebrija A., 1537: *Lexicon juris civilis, adversus quosdam insignes Accursii errores additum*, Lyon, frères Frelon.

3. ÉTUDES

Agamben G., 2007, *L'Amitié*, trad. M. Rueff, Paris, Payot.

Bowen B. C., 2017, *La Poursuite du trivial*, in D. Desrosiers et al. (eds.), *Rabelais et l'hybridité des récits rabelaisiens* («Études rabelaisiennes», LVI), Genève, Droz: 185-191.

Busson H., 1965, *Les Dioscures de Fontenay-le-Comte*, «Études Rabelaisiennes», VI: 1-50.

Cappellen R., 2013, «Feuilleter papiers, quoter cayers». La citation au regard de l'erudito ludere *des fictions rabelaisiennes*, thèse de doctorat, M.-L. Demonet (dir.), Tours, Université François-Rabelais (soutenance le 5/12).

Cappellen R., 2017, *Rabelais lecteur des Adages*, in B. Perona et T. Vigliano (eds.), *Érasme et la France*, Paris, Classiques Garnier: 227-252.

³⁴ Sur l'importance du modèle symposiaque pour Rabelais, vid. Jeanneret 1987 et 1988; Zaercher 2002.

- Cappellen R., 2020, *Sur quelques vers en quête d'auteur(s). Les emprunts poétiques dans l'œuvre de Rabelais*, in M. Huchon, N. Le Cadet et R. Menini (eds.), *Inextinguible Rabelais*, Paris, Classiques Garnier: 223-246.
- Céard J., 2001, *L'érudition dans le Cinquième livre*, in F. Giacone (ed.) *Le Cinquiesme Livre* («Études rabelaisiennes», XL), Genève, Droz: 41-53.
- Demonet M.-L., 2006, *Eh / hé: l'oralité simulée à la Renaissance*, «Langages», 161: 57-72.
- Derrida J., 1994, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée
- Desan Ph. (ed.), *Dictionnaire Montaigne*, Paris, Classiques Garnier, 2018 (H. Champion, 2007).
- Eco U., 1999, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. De M. Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche (Grasset, 1985).
- Hobson G. D., 1949, *Et Amicorum*, «The Library», 5^e série, 4: 87-99.
- Huchon M., 2010, *Les rires de Rabelais*, in M. M. Fontaine (ed.), *Rire à la Renaissance*, Genève, Droz: 123-139.
- Huchon M. – Menini R., 2020, «*Un bon ouvrier mect indifféremment toutes pièces en œuvre*»: Rabelais, in Ph. Desan et A. Régent-Susini (eds.), *Éditer les Œuvres complètes (xvi^e – xvii^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier: 101-128.
- Jeanneret M., 1987, *Des Mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, José Corti.
- Jeanneret M., 1988, *Parler en mangeant. Rabelais et la tradition symposiaque*, «Études rabelaisiennes», XXI, Genève, Droz: 275-281.
- Jeanneret M., 2010, «*Amis lecteurs*»: Rabelais, interprétation et éthique, «Poétique», 164: 419-431.
- Konstantinovic I., 1989, *Montaigne et Plutarque*, Genève, Droz.
- La Charité C., 2018, *L'édition rabelaisienne du Testament de Cuspidius et du Contrat de vente, une énigme en facétie*, «Seizième Siècle», 14: 241-255.
- Menini R. – Pédeflous O., 2012, *Les marginales de l'amitié. Pierre Lamy et Nicolas Bérauld lecteurs de Lucien de Samosate (BnF Rés. Z. 247)*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXXIV, 1: 35-70.
- Menini R., 2009, *Rabelais et l'intertexte platonicien* («Études rabelaisiennes», XLVII), Genève, Droz.
- Menini R., 2014, *Rabelais altérateur. «Gréciser en François»*, Paris, Classiques Garnier.
- Menini R., 2016, *Parabolains et gringuenaudiers: Rabelais et Des Autels lecteurs d'Alciat*, «Réforme, Humanisme, Renaissance», 82-83: 117-138.
- Menini R., 2017a, *L'accouchement de Gargamelle (Gargantua, VI): Hippocrate et Galien cul par-dessus tête*, revue «Op. cit.», 17, texte en ligne.
- Menini R., 2017b, *Mots de gorge. Voir (et savoir) dedans la bouche de Pantagruel*, «Arts et Savoirs», 8, texte en ligne.
- Menini R., 2019, *Rabelais et Aulu Gelle, de l'atelier de Gryphe aux fèves en gousse*, «Études rabelaisiennes», LVII, Genève, Droz: 19-50.
- Menini R., 2020a, «*Ouvrage tel que les faisoit Dædalus*». Note sur l'épître-préface au Testament de Cuspidius, «L'Année rabelaisienne», 4: 387-397.

- Menini R., 2020b, *Rabelais et les mystères d'Égypte*, in R. Gorris Camos (ed.), *Hieroglyphica. Cleopatra e l'Egitto tra Italia e Francia nel Rinascimento*, Tours, PU François-Rabelais: 59-70.
- Meylan H., 1953, *La mort de Pierre Lamy*, in *François Rabelais. Ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort (1553-1953)*, Genève, Droz: 248-252.
- Pédeflous O., 2018, *Sur la bibliothèque de Rabelais*, «Arts et Savoirs», 10, texte en ligne.
- Tournon A., 2004, *Rire pour comprendre. Essais d'herméneutique pantagruélinenne*, «Réforme, Humanisme, Renaissance», 59: 7-22.
- Tournon A., 2006, «Route par ailleurs». *Le «nouveau langage» des Essais*, Paris, H. Champion.
- Zaercher V., 2002, *Le banquet du Tiers livre à l'épreuve des topoi symposiaques*, «Studi francesi», 136/1: 99-108.

CONNIVENCES OVIDIENNES:
TRADUCTEURS ET LECTEURS D'OVIDE
AUX XVI^e ET XVII^e SIÈCLES

Maurizio Busca

Ovide compte parmi les auteurs de l'Antiquité les plus imprimés, lus, étudiés, commentés et imités dans la France de la première Modernité¹. Poète protéiforme, il a été considéré par ses lecteurs comme un maître d'amour ou un champion de tromperies, comme un badin repent ou un volage impénitent, comme un savant connaisseur du mythe et du savoir ancien ou un expert en techniques de séduction et de maquillage féminin. Ces différentes facettes de sa *persona* auctoriale reflètent l'hétérogénéité de sa vaste production littéraire, abordant les sujets les plus variés (érotique, mythographique, autobiographique...) et relevant de genres disparates (poésie épique, élégiaque, didactique...). Au sein de cette production, selon les époques et les milieux, l'on a identifié des œuvres plus ou moins réussies du point de vue esthétique, plus ou moins convenables du point de vue moral, plus ou moins utiles du point de vue documentaire, plus ou moins susceptibles d'intégrer les programmes scolaires... bref, plus ou moins dignes d'être lues et diffusées.

Au demeurant, la réception des œuvres d'Ovide est marquée par de profondes différences internes qui apparaissent tout particulièrement lors-

1 Pour le XVI^e siècle français, on recense environ 300 éditions latines et 150 éditions vernaculaires (Pettegree 2007: 455-459; Pettegree 2012: 1254-1266; voir aussi Moss 1982), qui font d'Ovide l'auteur ancien le plus imprimé de l'époque. Il faut en outre ajouter à ces éditions un nombre inconnu de traductions partielles dispersées et d'éditions qui n'ont été identifiées qu'après la parution de ces catalogues (pour une mise au point sur les traductions de *l'Art d'aimer*, voir Maillat-Montorsi 2020). Pour le XVII^e siècle, un catalogue scientifique des éditions et des traductions des œuvres d'Ovide manque à ce jour; un recensement indicatif est cependant fourni dans Chatelain 2008: 709-725.

qu'on considère le domaine de la réception vernaculaire. En effet, si toutes les œuvres d'Ovide sont disponibles en latin sur le marché du livre dès le XV^e siècle, il en va bien autrement pour leurs versions françaises. Au XVI^e siècle, les traductions et les adaptations des *Métamorphoses* en prose, en vers ou en format emblématique constituent de véritables succès de librairie; les *Héroïdes*, en revanche, malgré l'admiration qu'elles suscitent auprès des lecteurs, ne connaissent que des traductions partielles²; quant aux *amatoria* (*Amours*, *Art d'aimer* et *Remèdes à l'amour*), les éditeurs évitent d'encourir la censure en falsifiant les informations typographiques, en effaçant les passages inconvenants, en désamorçant les pièces les plus salaces à travers l'association avec d'autres textes tenus pour plus séants, ou encore en rééditant des traductions anciennes. Au XVII^e siècle, cette situation évolue sensiblement: le succès des *Métamorphoses* vernaculaires demeure incontesté mais les *Héroïdes* et les *amatoria* font l'objet de plusieurs traductions, et les *Fastes*, les lettres de l'exil et les œuvres mineures sont publiés pour la première fois en langue française.

Opérant dans un milieu éditorial extrêmement articulé, et étant confrontés à une *auctoritas* au statut ambigu, les traducteurs des œuvres ovidiennes ne veillent pas seulement à revendiquer dans leurs textes préfaciels les mérites de leur travail, mais aussi à en affirmer la légitimité. Il s'agit de persuader les lecteurs de l'intérêt du texte fourni, en exaltant les qualités d'Ovide et l'excellence de l'œuvre traduite, tout en relevant la pertinence du choix de la traduire et les qualités de la traduction donnée. Mais il s'agit également de se situer dans le contexte de réception, en manifestant son positionnement vis-à-vis des traducteurs concurrents, des pratiques exégétiques et éditoriales dominantes, ou encore de telle vogue littéraire ou de tel type de public. Les enjeux sont donc multiples et, bien que les traducteurs d'Ovide aient recours à des stratégies rhétoriques différentes afin de mettre en valeur leurs entreprises, la plupart de leurs préfaces partagent un élément commun, à savoir la construction ou l'exhibition d'un rapport d'entente privilégiée – voire de connivence ou d'amitié – reliant Ovide, le traducteur et le lecteur³.

2 La traduction intégrale d'Octovien de Saint-Gelais, imprimée entièrement pendant toute la première moitié du XVI^e siècle et partiellement jusqu'aux années 1580, a été composée à la fin du XV^e siècle.

3 Pour un bilan sur la notion de connivence dans le champ littéraire à l'époque moderne, voir Bayle-Bombart 2015. Nous adoptons la définition de connivence proposée dans ce volume (reprenant celle donnée par Garnier 2006): «la mise en place d'une 'intelligence secrète active': secrète car elle repose sur «l'existence, réelle, postulée ou fantasmée, d'un tiers exclu vis-à-vis duquel se joue la relation»; active car elle se fonde sur «la mise en place volontaire d'un dispositif, d'une stratégie, qui s'adresse à un ou plusieurs destinataires» (Bayle-Bombart 2015: 15).

I. OVIDE, SES AMIS ET SES ENNEMIS

L'une des premières préoccupations des traducteurs d'Ovide est de défendre l'honnêteté de l'auteur et du texte qu'ils abordent, car Ovide et ses œuvres se prêtent à des critiques portant notamment sur la liberté de mœurs et de langage (que la tradition considère d'ailleurs comme la cause de l'exil sur la mer Noire). Pour prévenir les attaques des lecteurs les plus sourcilleux, les traducteurs s'empressent de dépeindre Ovide comme un auteur parfaitement irrépréhensible dans ses actions et dans ses propos, en relevant que des différences profondes existent entre les codes de comportement et d'expression des Romains et ceux des contemporains⁴. Aussi, lorsqu'ils mentionnent l'épisode de l'exil, ils présentent toujours le poète comme la victime innocente des machinations d'un empereur malveillant, de courtisans jaloux ou encore de femmes impudiques. S'ils formulent des jugements sur ses œuvres érotiques, ils se tiennent généralement aux questions d'ordre formel, tout en gardant un silence complet sur la grivoiserie de la matière; parfois, en adoptant la technique contraire, ils affichent leur pleine approbation de la licence du texte, afin d'en désamorcer le potentiel choquant par le biais d'une provocation railleuse. Dans tous ces cas de figure, l'intention reste la même: éveiller un sentiment de pitié, de sympathie ou de complaisance chez le lecteur, appelé à condamner les ennemis du poète – ignorants, cruels, débauchés – en se rangeant du côté de ses amis – cultivés, urbains, galants.

1.1 *L'innocence d'Ovide*

Au XVI^e siècle, les traducteurs d'Ovide s'évalent volontiers sur les mérites de ses œuvres mais se montrent avares de jugements sur sa personne. Clément Marot, par exemple, qui donne une version des deux premiers livres des *Métamorphoses*, exalte longuement l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio* de l'œuvre mais se borne à signaler qu'Ovide fut un «noble poete» (1534: f. a ii v^o). François Habert, qui complète la traduction de Marot, ajoute simplement que cet «excellent personnage» fut un poète «tant notable / Que par l'esprit dont il estoit muni / Ne meritoit de Rome estre banni / Par son Cesar» (1549: f. a iii r^o).

Il en va tout autrement au XVII^e siècle, durant lequel la promotion de la figure d'Ovide devient une démarche tout à fait courante. Nicolas Renouard, dans ses *Métamorphoses* en prose qui furent l'un des *best sellers*

⁴ Ce faisant, ils s'insèrent dans la continuité des auteurs médiévaux de 'vies' d'Ovide et d'*accessus* à ses œuvres. Sur les biographies médiévales et humanistes d'Ovide, nous renvoyons à la synthèse ancienne mais encore précieuse de Ghisalberti 1946. Sur les vies d'Ovide au XVII^e siècle, voir Chatelain 2008: 263-304 et Taylor 2017.

de la première moitié du XVII^e siècle⁵, dresse une courte ‘vie’ d’Ovide frôlant l’hagiographie⁶.

Rome sous l’Empire d’Auguste, le veid au rang des Cheualiers, assez accommodé des biens hereditaires de son pere, yssu d’vne noble & ancienne famille. Il porta les armes sous Varron en Asie, & parut depuis au barreau, d’où l’amour de la Poësie le retira pour le conduire dans le repos, auquel nous deuons la meilleure partie des ourages qu’il a laissez. La beauté de son ame luy donna part aux bonnes graces de la fille de l’Empereur, mais ce luy fut vn funeste bon-heur qui causa sa ruïne. Soit qu’Auguste en eust de la ialousie, soit que sans y penser il se fust rencontré à la veuë de quelques honteuses actions du mesme Auguste, il fut chassé de Rome en l’âge de cinquante ans, & ses liures de l’*Art d’aymer*, seruirent de pretexte pour autoriser son bannissement. (Renouard 1614: f. a iii v°-a iii r°)

Renouard revient sur l’épisode de l’exil dans la dédicace de sa traduction de l’*Art d’aimer*, où le poète et son œuvre sont dépeints comme les victimes de la médisance des «cœurs fardés» ainsi que du tyran Auguste.

S’il [i.e. l’*Art d’aimer*] doit demander vostre protection [i.e. la protection du dédicataire, Just-Henry de Tournon], ce ne sera qu’après s’estre iustificié des infamies que luy mettent sus tant de cœurs fardez, qui portent la modestie sur le front, pour cacher les ulceres de leur Ame, et ne sont chastes qu’en ce qu’ils blasment l’impudicité d’autruy. Le mauvais bruit qu’il a receu de [c]es langues venimeuses l’a rendu si honteux, que n’osant luy mesme vous faire voir son innocence, m’a prié de vous dire quelques mots en sa faueur. [...] Il se veid avec celuy qui luy donna l’estre [i.e. Ovide] és premiers ans de son enfance exilé de Rome par la cruauté d’Auguste, qui voila sa paßion d’un faux pretexte des crimes de l’enfant, pour foudroyer tyranniquement contre le pere. (Renouard 1622)

Pour Michel de Marolles, qui publie au début des années 1660 une nouvelle traduction de tous les *amatoria*, la cause de la disgrâce d’Ovide résiderait plutôt dans le dévergondage de la fille et de la petite-fille d’Auguste, «[qui] furent à [Ovide] mesme vn sujet de scandale, & la veritable cause de son mal-heur». Dans sa dédicace *À la tres-sage et tres-vertueuse Julie*, un

⁵ La première édition date de 1606, la dernière de 1658. L’appareil de textes liminaires s’étioffe au fil des premières éditions.

⁶ Le premier traducteur des *Tristes*, Jean Binard, reprend presque mot par mot la ‘vie’ d’Ovide par Renouard dans sa préface (Binard 1625: f. a iii r°).

personnage fictif incarnant les vertus bafouées par les Julie historiques, Marolles déclare vouloir réhabiliter un prénom que les descendantes d'Auguste «ont deshonoré par vne licence indigne de leur qualité et de leur condition»: la Julie idéale saura également «purifier vn Ouvrage agreable que la fille d'Octaue, et sa petite fille d'vn mesme nom, auoient soüillé par leur impureté, sans quoy la tempeste, n'eust peut-estre pas éclaté, comme elle fit, sur la teste de ce Poëte» (Marolles 1660: f^o a iii v^o). L'innocence d'Ovide est en somme proclamée aussi, parfois surtout, à travers le dénigrement de ses détracteurs, dont le champ s'avère composé uniquement de femmes et d'hommes moralement répréhensibles. Se dessine ainsi en négatif le champ des partisans du poète, composé inévitablement d'honnêtes gens auxquels le lecteur est invité à se rallier.

Par ailleurs, si Ovide a glissé dans ses vers quelques idées ou expressions qui peuvent froisser certains lecteurs, la responsabilité de tels écarts de conduite est entièrement imputée à la rudesse des Romains. Il s'agit là d'une démarche récurrente surtout dans les préfaces de l'*Art d'aimer*. Renouard (1622) avoue, à propos d'Ovide, que «la licence Payenne l'émancipa iadis à dire quelque chose contraire à l'intégrité des bonnes mœurs» mais ajoute que, dans la traduction française, «il a si bien appris à parler sobrement, qu'il ne sçauroit desormais proferer vne parole au-de-là de l'honneste liberté d'vne raillerie amoureuse». Marolles (1660) considère l'*Art d'aimer* «comme une piece Historique de la vie & des mœurs des Anciens qui viuoient à Rome sous le Regne d'Auguste»: la matière de l'ouvrage se voit ainsi légitimée en raison de sa valeur documentaire, et bien que le traducteur signale qu'il est intervenu pour policer certaines expressions et idées, il veille à préciser qu'«il ne s'y en trouve aucune qui tende à l'impieté». Claude Nicole (1668), enfin, souligne qu'Ovide a su parler de la passion amoureuse avec bienséance et que les «instructions» qu'il fournit pour bien aimer n'occupent qu'une place modeste dans le traité, consacré principalement à la narration d'épisodes du mythe.

1.2 Le jeu du silence

Lorsque les éléments qui pourraient susciter la réprobation des censeurs les plus sévères abondent dans une œuvre, les pièces liminaires des éditions vernaculaires tendent à exclure tout commentaire sur le texte. C'est notamment le cas des *Amours*, dont la première version intégrale paraît en 1621. Le traducteur, Jacques de Belle-Fleur, évite d'évoquer la dimension licencieuse de l'ouvrage et se borne à annoncer au dédicataire et aux lecteurs les critères qui auraient orienté son travail (sagement conformes, d'ailleurs, aux préceptes d'Horace). Claude Nicole, dans son *Recueil de diverses pièces choisies* de 1656, donne neuf élégies des *Amours* mais n'en dit pas un mot

dans sa dédicace ni dans son avis au lecteur. Michel de Marolles ne rédige pas moins de trois textes préfaciels pour sa traduction intégrale parue en 1661 mais ne glisse que quelques considérations anodines sur le contenu de l'œuvre. Thomas Corneille, qui réunit dans ses *Pièces choisies d'Ovide* de 1670 sept *Héroïdes* et sept *Amours*, vante les louanges des premières mais garde un silence entier sur les secondes. Étienne de Martignac, enfin, qui donne les œuvres complètes d'Ovide en français en 1697, adopte une solution plus radicale encore, en privant ses *Amours* de toute préface. La démarche suivie par ces traducteurs est tellement voyante qu'il serait sans doute impropre de la considérer comme une simple preuve de prudence: elle semble relever plutôt de l'instauration d'un rapport de connivence avec le lecteur averti qui, parfaitement au courant de la nature enjouée des élégies ovidiennes, saura apprécier l'éloquence de tels silences.

Dans un petit nombre de cas, l'on observe une approche opposée, c'est-à-dire l'adhésion exhibée à la licence des *Amours*. Claude Nicole renonce dans la *Suite du recueil de diverses pièces choisies* (1657) à la discrétion dont il avait usé dans son premier *Recueil*, et cherche la complicité de ses «chers amis lecteurs» à travers une déclaration programmatique de badinage galant.

Cher Amy Lecteur, parce que tu as reçu mes premières Traductions avec bonté, & mesme si ie l'oze dire avec quelque estime; ce fauorable accueil m'a obligé de te donner vne suite de quelques Odes d'Horace, les plus enjouées, & les plus delicates. I'ay crû que celles où les louanges d'Auguste, & les Victoires des Romains estoient pompeusement exprimées, te seroient moins agreables, & moins propres à souffrir la Version, & ie leur ay préféré celle de quelques Elegies d'Ouide, qui auoient eschappé à la premiere impression de mon Recueil: C'est dequoy ie pretends te regaler en celuy-cy, & il faut que ie t'auouë qu'en y travaillant je me suis extremement diuert. Il n'y a rien de si delicieux que cet Ourage, pour ceux qui connoissent ce que produit la passion d'Amour, ou qui la ressentent. (Nicole 1657)

Nicole suggère en conclusion son identification avec Ovide: tous les deux ont connu les «agreables tourmens» causés par l'amour des Dames et savent que «le seul secret de repousser le chagrin et d'entretenir la gayeté, c'est de rappeler l'idée des douceurs & des charmantes inquietudes que l'on gouste sous leur Empire».

D'une façon plus ostensible encore, le traducteur des *Héroïdes* et des *Amours* Jean Barrin (1676) se plaît à tenir des propos contraires de ceux que l'on retrouve dans les préfaces de la plupart des traducteurs de son époque, en assumant pleinement la responsabilité de son entreprise et en revendiquant son autonomie.

Comme je ne me pique pas du Mestier de Poëte, & que je fais pour ma propre satisfaction ce que font quelques uns pour des motifs plus pressans, je pourrois avec plus de raison que beaucoup d'autres me servir d'une coquetterie du Parnasse, & dire que mes amis m'ont forcé de donner au Public ce que je voulois consacrer au silence. Mais si mon Livre a quelque agrément, j'aime mieux qu'on m'en soit obligé qu'à mes amis, & s'il n'a que des défauts, quelque violence que l'on m'ait pû faire, ils retomberont infailliblement sur l'Autheur. (Barrin 1676)

Barrin se passe de défendre Ovide des accusations de légèreté: «[Ovide] se défendait assez bien luy-mesme contre les attaques du beau Sexe, [il] cedoit à toutes les femmes en general, sans ceder à pas une, & [son] inconstance valoit le plus bel exemple que nous ayons de fidelité». Aussi, loin de cacher la salacité des *Amours*, il l'exalte: ces élégies contiennent de «charitables instructions» qui peuvent rendre la raison aux hommes sous l'emprise de la folie amoureuse en leur apprenant à être opportunément inconstants. En dernier lieu, il renverse le jugement généralement porté sur les œuvres érotiques d'Ovide: tout en reconnaissant l'excellence des *Héroïdes*, il soutient la supériorité des *Amours*, une œuvre plus brillante et plus adaptée au goût de son époque. Par ailleurs, un tel programme semble précisément conçu pour piquer un traducteur concurrent, à savoir Thomas Corneille: les propos que celui-ci avait tenu dans l'avis au lecteur des *Pièces choisies d'Ovide*, portant sur le rôle joué par ses amis dans le processus de publication et sur la supériorité de *Héroïdes* (allant de pair avec un silence complet sur les *Amours*), font ici l'objet non seulement d'une réfutation mais même de raillerie.

Au demeurant, quel que soit l'*ethos* que les traducteurs des *Amours* décident d'exhiber, la dimension ludique de l'œuvre ovidienne se réverbère sur leurs discours préfaciels: qu'il s'agisse de cacher le secret de Polichinelle du caractère licencieux des œuvres, ou bien d'afficher une exubérance piquante en raillant la pruderie de certains, le lecteur est tacitement invité à saisir le jeu mené par Ovide et par ses truchements – et à se joindre à la partie.

2. LES TRADUCTEURS D'OVIDE ET LEURS AMIS

La relation triangulaire reliant Ovide à son lecteur par l'intermédiaire du traducteur se double souvent de liens tissés plus particulièrement entre le traducteur et le lecteur. Plus précisément, des liens sont tissés entre le traducteur et les lecteurs, car tous les lecteurs ne sont pas les mêmes et les discours qui leur sont adressés peuvent varier profondément.

Certains lecteurs, tels les mécènes et les dédicataires, jouissent d'un statut privilégié puisqu'ils auraient contribué en quelque mesure à la genèse ou à l'achèvement du projet de traduction; d'autres, comme les amis du traducteur, sont parfois présentés comme les premiers lecteurs d'un ouvrage qui aurait été réalisé uniquement pour leur divertissement et qui, conçu pour circuler au sein d'un cercle restreint, aurait été imprimé sur leur insistance. L'usage du conditionnel est ici de rigueur: il est vrai que certaines traductions sont réalisées sur commande, et que la publication d'un ouvrage est fréquemment précédée de lectures privées ou d'une diffusion manuscrite; toutefois, les préfaces sont des lieux où les traducteurs veillent à leur propre mise en scène, et où ils affectent volontiers leur modestie et leur conception de la littérature comme service ou comme *otium*. Or, soient-ils fiables ou non, ces propos contribuent à la construction de l'identité littéraire du traducteur, tout en fournissant un aperçu de son positionnement dans la société à travers la révélation de ses rapports d'obligation et d'amitié. Les préfaces, par ailleurs, posent aussi les conditions pour l'élargissement des relations sociales dans la dimension de l'entente intellectuelle: d'un côté, le lecteur idéal est appelé à rejoindre le cercle des amis d'Ovide ainsi que celui des amis du traducteur, dont il partage l'horizon culturel et la sensibilité; de l'autre, le traducteur peut inscrire son travail dans le sillage de ses devanciers, auxquels il est lié de rapports d'estime, d'affinité ou d'authentique amitié.

2.1. *L'amitié des lecteurs*

Plusieurs traductions en vers d'œuvres ovidiennes sont dédiées aux rois de France entre la fin du XV^e siècle et la première moitié du XVI^e.⁷ Au cours des années 1490, Octovien de Saint-Gelais réalise pour Charles VIII sa version des *Héroïdes* (imprimée vers 1500 et remise sous presse tout au long du XVI^e siècle); en 1534, Clément Marot offre à François I^{er} sa traduction du premier livre des *Métamorphoses*; en 1549, François Habert prolonge le travail de Marot en dédiant à Henri II les livres III-VI et XIII-XIV (il complétera sa traduction en 1557). Les textes préfaciels de ces traductions sont voués essentiellement à l'étalage des louanges du dédicataire, à la profession de fidélité du traducteur et à la célébration de l'œuvre traduite. Habert, cependant, se soucie d'insérer deux huitains «Au lecteur» (1549 f. a i v^o) contenant des remarques sur le travail accompli: ces courts textes se démarquent nettement de l'épître de dédicace au roi par l'ironie et la familiarité dont ils sont empreints, et l'on observe la même articulation entre la dédicace et l'avis au lecteur dans la traduction partielle des *Héroïdes* de Charles Fontaine (1552).

⁷ Sur la promotion de la traduction des *Métamorphoses* et des *Héroïdes* dans le milieu de la cour de France, voir Molins 2015.

En effet, dans le domaine des traductions d'Ovide, c'est au tournant des années 1550 que débute la pratique de réserver les considérations d'ordre plus strictement littéraire, philologique et historique à des textes liminaires adressés non pas au dédicataire mais à un lecteur idéal: un lecteur bienveillant et patient, qui saura négliger temporairement la voix d'Ovide pour entendre celle de son interprète; un lecteur cultivé et curieux, qui saura suivre l'exposition de considérations techniques sur l'œuvre traduite et sur les choix de traduction adoptés; un lecteur, enfin, sympathique – dans toutes les acceptions du terme – qui saura pardonner les maladresses et les défauts de la traduction et, surtout, qui saura saisir l'ironie, les allusions et les sous-entendus que le traducteur aura glissés dans ses propos. Les *Au lecteur*, les seuls lieux dont le traducteur est entièrement maître dans son ouvrage, deviennent alors des espaces intimes de partage des idées, où des formes d'interaction sont rendues possibles à travers l'exercice de l'ironie que l'«ami lecteur» est appelé à décrypter.

D'autres «amis» font leur entrée dans les préfaces dès le début du XVII^e siècle: il s'agit des individus avec lesquels le traducteur entretient des rapports personnels d'amitié, et qui sont le plus souvent évoqués en tant que véritables destinataires de la traduction ou qu'instigateurs de sa publication. Leur présence est récurrente dans les pièces liminaires de cette époque: généralement anonymes, ces «amis» forment un cercle de *happy few* au sein duquel la littérature est pratiquée non pas par métier mais par loisir; un cercle auquel le lecteur bienveillant est convié, tandis que les «fâcheux», «ignorants» et autres «envieux» qui n'apprécieront pas la lecture de l'ouvrage en seront exclus. L'un des premiers à avoir recours à ce type de discours est Pierre de Deimier, qui publie en 1612 une traduction complète des *Héroïdes*. Pour Deimier, l'expérience amoureuse lie Ovide, le traducteur et ses amis, alors que l'expérience littéraire unit le traducteur à ses amis et aux étrangers qui partageront le plaisir de la lecture.

Ce liure est vne image de la domination qu'Amour a exercée en quelques ames des premiers siècles, & en ce temps icy aux cœurs de mes amis & au mien: car outre les vingt & une lettres que j'ay traduites d'autant d'Epistres Latines de l'excellent Poëte Ovide, et vne d'Aulus Sabinus, les quarante huict restantes sont de mon invention. [...] Si quelque fâcheux ne se contente de ce mien labeur, ie ne m'en fâcheray pas pour cela: car ie n'escriis pas pour contenter tout le monde: mais bien pour le contentement de mes amis & de mes plaisirs. [...] Le fruit des richesses est de se monstrier magnifique à donner des presents, & à recevoir honorablement les estrangers en sa maison: i'vse ainsi des biens de mon esprit au labeur des Muses: car ayant donné ces lettres au plaisir d'Amour & de ceux qui m'honorent de leur

amitié, ie les mets icy en lumiere, afin que mesme les estrangers participent au plaisir qu'ils pourront auoir de les lire. (Deimier 1612: f. a ii r°-a iii r°)

Au cours des décennies suivantes, le couple amitié/plaisir est fréquemment employé pour illustrer la genèse des traductions. Invoqué sur un ton tantôt sérieux (Bachet 1626; Corneille 1669; Corneille 1670), tantôt enjoué (Nicole 1656; Nicole 1657; Nicole 1668), il finit par devenir un cliché qu'on peut remettre en question d'une façon taquine (Barrin 1676), voire un schéma rhétorique usé qu'on peut renverser entièrement dans une perspective ludique. Le cas le plus notable est celui de Claude-Denis Du Four de La Crespelière, auteur d'une adaptation burlesque de l'*Art d'aimer* et des *Remèdes* parue sous forme anonyme, qui prétend avoir travaillé dans le seul but de satisfaire les attentes d'une Dame et conclut sa préface en raillant le lecteur, pris au piège de ses propres amitiés.

Je croy toutefois que tu ne feras pas mal de moderer ta critique, & de le traiter [i.e. de traiter cet ouvrage] un peu humainement, si tu n'es pas du nombre de ceux qui mettent toute leur ioye à rompre en visiere, sans en excepter leurs propres amis. Puisque ce sera peut-estre à moy-mesme que tu diras ses défauts, & que le hazard peut faire que nous soyons intimes. Je te l'advouë, ie seray le premier à le blasmer pour sçavoir ton sentiment, & me corriger, si ie trouue ta critique raisonnable, puisque t'estant inconnu, ie le pourray faire sans rougir. (Du Four 1662).

2.2 L'amitié des traducteurs

Dans la société composite qui se constitue virtuellement autour d'une traduction, une dernière catégorie d'intimes et d'amis peut être convoquée, formée d'autres traducteurs d'Ovide.

Il arrive qu'un travail de traduction soit interrompu et qu'un second traducteur se charge de le mener à bien, manifestant sa solidarité au projet littéraire du premier. François Habert (1549; 1557) et Barthélemy Aneau (1556), par exemple, s'engagent dans la continuation de la version des *Métamorphoses* par Clément Marot, inachevée à cause de la mort du poète, et Charles Fontaine (1552), dans la préface de ses *Héroïdes*, suggère son adhésion à ce même programme marotique⁸. Charles de Massac, quant à lui,

⁸ La préface de la traduction de Fontaine se clôt sur les mêmes mots que Marot avait employés dans son prologue du premier livre des *Métamorphoses* en français. Marot écrivait: «Et a tant me tairay, Ovide veult parler» (1534: f. a iii v°). Fontaine se pose en successeur: «ie ne vous retarde d'entrer en matiere, & d'escouter Ouide, qui vous veult *de nouveau* parler en vers françois» (1552: 10) (nous soulignons).

prolonge (1603) et achève (1617) la version des *Métamorphoses* que son père avait entamée sous le règne d'Henri III et, dans son avant-propos, retrace l'histoire des *Métamorphoses* vernaculaires depuis le Moyen Âge jusqu'à son temps en avouant son admiration pour le travail de son concurrent Nicolas Renouard (Massac 1617: 6). Encore, Thomas Corneille (1670) affirme s'être résolu à publier ses *Pièces choisies d'Ovide* seulement après avoir eu l'assurance que Claude Nicole, dont il loue les versions partielles des *Héroïdes* et des *Amours* parues en 1656-1657, ne donnerait pas de versions intégrales.

Il arrive aussi que plusieurs traducteurs se penchent concurremment sur le même texte: dans les premières décennies du XVII^e siècle, en particulier, les épîtres des *Héroïdes* font l'objet de nombreuses traductions, adaptations et imitations, parfois réunies en recueils⁹ dont les titres eux-mêmes peuvent afficher la dimension collective (par exemple *Les Epistres d'Ovide, traduites en françois par les sieurs Du Perron, Des Portes, de La Brosse, de Lingendes, Hedelin et Colletet*). Les rapports entre plusieurs traducteurs et émules d'Ovide actifs à cette époque sont reconstruits dans une lettre de François Ogier que Michel de Marolles publie en guise de préface de sa traduction des *Héroïdes* (1661b): Ogier, lui-même acteur de cette vogue «héroïdienne», restitue dans ces pages un tableau des relations d'amitié et de rivalité des jeunes lettrés parisiens des années 1620, tout en attribuant à Marolles le mérite d'avoir donné la traduction la plus juste du texte ovidien. Dans l'*Avertissement* qui suit la lettre d'Ogier, Marolles complète soigneusement la liste de traducteurs fournie par son préfacier mais, considérant le grand nombre de ses prédécesseurs et l'inexorable évolution des goûts, reconnaît la nature inévitablement insatisfaisante de tout acte de traduction.

Les Versions ne sont iamais si exactes, ny si fideles, ni si élégantes, qu'il n'y ait tousiours quelque chose à desirer. Et comme il s'en faut donc beaucoup, que ie sois le premier qui ait fait une Traduction de cet Ourage, ie ne croy pas außi que ie sois le dernier. Chacun a ses veuës: Et tout le monde prend les choses assez diuersement. (Marolles 1661b)

Les stratégies mobilisées pour construire un discours légitimant la traduction des œuvres d'Ovide s'avèrent en somme largement fondées sur le tissage de liens de connivence entre auteur, traducteur et lecteur; des liens qui parfois restent confinés à la seule sphère intellectuelle, parfois sont amarrés à un réseau social concret, soit-il fantasmé, vaguement esquissé ou ouvertement étalé. La nature de ces liens peut différer sensiblement en fonction de l'*ethos* que le traducteur souhaite manifester, et qu'il projette sur le poète et sur son œuvre: nous avons pu observer que, si certains s'évertuent à montrer l'honnêteté d'Ovide, d'autres se plaisent à en exalter la licence. Au fond, la plasticité de

⁹ Pour une vue d'ensemble de cette production, voir Dalla Valle 2003.

la matière ovidienne se prête à une pluralité d'approches et d'interprétations que les possibilités potentiellement inépuisables des traductions multiplient: plusieurs cercles se constituent alors autour des différents Ovide dépeints par ses différents traducteurs, et chaque lecteur (qui, comme le rappelle Marolles, «a ses vues» et «prend les choses assez diversement») est invité à s'approprier 'son' Ovide en embrassant l'*ethos* et le programme de lecture les plus conformes à sa sensibilité. Le lecteur adhérant au projet éthique et esthétique de son traducteur idéal trouvera chez ce dernier le passeur permettant d'entendre la voix d'un auteur qui serait, sans son intervention, enrôlée ou muette; inversement, le traducteur trouvera chez son lecteur idéal un interlocuteur silencieux mais susceptible de mesurer l'envergure de son entreprise, d'en apprécier les spécificités et d'en tirer du plaisir. Dans la possibilité de cette rencontre réside la possibilité de l'instauration de nouveaux liens d'admiration, de reconnaissance, de sympathie, d'amitié.

Bibliographie

I. TRADUCTIONS ET ADAPTATIONS DES XVI^E ET XVII^E SIÈCLES CITÉES

- Aa. Vv., 1621, *Les Epistres d'Ovide, traduites en françois par les sieurs Du Perron, Des Portes, de La Brosse, de Lingendes, Hedelin et Colletet*, Paris, Du Bray.
- Aneau B., 1556, *Trois premiers livres de la Metamorphose d'Ovide*, Lyon, Rouillé.
- Bachet Cl.-G., 1626, *Les Epistres d'Ovide*, Bourg-en-Bresse, Tainturier.
- Barrin J., 1676, *Les Epistres et toutes les Elegies amoureuses d'Ovide*, Paris, Audinet.
- Belle-Fleur J. de, 1621, *Les Amours d'Ovide*, Paris, Petit-Pas.
- Binard J., 1625, *Les regrets d'Ovide*, Paris, Sara.
- Corneille Th., 1669, *Les Metamorphoses d'Ovide*, Paris, Quinet.
- , 1670, *Pieces choisies d'Ovide*, Paris, De Luynes.
- Deimier P. de, 1612, *Lettres amoureuses, non moins pleines de belles conceptions, que de beaux desirs*, Paris, Sevestre.
- Du Four de La Crespelière Cl.-D., 1662, *L'Art d'aimer d'Ovide: avec les Remedés d'amour*, Paris, Loyson.
- Fontaine Ch., 1552, *Les Epistres d'Ovide*, Lyon, Temporal.
- Habert Fr., 1549, *Six livres de la Metamorphose d'Ovide*, Paris, Fezandat.
- , 1557, *Les quinze livres de la Metamorphose d'Ovide*, Paris, Fezandat.
- Marolles M. de, 1660, *Les livres d'Ovide de l'Art d'aimer, et des Remedés d'Amour*, Paris, Lamy.

- , 1661a, *Les Amours d'Ovide*, Paris, Lamy.
 —, 1661b, *Les Epistres Heroïdes d'Ovide*, Paris, Lamy.
 Marot Cl., 1534, *Le premier livre de la Metamorphose d'Ovide*, Paris, Roffet.
 Martignac É. de, 1697, *Les œuvres d'Ovide*, Lyon, Morin.
 Massac R. et Ch. de, 1603, *Metamorphoses d'Ovide* [livres I-VII], Paris, L'Angelier.
 —, 1617, *Metamorphoses d'Ovide*, Paris, L'Angelier.
 Nicole Cl., 1656, *Recueil de diverses pieces choisies, traduites en vers François, d'Horace, Ovide, Seneque, Martial & Catulle*, Paris, Sercy.
 —, 1657, *Suite du recueil de diverses pieces choisies*, Paris, Sercy.
 —, 1668, *L'Art d'aimer d'Ovide*, Paris, Sercy.
 Renouard N., 1614, *Les Metamorphoses d'Ovide*, Paris, Guillemot.
 —, 1622, *L'art d'aimer d'Ovide. Divisé en trois livres*, Lyon, Lautret.
 Saint-Gelais O. de, [circa] 1500, *Les XXI epistres d'Ovide*, Paris, Vérard.

2. ÉTUDES

- Bayle A.-Bombart M.-Garnier I. (éd.), 2015, «Cahiers du GADGES» 13 (*L'âge de la connivence: lire entre les mots à l'époque moderne*).
- Chatelain M.-Cl., 2008, *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, Champion.
- Dalla Valle D., 2003, *Les Héroïdes en France et les Lettres héroïques au XVI^e et au XVII^e siècle (jusqu'aux Lettres héroïques de Tristan l'Hermite)*, in E. Bury (éd.), *Lectures d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres: 371-383.
- Garnier I., 2006, *Connivence et littérature: une méthode d'analyse textuelle pour lire entre les mots*, «RHLF» 106: 771-790.
- Ghisalberti F., 1946, *Mediaeval Biographies of Ovid*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 9: 10-59.
- Maillet F.-Montorsi F. (éd.), 2020, *De la Clef d'amour à l'Ovide De arte amandi. Genèse et fortune d'un recueil au XVI^e siècle*, Saint-Ouen, Éditions du Net.
- Molins M., 2015, *Les traductions d'Ovide et de Virgile à la Renaissance. Une politique royale*, in S. Clément-Tarantino-Fl. Klein (éd.), *La représentation du «couple» Virgile-Ovide dans la tradition culturelle de l'Antiquité à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion: 283-298.
- Moss A., 1982, *Ovid in Renaissance France. A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries Printed in France before 1600*, London, The Warburg Institute.
- Pettegree A., 2007, *French Vernacular Books. Books Published in the French Language before 1601*, Leiden-Boston, Brill.
- , 2012, *French Books III & IV. Books Published in France before 1601 in Latin and Languages other than French*, Leiden-Boston, Brill.
- Taylor H., 2017, *The Lives of Ovid in Seventeenth-Century French Culture*, Oxford University Press.

UNE COMMUNAUTÉ DE LECTEURS À L'AUBE DE LA RÉVOLUTION: *DOM BOUGRE AUX ÉTATS GÉNÉRAUX* (1789)

Vincenzo De Santis

I. LECTURE, RÉVOLUTION, PORNOGRAPHIE

Dans son étude *Is There a Text in this Class. The Authority of Interpretive Communities*, Stanley Fish présente la lecture comme un processus sémiotique actif; de manière analogue, la présence d'un lecteur est postulée par le théoricien comme nécessaire pour l'existence du texte (1980). Les positions radicales de Fish, remises en cause et nuancées (Eco 1990; Compagnon 1998; Citton 2007), ont eu le mérite de montrer la lecture comme un acte de négociation et de création de sens. Les études sur la réception la présentent justement comme expérience esthétique (Iser 1991), mais elles insistent également sur l'apport du lecteur dans le décodage du message: en d'autres termes la relation que le lecteur entretient avec le texte est toujours «réceptive et productive à la fois» (Jauss 1998: 259). La littérature licencieuse est étroitement liée à cette fonction créatrice, où le lecteur prend la posture d'un voyeur qui assiste au spectacle d'une «communauté de jouissance», mais elle peut également se faire véhicule d'un contenu autre, dont la diffusion dépend justement de la capacité du texte à captiver l'attention du lecteur. Dans le texte libertin, l'effet de séduction l'emporte sur «l'effet de plaisir», le lecteur «doit être, comme le personnage qui résiste, séduit et convaincu qu'il faut se rendre» (Goulemot 1991: 62). Au cours de la dernière décennie du XVIII^e siècle, les fondements ont été jetés pour un marché de la pornographie à forte consommation. Les images explicites de l'époque montrent nobles et ecclésiastiques dans des attitudes incomparables, des corps féminins hypersexués et juxtaposés à des personnages

dotés de membres priapiques et immenses. La violence verbale et l'utilisation d'images sexuellement explicites sont typiques de la transformation, d'abord érotique puis franchement obscène, que le libertinage subit au siècle des Lumières (Abramovici 1997) et qui mène aux productions nettement pornographiques des années de la Révolution. Cette période marque en effet un tournant dans l'évolution, en France comme en Europe, de la littérature pornographique, qui ne s'affranchit complètement de sa composante politique qu'au début du XIX^e siècle, lorsqu'elle acquiert des caractéristiques génériques plus autonomes (Hunt 1993: 301-339)¹.

Enveloppés dans cette atmosphère de ferveur productive et de concurrence marchande si bien décrite par Balzac dans *Illusions perdues*, les imprimeurs français, à la fin du XVIII^e siècle, sont contraints également d'intensifier leurs activités pour faciliter la publication et la circulation des nouveaux décrets. Le développement des procédés d'impression permet une diffusion toujours plus grande de livres et d'images à bon marché (Chartier et Martin 1990; Twyman 2007; Rodler 2000). On assiste parallèlement pendant la Révolution à une «politisation du sexuel par la sexualisation du politique», qui s'exprime en premier lieu dans «le contexte de la démocratisation de l'expression pamphlétaire» (Lotterie et Frantz 2013: 15)². En effet, cette démocratisation trouve des outils particulièrement efficaces dans les ouvrages de genres parodique et caricatural, bien sûr, mais aussi pornographique, grâce à la capacité de la pornographie d'attirer immédiatement l'attention du lecteur et donc d'avoir un nombre potentiel d'acheteurs très élevé³.

1 Le porno-politique se développe parallèlement à un code expressif basé sur le fétiche et la caricature, sur le rire grossier et l'orgasme, précurseur des soi-disant «French Postcards» de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e (Dennis 2009: 95-96) et, d'une certaine manière, des premiers films pornographiques, où érotisme, obscénité et comique alternent et se confondent – je pense par exemple à *The Surprise of a Knight* de 1929 – et dont les sous-entendus s'avèrent parfois politiquement ou socialement subversifs.

2 La politisation des livres licencieux est attestée dans les différents genres préexistants (principalement les romans et les nouvelles), et dans les formes de plus en plus répandues du libelle et du dialogue, même si ce phénomène n'affecte pas la totalité de la littérature érotique produite pendant la décennie. La loi de libéralisation de la presse – qui implique entre autres l'abolition de la censure préventive qu'avait rétablie *de facto* la Convention de 1793 – autorise des pratiques de vente et de production déjà consolidées. Cependant, la loi ne protège pas entièrement les vendeurs et les acheteurs (Cook 1982): sans remettre en cause la liberté de la presse, les décrets de juillet 1791 interdisent formellement la vente et la présentation de matériaux obscènes, jugés comme une insulte à la moralité des Français, mais les accusations d'atteinte à la moralité publique dissimulent souvent des tentatives de réprimer la dissidence politique (la censure se fait plus rigide sous l'Empire et les œuvres licencieuses en deviennent l'une des cibles principales, voir Tulard 1968). La croissance de la demande, le développement des moyens de production et le coût souvent bas des supports choisis favorisent cependant l'épanouissement du marché du livre pornographique, dont la circulation continue souvent «sous le manteau».

3 Bien que les trois genres tendent à se confondre pendant la Révolution, certains critiques excluent le ton burlesque de la sphère du pornographique. Marie-Anne Paveau (2014) revient en revanche sur la distinction entre érotisme, pornographie et grivoiserie: si pour Paveau cette

Cette phase de l'histoire de l'édition est marquée par une profusion de publications non seulement libertines mais éminemment pornographiques. Beaucoup d'entre elles convergent par la suite dans la section «Enfer» de la Bibliothèque nationale de Paris⁴, et c'est justement le cas du libelle anonyme *Dom Bougre aux États généraux* (1789), dont un exemplaire de la première édition se trouve à la cote 631 de ladite section⁵. Le titre du pamphlet fait allusion à l'*Histoire de dom B... portier des chartreux* (1741)⁶, roman attribué à Gervaise de La Touche qui constitue l'un des plus grands succès de la librairie clandestine du siècle des Lumières. Le roman de La Touche avait connu une vingtaine d'éditions depuis la *princeps*, et sa fortune était également attestée par les suites et les ouvrages dérivés ainsi que par son évocation dans plusieurs autres textes libertins (Duflo 2017; Seth 2003), et son succès scandaleux se poursuit après 1789⁷.

Dom Bougre aux États généraux est le premier d'une série de trois libelles publiés pendant la période révolutionnaire dont le personnage principal est justement ce même Dom Bougre et qui offrent différentes visions des événements en cours. Le second libelle, *Le Nouveau Dom Bougre à l'Assemblée Nationale*, paru au printemps 1790 et dirigé contre l'abbé Maury, est par exemple «d'orientation nettement révolutionnaire». Le dernier par ordre chronologique, qui est aussi le plus rare, intitulé *Le Dom Bougre moderne, ou les sacrifices à Priape*⁸, date de 1792 et, en dépit de la présence de la princesse de Lamballe, il «n'est que très marginalement politique» (Brasart 2017)⁹.

fonction de «captatio excitationis» est consubstantielle à ce type de productions, elle inclut dans l'univers du pornographique des textes à contenu humoristique.

4 Sur l'histoire de l'Enfer de la Bibliothèque Nationale, voir Veyrin-Forrer 1987: 393-421.

5 *Dom Bougre aux États-généraux, ou Doléances du portier des Chartreux*, par l'auteur de la Foutromanie, à Foutropolis, chez Braquemart, Libraire rue Tire-Vit, à la couille d'or [1789], BNF, ENFER 631. Toutes les citations seront tirées de ladite édition, indiquée désormais par l'acronyme D.B.

6 *Histoire de dom B... portier des chartreux, écrite par lui-même. Avec figures*, À Rome, chez Philotanus, imprimeur [Amboise, Jérôme Légier, vers 1740-1741]. Voir Lasowski 2000; Duflo 2017.

7 Dans les quatre premières années de la Révolution, *Dom Bougre* est effectivement le sixième livre le plus souvent confisqué pendant les «saisies» d'œuvres interdites dans les boutiques du Palais-Royal (Brasart 2017; de Baecque 1991). En outre, il est nommé dans de nombreux textes porno-politiques de la période, évoqué à plusieurs reprises dans le journal obscène *Père Duchesne* par René Hébert et ses épigones (pensons aux *Lettres bougrement patriotiques du véritable père Duchesne*, voir Lasowski 2000, 1: 1112-1114), et apparaît également dans des ouvrages de plusieurs autres genres de la pornographie révolutionnaire.

8 Titre complet: *Le Dom Bougre moderne, ou les sacrifices à Priape, célébrés par Dom Césaire, Bénédictin défroqué, et la défunte Lamballe, décédée sur le seuil de la porte de l'Hôtel de la Force, le 3 septembre, l'an 4e de la Liberté, Tragédie plus que gaie, ornée de chants, Mise au jour par l'ex-Confesseur de la défunte et corrigée par l'Aumônier des Tantes de Louis le dernier*.

9 Il s'agit d'une comédie destinée à la lecture et divisée en vingt scènes-tableaux pornographiques, inspirée de la première partie du roman de La Touche. Le texte fait partie du corpus du théâtre érotique révolutionnaire, sorte de forme intermédiaire entre le théâtre à lire et le pamphlet érotico-politique. Voir Massé 2008.

Dom Bougre aux États généraux n'est pas seulement le premier de la série: souvent présenté comme un pamphlet antirévolutionnaire, il est le plus connu et le plus souvent édité, sans doute grâce à la fausse attribution à Restif de la Bretonne¹⁰, mais c'est aussi celui où la question de la lecture est posée de la manière la plus évidente. Le libelle cite l'*Histoire de Dom Bougre* de 1741, en le définissant comme «le livre de fouterie par excellence», c'est-à-dire le texte libertin que tout le monde a lu: déchiffrer le message du pamphlet n'est possible que si l'on connaît d'abord le roman de La Touche. Pour le «lecteur modèle» de 1789, le pamphlet ne prend donc sa signification que grâce aux «interférences des scénarios intertextuels» (Eco 2018: 101-105) avec le roman de 1741, et c'est justement aux lecteurs de celui-ci que les doléances du protagoniste sont idéalement adressées. Tout en gardant à l'esprit les références contextuelles et intertextuelles mues par le pamphlet, je m'intéresserai à *Dom Bougre aux États généraux*, et notamment au rôle du lecteur dans le décodage du message politique et aux stratégies mises en œuvre par l'auteur anonyme pour orienter l'interprétation du texte¹¹.

2. LE LIVRE QUE TOUT LE MONDE A LU

Dom Bougre de 1741 est une histoire de formation sexuelle et de déformation morale, racontée par Saturnin, le nom profane du héros, sous forme de mémoire à la première personne. Voyeurisme, inceste, sodomie, orgies: la narration réflexive du parcours de Saturnin est un prétexte pour présenter au public un véritable catalogue de positions, lubies et perversions, qui initie à «une réflexion sur l'expérience dans toute sa portée philosophique, érotique et littéraire» (Sultan 2017: 2). Dans les premières pages des mé-

¹⁰ Parmi les éditions les plus connues: *Dom Bougre aux États-généraux*, attribuée à Rétif de la Bretonne, [Bruxelles], s. n., 1868 (70 exemplaires), réimprimée en 1875 (64 exemplaires); l'édition parue dans le volume de 1911 *L'Œuvre de Restif de la Bretonne: Le Pornographe, L'Anti-Justine, Dom B... aux États-Généraux* (éd. Cubières-Palmézeaux et B. de Villeneuve, Paris, Bibliothèque des curieux); l'édition publiée sous le titre *Les Doléances du portier des chartreux ou les Conseils de Dom Bougre*, dans la collection «L'écrin secret du bibliophile» (Paris, Cercle du livre précieux, 1960); la version des *Œuvres érotiques* de Restif (éd. D. Baruch, Paris, Fayard, «L'Enfer de la Bibliothèque Nationale», 1985, t. 11: 545-560) et la plus récente, éditée par Branko Aleksić dans *Le Nouveau Dom Bougre à l'Assemblée Nationale ou l'abbé Maury au bordel et autres pamphlets érotico-politiques* (2007). Ce sont des éditions qui attribuent l'œuvre à Restif, souvent sans justification, selon une théorie dont les limites ont été mises en évidence par Pierre Testud (2007) et sur laquelle je ne reviendrai pas. La périphrase qui apparaît sur la page de titre de l'édition originale l'attribue en revanche à Sénac de Meilhan, l'auteur présumé de la *Foutromanie*, poème érotique. Sénac s'exprime effectivement de manière critique sur la convocation des États Généraux tant dans *Des principes et des causes de la Révolution en France* (1790) que dans le plus célèbre *L'Émigré* (1797), mais il n'y a aucune preuve concrète qui confirme la paternité du *Dom Bougre* de 1789. Je remercie Vittorio Fortunati pour ses conseils concernant l'œuvre de Sénac de Meilhan.

¹¹ Pour une analyse comparée des trois textes et de leurs contenus politiques, voir Brasart 2017.

moires, le narrateur affirme avoir enfin atteint le repos après la castration – déterminée par un usage excessif plus que par un choix contrit – et retrace les événements de sa vie jusqu'à sa consécration au sacerdoce. Le pamphlet de 1789 montre le personnage, désormais adulte, qui utilise sa notoriété et son influence pour présenter des doléances aux États Généraux¹². Dans *Dom Bougre* de 1789, l'auteur anonyme ne revient pas sur son histoire, déjà connue au grand public: il abandonne le récit et opte pour le genre du discours, imitant précisément la structure des «doléances» et parodiant ses constantes linguistiques¹³. Expédient pour attirer l'attention, la présence de Dom Bougre dans le titre du pamphlet est aussi une stratégie d'orientation du lecteur, à qui cette référence intertextuelle annonce le caractère libertin et le contenu anticlérical et subversif du texte.

«*Latet anguis in herba*» on lit dans l'épigraphe¹⁴: Dom Bougre prend la parole aux États Généraux afin d'«épurer les mœurs, de prévenir le bâtardissement [sic] de la race humaine, de détruire l'adultère, la sodomie, la bestialité et autres vices qui dégradent les Français depuis cinq à six générations» (*D.B.*: 5). Le texte s'ouvre sur une introduction non titrée qui sert de récit-cadre au discours et dans laquelle le protagoniste s'adresse directement aux législateurs. Elle précède six chapitres – le premier consacré à la question de la prostitution, les cinq autres aux différents vices qui affectent la société française – et une «Conclusion». C'est justement dans cette introduction que la référence au roman de La Touche est posée comme nécessaire pour reconnaître le personnage et pour en déchiffrer les propos, lorsque Dom Bougre s'adresse à ses auditeurs des États Généraux:

Vous désirerez peut-être savoir, messieurs, quel est l'homme qui ose vous parler si librement: messieurs, je suis de vos amis, et vous me connaissez tous. Il n'est pas un de vous dans les trois ordres qui n'ait lu mon histoire dans son enfance, qui ne se soit branlé dessus, et qui ne l'ait prêtée à quelque femme dont elle lui a valu les faveurs.

Je viens d'abord, messieurs, renoncer au privilège dont je jouis depuis plus de dix ans, d'être le livre de fouterie par excellence: d'infecter les couvents et les collèges, d'y former un tas de petits bougres et de petites tribades, qui se tuent avant l'âge, en allant

12 À l'occasion de la convocation des États Généraux, les sujets étaient invités à présenter au souverain leurs cahiers de doléances, dans lesquels étaient rassemblées les protestations et les demandes de réformes. Les cahiers des deux premiers États étaient présentés en fonction de la région d'origine, alors que ceux du troisième État étaient une synthèse des différentes plaintes recueillies dans les paroisses et corporations (Soboul 1989: 176).

13 Sur les caractéristiques formelles de la langue des «cahiers de doléances», voir Slatka 1971: 87-134.

14 «Le serpent se cache dans l'herbe», Virgile, *Bucoliques*, III, 93.

dans les chapelles et oratoires lire mon admirable histoire, et se masturber aux pieds des autels. (*D.B.*: 4)

La distinction traditionnelle entre écriture pornographique et libertine repose sur le rapport entre les thèmes et les formes du texte: contrairement à la littérature purement «licencieuse», une œuvre libertine, dans laquelle le recours à l'obscénité n'est certainement pas exclu, «va au-delà» de son «sens» littéral pour indiquer un autre sens – philosophique, idéologique, politique ou artistique (Nagy 1975: 47-48)¹⁵. Qu'elle soit textuelle ou visuelle «une image sexuellement connotée n'est porteuse de rien» en elle-même; «[s]a réception dépend éminemment du contexte idéologique et moral qui la surplombe» (Magno 2011: I-II). Dans une *captatio benevolentiae* qui sert aussi de «captatio excitationis» (Paveau 2014), Dom Bougre se présente immédiatement comme le protagoniste du livre de 1741¹⁶. Dans un jeu métallittéraire, le pamphlet de 1789 utilise cette référence par rapport au contexte de la réflexion politique contemporaine, en adoptant le registre du paradoxe et de l'exagération. La reconnaissance des allusions intertextuelles à la tradition libertine participe donc, avec d'autres éléments extratextuels, au décodage du texte de la part du lecteur idéal de 1789.

Même si le seul personnage à parler est Dom Bougre, sa parole ne se présente pas comme un monologue mais comme un discours dont les destinataires fictifs participent, en dépit de leur silence, au détournement parodique de l'assemblée. Dans un système sémiotique que l'on retrouve notamment au théâtre (même sérieux)¹⁷, la scène se fonde sur une double énonciation qui implique, sur le plan pragmatique, l'existence d'un «surdestinataire» (le lecteur du pamphlet)¹⁸. La participation du lecteur est convoquée d'une manière analogue à celle des destinataires des doléances: les destinataires fictifs du discours et le(s) lecteur(s) du pamphlet ne peuvent situer correctement le texte sans connaître l'œuvre originale de La Touche, mais le lecteur réel est appelé à lire les paroles de Dom Bougre à la lumière de son expérience directe du *hic et nunc* politique.

15 Plutôt que définir les limites du pornographique, Nagy se borne à faire ressurgir les traits spécifiques d'une pensée philosophique et politique qui s'incarne souvent – et surtout de l'époque révolutionnaire – dans des formes linguistiques qui demeurent néanmoins pornographiques.

16 La référence au *best-seller* de La Touche se justifie bien sûr par la volonté de captiver l'attention du lecteur, mais elle est aussi l'une des conventions des genres libertins, qui multiplient les citations d'autres ouvrages grivois, en assurant ainsi la promotion du genre par le partage des lectures; de la même manière, ce passage fait allusion aux scènes de lecture d'ouvrages libertins capables de susciter l'excitation du personnage telles qu'elles apparaissent fréquemment dans le roman (Seth 2003: 74).

17 Chez Marie-Joseph Chénier, par exemple, dont les spectacles tragiques sont caractérisés par un dialogue continu entre la scène et la salle, où les discours politiques des personnages sont à la fois adressés aux autres acteurs et au public qui assiste à la séance (Ambrus 2010: 16).

18 Le surdestinataire est ce troisième destinataire «invisible, doté d'une compréhension responsive, et qui se situe au-dessus des tous les participants du dialogue» (Bakhtine 1984: 336-337).

Dans le propos de Dom Bougre, la circulation de son *Histoire* correspond à une diffusion de l'excitation chez ses différents lecteurs, qui se transmet comme une sorte de contagion du plaisir (Delon 2000: 134). Les «effets érotiques» provoqués par le livre sont «communiqués d'un personnage à l'autre, d'un texte à l'autre et de la fiction à la réalité» (Seth 2003: 81): le pamphlet use de cette contagion érotique, s'adressant ainsi, plutôt qu'à un lecteur idéal, à une véritable communauté de lecteurs, composée de tous ceux qui ont lu le roman de La Touche, censés avoir un esprit capable de saisir les contenus polémiques de l'ouvrage. Le lecteur de *L'Histoire de Dom Bougre* confirme donc en tant que tel son appartenance à la communauté des libres penseurs. En désignant cette communauté, Dom Bougre fait appel à la dimension primitive et corporelle de l'être humain; le «vice» est ainsi employé comme élément d'une communion dans le physique, dans le bas. Le corps, les pulsions, les fonctions biologiques indiquent chez l'homme une sorte de fraternité naturelle et le repoussent vers un état de nature qui précède les abus des sociétés organisées: il s'agit là de questions sur lesquelles l'auteur invite à réfléchir précisément au cours des premières phases de la Révolution, lorsque les discours sur les concepts de «fraternité» et de «citoyenneté» commencent à prendre forme. Via cette assimilation sociale des lecteurs, le texte s'inscrit aussi, de manière ironique, dans la discussion sur la formation de l'idéal égalitaire: la flagellation du crime sur la place publique, envisagée par le vieux prêtre, à laquelle tout transgresseur des lois serait soumis quelle que soit sa classe sociale, rouvre en effet la question des inégalités face aux institutions judiciaires, et semble poser le vice comme élément d'unification entre les êtres humains¹⁹. «Il n'est pas un de vous dans les trois ordres qui n'ait lu mon histoire»: la lecture du texte pornographique crée paradoxalement une société nouvelle correspondante à la communauté des lecteurs, où toute différence paraît abolie grâce à cette expérience partagée.

3. CRITIQUE DU PRÉSENT: DOM BOUGRE À SES LECTEURS

Selon Jean-Marie Goulemot, lire signifie «faire émerger la bibliothèque vécue, c'est-à-dire la mémoire des lectures antérieures et des données culturelles» (1985: 123). Pour la signification de *Dom Bougre aux États Généraux*, la référence à la «bibliothèque» du lecteur ainsi que sa coopération s'avèrent

¹⁹ «S'il plaisait à nos seigneurs des états d'ordonner que les bougres et bardaches seraient publiquement flagellés sur les épaules par des filles de joie, en faveur de qui on pourrait créer des offices de correctrices. Le nombre de coups serait en proportion de la gravité de la faute. La correction ne serait point réputée infamante, tous les états, tous les âges y seraient soumis. Cinq ou six exemples faits sur des abbés, des marquis, même sur des maréchaux de France, s'il y avait lieu, réprimeraient avant peu le goût horrible que les révérends pères Jésuites n'ont que trop enraciné en France», *D.B.*: II.

en effet plus que jamais essentielles dans le décodage du sous-texte politique. La critique a vu *Dom Bougre aux États Généraux* comme un ouvrage antirévolutionnaire. Or, si on le compare à *Dom Bougre à l'Assemblée Générale*, ouvrage qui soutient ouvertement les nouveaux idéaux, cette définition s'avère correcte. Pourtant, sa date de composition, qui correspond aux moments initiaux, voire préparatoires, de la Révolution, fait penser, plutôt qu'à une prise de position nette, à «une reprise parodique des nouveaux codes du politique en émergence, dont nombre d'effets de sens sont hostiles au nouveau cours des choses, tourné en dérision» (Brasart 2017). Au demeurant, le pamphlet s'insère pleinement dans la production porno-politique de la période: l'esthétique du catalogue, le goût de la liste et de l'accumulation, typiques du style libertin et du roman de La Touche en particulier, sont évidents dès les premières lignes des *Doléances*. Ils s'incarnent dans la description méticuleuse, presque scientifique, du «vice» dans ses formes les plus diverses, qui obscurcit immédiatement les prétendus buts moraux du libelle.

À partir du titre et du nom du protagoniste, le texte évoque de manière explicite la sodomie masculine, qui, dans la littérature pamphlétaire de la période révolutionnaire, fait souvent l'objet de condamnations – associée à la mollesse de l'élite de l'Ancien Régime et à la perversion de la jeunesse, elle est généralement vue comme une source de plaisir inutile au progrès de la société – ou d'accusations adressées aux ennemis politiques (Pastorello 2010). Tout en annonçant certains de ces thèmes, *Dom Bougre aux États Généraux* n'attaque pas principalement, comme on l'a observé (Delon 1987; Cheek 2013), les pratiques homosexuelles: pour le vieux prêtre, les actes sexuels sont jugés acceptables ou non sur la base de leur utilité sociale. «[F]outez et peuplez, c'est le grand objet de la nature»: la paraphrase déformante du texte de la Genèse qui clôt le cinquième chapitre des *Doléances* résume ironiquement la préoccupation essentielle de Dom Bougre, à savoir celle du dépeuplement de la France, véritable obsession, sans fondement réel, qui marque la période. Pour cette raison, les pratiques non destinées à la procréation sont interdites même dans le cadre du mariage, où la sodomie devient «un acte de despotisme et de tyrannie de la part du mari» sur l'épouse (*D.B.*: 9)²⁰.

Consacré à la prostitution, le chapitre premier est le plus riche et le plus complexe²¹. L'imaginaire évoqué chez le lecteur est essentiellement lié au fi-

20 Pour la même raison, l'inceste et l'adultère, que la société – et non la nature – stigmatise, ne sont pas à condamner mais simplement à réglementer: permettre aux Français «d'épouser leurs sœurs quand il leur plairait et de répudier leurs femmes à volonté» signifierait détruire «d'un seul mot, [...] l'inceste, l'adultère et le cocuage» (*D.B.*: 13).

21 Bien que les Cahiers de doléances du Clergé aient demandé sa suppression, la prostitution était silencieusement tolérée dans divers quartiers parisiens. Deux ans après la convocation des États généraux, le code de 1791 présentait encore un vide normatif à cet égard: hormis les rares interventions de la police (plus fréquentes à partir de 1793 et uniquement dans les lieux publics), la situation reste quasiment inchangée au cours de la décennie (Conner 1994).

lon des «pornographes» (Vulpillières 1990), des écritures de la prostitution de la fin du siècle. Comme les autres «abus» et «vices» énumérés, la prostitution ne souffre pas d'une condamnation éthique, mais est jugée selon des critères purement utilitaires. Elle ne devient un fléau social que dans la mesure où elle est reconnue comme le principal vecteur des maladies vénériennes. Le religieux Dom Bougre ne souhaite pas son éradication: suivant les conventions des pamphlets pornographiques, il insiste plutôt sur la nécessité de sa réglementation. Selon une tradition qui remonte à la patristique²², Dom Bougre souligne même son utilité: la prostitution est en fait présente dans les grandes républiques de l'antiquité, qui constituent un excellent modèle pour la démocratie moderne; elle doit également être considérée comme nécessaire au maintien de l'ordre et peut s'avérer profitable si elle est exercée conformément aux lois de l'État. Le contrôle du pouvoir central, en plus d'être avantageux d'un point de vue hygiénique, serait utile pour le calibrage des prix autrement soumis à la volonté de prostituées souvent malhonnêtes – injustice qui devient métaphoriquement une critique du culte bourgeois de l'argent.

L'abstention sexuelle est présentée dans la brochure comme le pire des «abus»: c'est dans cette perspective qu'il faut entendre la référence à la masturbation masculine, la seule pratique sexuelle non-procréative, non seulement admise, mais même encouragée par Dom Bougre²³. L'abstinence et la continence sont considérées comme doublement nuisibles pour la société: d'une part, elles entravent le développement démographique, d'autre part, elles contraignent les législateurs à un état d'excitation perpétuelle qui les distrait de leurs devoirs civiques²⁴. L'auto-érotisme est également présenté comme une alternative nécessaire à la fréquentation des prostituées, dont la situation non réglementée engendre des risques pour la santé publique²⁵. Selon l'équation typique des pamphlets de cette époque, la prouesse et la

La prostitution est un thème également très présent chez Restif de la Bretonne, mais largement abordé dans les pamphlets érotico-politiques de la période révolutionnaire, à tel point qu'il constitue presque un sous-genre (Seckel 2007, Perazzolo 2017).

22 Voir, entre autres, *Augustin* 1970, I: 305.

23 Cette référence est également une réponse implicite aux traités qui, à partir de la seconde moitié du siècle, condamnent ouvertement sa pratique; parmi les plus connus, on trouve *L'Onanisme, ou Dissertation physique sur les maladies générées par la masturbation* de Tissot, un grand et durable succès éditorial publié pour la première fois en latin en 1758, en 1760 en français, et qui a été longtemps réimprimé.

24 Les cycles de vie de l'homme-machine du XVIII^e siècle reposent sur une alternance entre mouvement – dispersion d'énergie – et stase – phase de repos qui suit la libération d'énergie (Moravia 1974; 1992). Chez Dom Bougre, cette alternance semble se comprendre à la lumière de la médecine aristotélicienne qui relie les deux phases d'activité et de repos à la dispersion spermatique (953b40 - 954a1): un excès de production de sperme ou le manque d'une évacuation pourraient altérer le comportement et l'intellect du sujet. En ce sens, l'onanisme est donc préférable à l'abstention.

25 Dom Bougre insiste sur son programme de réglementation de la prostitution, qui prévoit également des examens médicaux réguliers et rigoureux.

virilité physiques et sexuelles correspondent finalement à d'autres qualités, telles que la vertu et l'intelligence, prérogative du soi-disant sexe fort. C'est précisément dans le naissant de la propagande idéologique – qui cantonne les femmes soit à la fonction de génératrices de citoyens soit au rôle de prostituées – que les tonalités misogynes du prêtre sont à interpréter.

D'un point de vue linguistique, on trouve dans *Dom Bougre aux États Généraux* la rhétorique violente des pamphlets révolutionnaires et le langage brut et explicite qui marquent la littérature pornographique de la fin du XVIII^e siècle. Le refus programmatique de la métaphore et des périphrases – typiques de la langue ampoulée de la noblesse pendant les des deux dernières décennies du siècle (Abramovici 2003: 291-293) – correspond à une volonté de clarté, résultat d'une réflexion linguistique de matrice lockienne, qui bannit tout «usage trompeur du mot», exploité comme un «instrument de domination et d'oppression politique» pendant le «sombre passé» de l'Ancien Régime (Principato 2000: 128). Dans *Dom Bougre*, comme c'est souvent le cas pour les genres pornographiques, l'usage du registre bas et populaire se conjugue avec une attention maximale à la précision des descriptions anatomiques; le lexique, non dépourvu d'un certain goût pour le néologisme, oscille entre le délire obscène et le discours médico-scientifique ou juridique, ce qui convoque encore la bibliothèque du lecteur, mais sur d'autres types de connaissances²⁶. Le recours à la vulgarité, à un idiolecte qui donne la parole à une «vertu» simple et «populaire», s'inscrit dans une manœuvre politique visant à rapprocher de la cause révolutionnaire les États les plus modestes de la population (Abramovici, 2003: 296-297). De même que, en 1741, le texte de La Touche promouvait le modèle cognitif de l'expérience afin de stimuler l'esprit critique des siens (Sultan 2017), dans cette phase initiale de la Révolution, l'auteur anonyme de *Dom Bougre* recourt justement à ce langage pour mener les lecteurs vers une réflexion sur la société contemporaine.

CONCLUSION

Dans une gravure obscène datant du début des années 1790 et appelée *Le voluptueux anachorète*, la figure d'Antoine l'Ermite est présentée, selon l'iconographie traditionnelle, avec ses attributs principaux: le cochon, la cloche, un crâne posé sur une pierre, le verre du miracle sur un tonneau (à côté d'une bouteille en forme phallique), le bâton pour marcher dans le désert, le livre. C'est justement ce dernier élément, tenu par une figure angélique – dont le sexe ne se prête visiblement à aucune discussion – qui retient l'attention de

²⁶ L'auteur emprunte non seulement des formules et des mots techniques à la littérature médicale de l'époque, mais de véritables notions de pathologie. *Dom Bougre* conseille par exemple d'accompagner le coït par un léger «soufflet» de la part de l'homme qui rendrait la femme plus fertile, selon «plusieurs livres de chirurgie» (*D.B.*: 16). Cette théorie se trouve par exemple chez Maligny (1771: 36).

l'observateur, grâce à la main du Saint tendue vers l'objet. Le livre ouvert devant les yeux de l'anachorète contient une liste d'ouvrages interdits, de nature plus qu'érotique, qui suscite l'excitation de l'ange et du Saint dont les membres démesurés et en érection sont exhibés²⁷. La liste de lectures proposées par l'ange lubrique présente certains des ouvrages les plus souvent censurés au cours du siècle, et le premier titre cité est justement «Dom Bougre»²⁸. Tout en renvoyant au roman de 1741, la citation englobe dans ce titre tout l'univers textuel de suites et réécritures qui ont fait de l'œuvre de La Touche un roman universellement connu, même au-delà des frontières nationales, ce dont le protagoniste lui-même se vante dans le pamphlet.

Un texte tel que *Dom Bougre aux États généraux* montre toute l'importance que la production libertine a eue dans le débat socio-politique autour de 1789. «La Révolution a été faite par des voluptueux»; «Les livres libertins commentent donc et expliquent la Révolution», observe Baudelaire dans ses notes sur *Les liaisons dangereuses* (1980: 472). Les propos paradoxaux et les exagérations de Dom Bougre ne correspondent clairement pas à une véritable volonté de réforme sociale, mais dénoncent les inégalités de l'époque tout en attaquant le parlementarisme (Brasart 2017: 520) à travers la critique de l'inefficacité des «députés» au «vit flasque» (D.B.: 1). En dénonçant, grâce à un code expressif qui veut «tout dire, presque jusqu'à l'absurdité», l'injustice du pouvoir et de son fondement éthique, la corruption du clergé et des classes dirigeantes, ainsi que l'inefficacité des réformes politiques envisagées, le pornographique *Dom Bougre* s'insère pleinement non seulement dans le débat social et politique, mais aussi dans la formation des «nouvelles structures d'une culture politique et démocratique» (Baecque 1991: 129). Tout comme les *Vies parallèles*, mais par des circuits de transmission différents, la pornographie fait ainsi partie du canon des lectures de cette dernière génération d'Ancien-Régime.

Bibliographie

- Abramovici J.-C., 1997, *Libertinage* in M. Delon (éd), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF: 648-651.
 Abramovici J.-C., 2003, *Obscénité et Classicisme*, Paris, PUF.
 Agostino, 1970, *De ordine*, in Id., *Dialoghi*, éd. D. Gentili, Roma, Città Nuova Editrice.

27 Pour une reproduction de la gravure, voir Pauvert 1989.

28 Le titre est mentionné à côté du pamphlet anonyme *La Messaline moderne*, dirigé contre la Duchesse de Polignac (1789); la liste contient en outre *La pucelle d'Orléans*, *Félicia* de Nerciat et d'autres *best-sellers* pornographiques ou clandestins des Lumières.

- Aleksić B. (éd.), 2007, *Le Nouveau Dom Bougre à l'Assemblée Nationale ou L'abbé Maury au bordel et autres pamphlets érotico-politiques*, Lausanne/Paris, l'Âge d'homme.
- Ambrus G., 2010, *Voix politiques dans les tragédies révolutionnaires de Marie-Joseph Chénier*, «Littératures», 62: 141-157.
- Aristote, 1988, *L'Homme de génie et la mélancolie. Problème XXX*, éd. J. Pigeaud, Paris, Rivages.
- Bakhtine M., 1984, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- Baudelaire Ch., 1980, *Critique. Les Liaisons dangereuses*, in *Œuvres Complètes*, éd. C. Roy et M. Jamet, Paris, Laffont.
- Brasart P., 2017, *Dom Bougre à l'Assemblée nationale, ou le portier en révolution*, «Dix-huitième siècle», 49: 515-527.
- Chartier R.; Martin H.-J. (éds.), 1990, *Histoire de l'édition française. II. Le Livre triomphant: 1660-1830*, Paris, Promodis.
- Cheek P., 2003, *Sexual Antipodes. Enlightenment, Globalization and the Placing of Sex*, Stanford, Stanford University Press.
- Citton Y., 2007, *Puissance des communautés interprétatives*, préf. à S. Fish, *Quand lire, c'est faire*, Paris, éditions des Prairies ordinaires: 5-27.
- Compagnon A., 1998, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil.
- Conner S. P., 1994, *Public Virtue and public Women: Prostitution in Revolutionary Paris*, «Eighteenth Century Studies», 28, 2: 221-240.
- Cook M., 1982, *Politics in the fiction of the Revolution*, Oxford, SVEC, 201.
- Darnton R., 1971, *The High Enlightenment and the Low-Life of Literature in Pre-Revolutionary France*, «Past & Present», 51: 81-115.
- de Baecque A., 1991, *The «Livres remplis d'horreur»: Pornographic Literature at the Beginning of the French Revolution*, in P. Wagner (éd.), *Erotica and Enlightenment*, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris, Peter Lang: 123-165.
- Delon M., 1987, *The Priest, the Philosopher and Homosexuality in Enlightenment France*, in R. P. Maccubin (éd.), *Unauthorized Sexual Behavior during the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge U. P.: 122-131.
- Delon M., 2000, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littérature.
- Dennis K., 2009, *Art/Porn. A History of seeing and touching*, Oxford/New York, Berg.
- Duffo C. (éd.), 2017, *Dom Bougre, portier de la subversion*, in «Dix-huitième siècle», 49: 391-527.
- Eco U., 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Eco U., [1979] 2018, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le livre de poche.
- Goulemot J.-M., 1985, *De la lecture comme production de sens*, in R. Chartier (éd.), *Pratiques de lectures*, Paris, Payot-Rivages: 115-127.
- Goulemot J.-M., 1991, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa.
- Hunt L., 1993, *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity*, New York, Zone Books.

- Iser W., 1991, *The act of reading: a theory of aesthetic response*, Baltimore, Johns Hopkins university press.
- Jauss H. R., 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- Lasowski P. W. (éd.), 2000, *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 2 voll.
- Lotterrie F.; Frantz P. (éd.), 2013, «Orages», 12, *Sexe en révolution*.
- Magno L., 2011, *Transmission*, in [M. M.], *Margot.monmodele.com*, Paris, Questions théoriques.
- Maligny L., 1771, *Traité de la sympathie des parties du corps humain dans l'état de maladie*, Paris, Didot.
- Massé S., 2008, *La Révolution française ou «le triomphe de la fouterie»: le théâtre érotique clandestin*, in M. Poirson (ed.), *Le théâtre sous la Révolution: politique du répertoire, 1789-1799*, Paris, Desjonquères: 458-468.
- Moravia S., 1974, *Dall'«homme machine» all'«homme sensible»*. *Meccanicismo, animismo e vitalismo nel secolo XVIII*, «Belfagor», 19, 4: 633-647.
- Moravia S., 1992, *Introduzione* in La Mettrie, *Opere filosofiche*, Roma-Bari, Laterza.
- Nagy P., 1975, *Libertinage et révolution*, Paris, Gallimard.
- Pastorello T., 2010, *La Sodomie masculine dans les pamphlets révolutionnaires*, «Annales historiques de la Révolution française», 361: 91-130.
- Pauvert J.-J., 1989, *Estampes érotiques révolutionnaires, la Révolution française et l'obscénité*, Paris, H. Veyrier.
- Paveau M.-A., 2014, *Le discours pornographique*, Paris, La Musardine.
- Perazzolo P., 2018, *Un «animal sans pareil» sous la Révolution: la Sapho ambiguë de Constance de Salm*, «Revue italienne d'études françaises». URL: <http://journals.openedition.org/rief/1773>.
- Principato A., 2000, *Breve storia della lingua francese. Dal Cinquecento ai nostri giorni*, Roma, Carrocci.
- Rodler L., 2000, *La biblioteca e il libro nell'età dei Lumi*, in G. M. Anselmi (éd.), *Mappe della letteratura europea e mediterranea. II. Dal Barocco all'Ottocento*, Milano, Mondadori: 163-175.
- Seckel R.-J., 2007, *Les Libelles prostitutionnels*, in M.-F. Quignard et R.-J. Seckel (éd.), *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*, Paris, Bibliothèque Nationale de France: 145-148.
- Seth C., 2003, *The circulating library*, «L'Esprit Créateur», 43, 4: 73-82.
- Slatka D., 1971, *Esquisse d'une théorie lexico-sémantique: pour une analyse d'un texte politique (Cahiers de doléances)*, «Langages», 23: 87-134.
- Soboul A. (éd.), 1989, *Dictionnaire historique de la Révolution française*, Paris, P.U.F.
- Sultan É., 2017, *Se réveiller de son sommeil érotique. L'expérience de Dom Bougre*, «Dix-huitième siècle», 49: 453-465.
- Testud P., 2007, [compte-rendu de Aleksic B. (éd.), 2007, *Le Nouveau Dom Bougre à l'Assemblée Nationale*] «Études rétiviennes», 39: 309-312.
- Tulard J., 1968, *Sade et la censure sous le Premier Empire*, in *Le Marquis de Sade*, [actes du colloque, Aix-en-Provence, 19-20 février 1966], Paris, Colin: 209-215.

- Twyman, M. 2007, *L'Imprimerie: histoire et techniques*, Lyon, ENS éditions.
- Veyrin-Forrer J., 1987, *La Lettre et le texte: trente années de recherches sur l'histoire du livre*, Paris, École normale supérieure de jeunes filles.
- Vulpillières C., 1990, *Ses ancêtres, les pornographes*, «Europe», 835-836: 54-65.

LE 'LECTEUR BÉNÉVOLE' DE STENDHAL

Catherine Mariette

Dans la veine de Sterne, de Fielding et de Diderot, Stendhal s'adresse à son lecteur imaginaire, convoqué dans les textes autobiographiques, le journal, les récits de voyage, les essais et les romans. Cette diversité générique indique que le dialogisme est un élément fondamental de la poétique stendhalienne et témoigne aussi de l'obsession de l'auteur d'être lu un jour, même si cette réception est le plus souvent différée. On connaît le vœu de Stendhal, lucide sur son inactualité, d'accéder à la gloire en 1880, en 1900, en 1935 ou même en 2000: «Je pourrais faire un ouvrage qui ne plairait qu'à moi et qui serait reconnu beau en 2000»¹. Le lecteur est donc un acteur central dans la relation que l'auteur voudrait instaurer dans l'acte même de l'écriture, tendue vers sa réception.

Mais il ne faut néanmoins pas perdre de vue que si la réception a lieu ou aura lieu dans la réalité, le lecteur intratextuel est une production du texte, qu'il entre dans un dispositif fictionnel et que la relation que le narrateur entretient avec lui est une relation littéraire fondée sur un fantasme: le lecteur est donc une idée du texte, une fiction qui contribue à cerner, entre les lignes, une posture auctoriale, entendue comme «une image de soi donnée dans et par le discours» (Meizoz 2007: 21)².

Ce besoin d'un destinataire idéalisé, ce «lecteur bienveillant» que l'auteur appelle de ses vœux, entre en effet dans le processus de co-construction du texte: si le narrateur invente un narrataire qui lui ressemble souvent, celui-ci façonne en retour le texte, comme l'avait entrevu Umberto Eco dans *Lector in fabula*: «Prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement es-

¹ *Journal*, 31 décembre 1804, dans *Œuvres intimes*, tome I, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», 1980, p. 167. Désormais référencé: OI, suivi du n° du tome et de la page.

² Voir aussi sur ce point Amossy 1999.

pérer qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la former» (Eco 1985: 69).

I. VISAGES DU LECTEUR STENDHALIEN

Quel est-il donc ce lecteur aux visages multiples? Son portrait (dont la critique stendhalienne a déjà bien cerné l'identité et les contours³) peut aisément être reconstitué à travers les appels qui lui sont lancés dans le texte. Je ferai donc ici un bref inventaire de ses traits distinctifs pour analyser le mode de communication qui s'instaure entre un auteur et son auditoire construit sur mesure. Je montrerai aussi les effets de lecture qui en découlent, principalement dans les textes autobiographiques, les discours préfaciels et les notes ou marginales réflexives⁴.

Ce lecteur que Stendhal appelle de ses vœux peut prendre les contours informes et vagues d'un futur-lecteur «peut-être né ce matin dans la maison voisine» et «dont les yeux s'ouvrent à peine à la lumière» (OI, II, 452; 429). La projection d'un «spectateur anonyme» (Anzieu 1981: 65), encore dans les limbes, est un horizon de lecture, situé dans un futur éventuel et indéterminé: «Et moi, je mets un billet à une loterie dont le gros lot se réduit à ceci: être lu en 1935» (OI, II, 745). Le «narrataire invoqué» est, dans ce cas, semblable à celui que Diderot met en scène au début de *Jacques le fataliste*, un «lecteur anonyme, sans identité véritable, apostrophé par le narrateur dans le cours du récit» (Jouve 1993: 27). S'installe dès lors une connivence entre celui qui parle dans le texte et celui qui est censé l'écouter. Des formules telles que «Le lecteur me croira-t-il?», «de grâce, lecteur bienveillant», «Comprenez bien ô mon lecteur» jalonnent le texte autobiographique. Stendhal reprend à son compte la pratique de l'invocation au lecteur sur le modèle de la *captatio benevolentiae*: il semble là qu'un spectateur soit perpétuellement concerné par des appels du texte, destinés à se concilier les bonnes grâces du lecteur, à provoquer l'adhésion et à produire l'illusion d'une conversation spontanée à travers les interruptions du récit, les parenthèses, les questions et un certain ton de confiance.

Mais le plus souvent, le narrateur fait référence à des figures disparues qui ont compté pour lui – qu'il les ait ou non rencontrées dans le réel. D'un texte à l'autre, se dessine donc une identité, une physionomie, un profil, un ethos de lecteurs favoris dont le nom revient avec constance: Mme Roland, la préférée (le type moderne de la femme énergique et tendre qui refuse les concessions et témoigne d'un ardent amour de la patrie, modèle pour

3 Voir notamment Didier 1983: 294-318; Guentner 1990; Mouillaud-Fraisse 1984: 151-161; Parmentier 2007.

4 Le corpus que je choisis d'examiner appartenant à l'espace discursif ou autobiographique, je nommerai celui qui parle, indifféremment, narrateur ou auteur.

Stendhal de l'écriture autobiographique⁵) Mélanie Guilbert (une actrice passionnée qu'Henri Beyle a aimée et avec laquelle il a vécu à Marseille en 1806⁶), Mlle de Lespinasse (âme sensible, salonnière qui reçut les beaux esprits du XVIII^e siècle, auteure d'une correspondance), le géomètre Gros (le professeur de mathématique grenoblois qui ouvre les portes de Paris au jeune Henri Beyle), Napoléon (même si on peut s'étonner que Napoléon figure dans la série des lecteurs désirés, il s'agit chez Stendhal de Bonaparte, de l'homme énergique des débuts, du jeune général fougueux de la Campagne d'Italie), Lafargue⁷ et Montesquieu:

Il est sans doute parmi nous quelques âmes nobles et tendres comme Mme Roland, Mlle de Lespinasse, Napoléon, le condamné Lafargue, etc. Que ne puis-je écrire dans un langage sacré compris d'elles seules! Alors un écrivain serait aussi heureux qu'un peintre; on oserait exprimer les sentiments les plus délicats et les livres, loin de se ressembler platement comme aujourd'hui, seraient aussi différents que les toilettes d'un bal. (Del Litto 1984: 880)

Ces lecteurs et lectrices disparates ont cependant une compétence commune: leurs qualités de cœur, leur énergie et leur «âme» passionnée les distinguent. Ce terme d'«âme», central dans le vocabulaire stendhalien, désigne, loin de toute connotation religieuse, un ensemble de valeurs (sensibilité, bienveillance, noblesse d'âme, intrépidité). L'auteur a besoin de ce cercle imaginaire de connivence, de confiance et d'intelligence pour écrire librement et inventer des livres nouveaux. La relation affective fantasmée est une condition et un stimulant de l'écriture: «J'avoue que le courage d'écrire me manquerait si je n'avais pas l'idée qu'un jour ces feuilles seront lues par quelque âme que j'aime, par un être tel que Mme Roland ou M. Gros, le géomètre» (OI, II, 429). Mais plutôt que de renvoyer à une individualité précise, Mme Roland, Mélanie et les autres représentent un type de lecteur idéal qui s'inscrit dans une liste non close: «[...] s'il y a du succès, je cours la chance d'être lu en 1900 par les âmes que j'aime, les Mme Roland, les Mélanie Guilbert, les ...» (OI, II, 536). La convocation de ces noms agit dans le texte comme un signal. Stendhal plutôt que de faire référence à une identité particulière, dessine plus largement une posture de lecteur.

5 Vid Berthier, 2003: 615.

6 Dans une lettre du 20 août 1805 à sa sœur Pauline, Stendhal compare Mélanie, «caractère tendre», à Mme Roland: «Tu n'as pas d'idée de Mélanie. C'est Mme Roland avec plus de grâces. Elle lit en ce moment Mme Roland et trouve qu'elle manque de grâces, et qu'elle a de l'orgueil».

7 Adrien Lafargue est condamné en 1828 pour un crime passionnel. Stendhal considère son geste comme le signe d'une énergie qui n'existe plus dans le siècle. Il insère «le procès Lafargue» dans ses *Promenades dans Rome* et certains critiques y voient un des pilotis du *Rouge et le Noir*.

Mais parfois, le désir du lecteur est si vif que l'auteur regrette que son existence de papier l'empêche d'apparaître au détour d'une ligne: «Ce conte fut écrit en songeant à un petit nombre de lecteurs que je n'ai jamais vus et que je ne verrai point, ce dont bien me fâche: j'eusse trouvé tant de plaisir à passer les soirées avec eux!»⁸. La communication stendhalienne est alors projetée vers un hors-texte, et joue avec le paradoxe de l'absente présence du lecteur. Par-delà le miroir, Stendhal cherche à atteindre le lecteur réel qui se reconnaîtra en cet ami choisi⁹. L'auteur, pour rendre plus vivant encore ce lecteur invoqué, peut aussi entrer en dialogue avec lui, même d'outre-tombe, comme dans cette petite saynète de la *Vie de Henry Brulard*: «S'il y a un autre monde, je ne manquerai pas d'aller voir Montesquieu, s'il me dit: «Mon pauvre ami, vous n'avez pas eu de talent du tout», j'en serai fâché mais nullement surpris.» (OI, II, 535). Là, c'est le lecteur qui prend la parole, dans une familiarité et une intimité avec l'auteur, proches de la conversation.

Parfois même, la figure de la lectrice aimante et aimée s'anime et devient un quasi-personnage. Ainsi, dans une note de *De l'Amour*, l'auteur, redoutant la réception du mot «cristallisation», fait une fois encore appel à la figure bienveillante de Mme Roland. Mais cette fois, celle-ci se démultiplie et représente tous les lecteurs potentiels de l'ouvrage en train de s'écrire:

Il me serait doux de plaire beaucoup à 30 ou 40 personnes de Paris que je ne verrai jamais mais que j'aime à la folie, sans les connaître. Par exemple quelque jeune Mme Roland, lisant en cachette quelque volume qu'elle cache bien vite au moindre bruit dans les tiroirs de l'établi de son père, lequel est graveur de boîtes de montres. (*De l'Amour*: 39)

Par son caractère générique («quelque»), cette lectrice imaginaire entre dans une série et pourtant, dans cette micro-narration, elle s'individualise dans une biographie singulière (elle est «jeune», elle a un père «graveur de boîtes de montres»), elle est saisie dans un instant précis, en une action qui la particularise et la range du côté des lecteurs complices.

Le critère de l'âge revient souvent pour dessiner le lecteur: celui-ci doit être jeune, c'est-à-dire ni encore désenchanté ni désabusé: «Daignez me pardonner, ô lecteur bienveillant! Mais plutôt, si vous avez plus de trente ans ou si, avant trente ans, vous êtes du parti prosaïque, fermez le livre» (OI, II, 957)¹⁰. C'est bien sûr d'un âge moral qu'il est question ici mais aussi d'un

⁸ Vid. Ansel Y, Berthier Ph. et Bourdenet X. (éds) 2007: 83.

⁹ Vid Ansel 2000: 341: «Stendhal s'adresse à des amis, à des *égaux*, (avec lesquels il aimerait passer 'les soirées'), à des "âmes supérieures" qu'il aime; Balzac, Dumas, Hugo, etc. [...] se font de leur lecteur, qui n'est jamais un 'pair', une tout autre image, implicitement négative, voire très méprisante».

¹⁰ «La *vérité* doit tenir lieu de tous les autres mérites, mais il est un âge où la vérité ne suffit pas, on ne la trouve pas assez piquante. Je conseillerais aux personnes qui se trouvent

âge social politique¹¹. Le mot «prosaïque» chez Stendhal est toujours associé chez lui à la raison, à la prudence et à l'esprit bourgeois et positif.

On voit donc apparaître, dans ces textes adressés, un lecteur très présent, assez homogène du point de vue de la psychologie, des affects, de l'âge, de l'intelligence et de l'imaginaire social. On remarque aussi que le lecteur «bénévole» se construit par son revers qu'est le «lecteur malévole», très présent dans le texte stendhalien.

2. PROGRAMMATION ET SÉLECTION DU LECTEUR

Stendhal fonde en effet en sa communauté de lecteurs autour du «mythe des deux destinataires» (Rousset 1982: 39):

Le monde est rempli de gens que leurs richesses appellent à acheter, mais à qui la grossièreté de leur goût défend d'*apprécier* [...]. Il faudrait prendre son parti et travailler pour le gros public ou pour les *happy few*. On ne peut plaire à la fois à tous les deux (*Voyage en Italie*: 705).

Cette division du public à l'horizon de la lecture et, par conséquent, l'exclusion d'un certain type de lecteurs, fait surgir d'autant plus nettement, par contraste, la figure du lecteur désirable:

Ainsi les gens à argent et à grosse joie, qui ont gagné cent mille francs dans l'année qui a précédé le moment où ils ouvrent ce livre, doivent bien vite le fermer, surtout s'ils sont banquiers, manufacturiers, respectables industriels, c'est-à-dire gens à idées éminemment positives. (*De l'Amour*: 317)

La *captatio benevolentiae* s'inverse donc et le narrateur s'évertue à décourager le narrataire importun de poursuivre sa lecture. Mais si le fait d'appartenir à la bourgeoisie est une des conditions de l'impossibilité d'accéder au texte, Stendhal ne met pas tant en accusation l'incompétence sociale que l'incompétence du «cœur». C'est parce que la bourgeoisie a perdu (ou n'a jamais eu) l'habitude de rêver qu'elle est incapable de lire ses œuvres et non pas seulement parce qu'elle représente une classe idéologiquement suspecte:

dans cette disposition d'esprit de ne lire qu'une de ces histoires tous les huit jours», Préface aux *Chroniques italiennes*.

¹¹ C'est très net dans une des préfaces à *Lucien Leuwen*: «La vieillesse est l'amie de l'ordre et a peur de tout» (722).

Ce livre serait moins inintelligible pour qui aurait gagné beaucoup d'argent à la Bourse ou à la loterie. Un tel gain peut se rencontrer à côté de l'habitude de passer des heures entières dans la rêverie, et à jouir de l'émotion que vient de donner un tableau de Prud'hon, une phrase de Mozart, ou enfin un certain regard singulier d'une femme à laquelle vous pensez souvent. Ce n'est point ainsi que perdent leur temps les gens qui payent deux mille ouvriers à la fin de chaque semaine ; leur esprit est toujours tendu à l'utile et au positif. Le rêveur dont je parle est l'homme qu'ils hairaient s'ils en avaient le loisir. (*De l'Amour*: 317)

On voit donc que le narrateur impose une restriction à l'accueil de son livre et, par conséquent, flatte celui qu'il souhaite faire entrer dans la confrérie imaginaire de ses lecteurs complices:

Lecteur bienveillant,

Écoutez le titre que je vous donne. En vérité, si vous n'étiez pas bienveillant et disposé à prendre en bonne part les paroles ainsi que les actions des graves personnages que je vais vous présenter, si vous ne vouliez pas pardonner à l'auteur le manque d'emphase, le manque de but moral, etc., etc., je ne vous conseillerais pas d'aller plus avant. (*Lucien Leuwen*: 767)

Le lecteur de Stendhal doit donc obéir à certaines exigences et remplir certaines conditions. Le texte injonctif multiplie conseils, prescriptions, mises en garde: «O lecteur froid, excusez ma mémoire ou plutôt sautez cinquante pages!» (OI, II, 958). Le «le gros public de France» (*Voyage en Italie*: 880), trop vulgaire, est rejeté, refusé; il ne fait pas partie de la programmation rêvée de la lecture: «Je ne désire être compris que des gens nés pour la musique; je voudrais pouvoir écrire dans une langue sacrée» (*Voyage en Italie*: 633).

Mais la menace a aussi une fonction séductrice: le narrateur lance un défi au lecteur et le dissuade de continuer sa lecture pour mieux le contraindre à la poursuivre. Cette stratégie a pour effet de stimuler le désir de lire en éveillant chez le lecteur des réactions fort simples: qui voudra, en effet, se reconnaître dans celui que Stendhal juge incapable de le comprendre ? Tout lecteur a envie de se trouver du «bon côté», celui des lecteurs subtils et rares.

C'est là tout le plaisir de la reconnaissance, d'un entre-soi délicieux: chacun veut se reconnaître dans ce texte adressé. Le lecteur est un lecteur de qualité et il participe de ce que Marie Parmentier appelle une «éthique de la distinction»: «Les choix énonciatifs et stylistiques [stendhaliens] revendiquent une

forme de distinction à la fois littéraire et sociale» (Parmentier 2007: 127)¹². L'identification de ces choix donne au lecteur le sentiment d'appartenir à la communauté des *happy few*¹³:

[...] si vous n'avez jamais été malheureux par cette faiblesse des âmes fortes, [...] si vous n'avez pas l'habitude, contre nature, de penser en lisant, ce livre-ci vous donnera de l'humeur contre l'auteur ; car il vous fera soupçonner qu'il existe un certain bonheur que vous ne connaissez pas, et que connaissait Mlle de Lespinasse (*De l'Amour*: 321)

À l'écart du lecteur commun, celui que Stendhal voudrait voir renoncer à sa lecture, se profile la figure du lecteur idéal. Celui-là n'a pas besoin d'être guidé à travers le texte. C'est à lui que s'adressent les allusions, les anti-phrases et les sous-entendus qui l'orienteront vers une lecture libre mais difficile et piégée. Cette lecture du silence, il faut être initié pour lui donner sens, initié à tout l'implicite stendhalien, à ses clins d'œil, à sa fourberie.

Le comble de l'adhésion des *happy few*, c'est de se sentir appelé quand le texte ne vous appelle pas. Ainsi de l'ironie, qui suppose un lecteur tel qu'il sera capable de lire entre les lignes de ce texte réservé, codé. Le lecteur implicite est alors tissé dans le texte, fait corps avec lui, de manière organique. Il est capable de décrypter les feintes du texte et d'aller à contre-courant de la fausse évidence du texte. Dans *Le Rouge et le Noir*, le narrateur fait une pause dans le récit et commente ainsi l'attitude audacieuse de son personnage:

Nous avouerons avec peine, car nous aimons Mathilde, qu'elle avait reçu des lettres de plusieurs d'entre eux, et leur avait quelquefois répondu. Nous nous hâtons d'ajouter que ce personnage fait exception aux mœurs du siècle. Ce n'est pas en général le manque de prudence que l'on peut reprocher aux élèves du noble couvent du Sacré-Cœur (*Le Rouge et le Noir*: 510)

L'ambiguïté de ce passage rend le sens indécidable pour un lecteur non averti: le narrateur adhère-t-il ou n'adhère-t-il pas à la conduite de son personnage? Est-il solidaire avec Mathilde ou pas? Le lecteur perspicace est donc invité, sans être sollicité par le texte, à démêler la nature du mot «pru-

¹² Voir OI, II, 635: «l'approbation des êtres que je regarde comme *faibles* m'est absolument indifférente».

¹³ La célèbre dédicace «*To the happy few*» qu'on trouve au début de *Lucien Leuwen*, à la fin de *La Chartreuse de Parme* et du *Rouge et le Noir* et en épigraphe du tome II de *Histoire de la peinture en Italie* se décline sur plusieurs registres: elle devient «*Intelligenti pauca*» au début de *Racine et Shakespeare* et au livre VI de *Histoire de la peinture en Italie*. Dans le même esprit, on peut lire dans la seconde préface de *De l'Amour*: «Je n'écris que pour cent lecteurs, et de ces êtres malheureux, aimables, charmants, point hypocrites, point «moraux», auxquels je voudrais plaire ; j'en connais à peine un ou deux» (321).

dence» dans l'idiolecte stendhalien pour, bien sûr, s'en moquer avec le narrateur: «L'échec interprétatif – s'il est programmé par le récit – peut être une des 'conditions de bonheur' de la lecture» (Jouve 1993: 31).

En fait le texte de Stendhal tend toujours vers un texte non-écrit, accessible aux «âmes sensibles» à qui il réserve le meilleur de la lecture:

Avis

Si un indiscret lit ce journal, je veux lui ôter le plaisir de se moquer de moi en lui faisant remarquer que ce doit être un procès-verbal mathématique et inflexible de ma manière d'être, ne flattant ni ne médisant, mais énonçant purement et sévèrement ce que je crois qui a été. [...] Ce qui a été senti aux sons de la musique de Mozart, en lisant le Tasse, en étant réveillé par un orgue des rues, en donnant le bras à ma maîtresse du moment, ne s'y trouve pas. (OI, I, 579).

Le lecteur idéal sera capable de surmonter la stratégie de désorientation mise en place par Stendhal et prolongera ce qui ne s'y trouve pas explicitement inscrit. L'œuvre est ainsi «ouverte» à l'expérience du lecteur sensible qui sait lire au-delà des mots et refusée à celui qui ne voit en eux que leur limite raisonnable. L'auteur dispose donc de toute une stratégie pour séduire le lecteur, l'éveiller et le disposer à la lecture du texte en dérangeant ses habitudes de lecture: c'est là la modernité du texte stendhalien.

3. LE LECTEUR AU TRAVAIL

De simple témoin, le lecteur devient donc acteur du texte: il est cette instance critique sous l'œil duquel l'auteur scrute son écriture. Des formes narratives ou des orientations stylistiques sont inventées ou éprouvées en réponse à la réaction supposée du lecteur:

Je devrais écrire ma vie [...] Oui mais cette effroyable quantité *Je* et de *Moi!* Il y a de quoi donner de l'humeur au lecteur le plus bénévole. [...] Mes confessions n'existeront plus trente ans après les avoir imprimées, si les *je* et les *moi* assomment trop les lecteurs; et toutefois j'aurais eu le plaisir de les écrire, et de faire à fond mon examen de conscience. (OI, II, 533-536¹⁴)

Renoncer à l'égotisme – et par là au modèle encombrant de l'autobiographie à la Chateaubriand, «ce roi des égotistes» (OI, II, 533), – est un enjeu

¹⁴ «Je suis profondément convaincu que le seul antidote qui puisse faire oublier au lecteur les éternels *Je* que l'auteur va écrire, c'est une parfaite sincérité» (OI, II, 430-431).

majeur au seuil de la *Vie de Henry Brulard*. Sous le regard imaginaire du destinataire, un ethos auctorial¹⁵ se dessine donc en même temps qu'une poétique: «une posture s'énonce solidairement à une poétique elle est une façon de donner le *ton*» (Meizoz 2007: 32). Le narrateur de l'autobiographie sollicite constamment son lecteur pour le mettre en garde contre les facilités et les complaisances de l'écriture à la première personne. Celui-ci devient une sorte de garde-fou contre la tentation des digressions («Il faudra que je supplie le lecteur [...] de me pardonner de terribles digressions» (OI, II, 452), des longueurs, de l'emphase que l'écrivain redoute. Il est donc un partenaire de l'auteur dans l'élaboration du récit. Chez Stendhal, le regard, même imaginaire, de celui qui lit, motive l'écriture et lui donne une énergie et une dynamique particulières. La figure de Mme Roland, par exemple, permet la relance de l'écriture et libère l'auteur de sa réticence à la description:

[...] j'abhorre presque également la description de Walter Scott et l'emphase de Rousseau. Il me faudrait pour lecteur une Mme Roland, et encore peut-être que le manque de description des charmants ombrages de notre vallée de l'Isère lui ferait jeter le livre. Que de choses à dire pour qui aurait la patience de décrire juste! Quels beaux groupes d'arbres! Quelle végétation vigoureuse et luxuriante dans la plaine! Quels jolis bois de châtaigniers sur les coteaux [...]! Quelle basse sublime à toute cette belle mélodie! (OI, II, 834)

Parfois, ce lecteur participe de plus près encore à l'écriture: il en devient le co-auteur. Dans une note de *De l'Amour*, c'est encore Mme Roland qui est invitée à intervenir dans le processus créatif et à combler les lacunes du texte:

Une âme comme celle de Mme Roland me pardonnera, je l'espère, non seulement le mot de «cristallisation» employé pour exprimer cet acte de folie qui nous fait apercevoir toutes les beautés, tous les genres de perfection dans la femme que nous commençons à aimer, mais encore plusieurs ellipses trop hardies. Il n'y a qu'à prendre un crayon et écrire entre les lignes les 5 ou 6 mots qui manquent. (*De l'Amour*: 39)

Cet appel direct à la collaboration du lecteur dans l'écriture est assez troublant car il défait l'illusion d'un texte lisse, plein et achevé. C'est une pratique qu'on retrouve souvent chez Stendhal qui avait coutume de lire ses ouvrages en cours à ses amis pour recueillir et noter leurs avis, comme à Milan, entre 1816 et 1817, devant le cercle des Libéraux qu'il fréquentait alors. Pendant

15 Éric Bordas parle de «Scénographie de la parole narrante» (Bordas 2003: 74).

cette période milanaise, sur certains de ses manuscrits, comme celui de la *Vie de Napoléon*, resté à l'état de brouillon, on trouve dans le registre relié par les soins de Stendhal, des versos vierges et des feuilles blanches: Stendhal y convie ses amis relecteurs à corriger, amender, compléter ou commenter son texte. Sur ce manuscrit, on trouve donc des traces d'autres plumes, comme celle de son ami Vismara qui apporte son commentaire dans ces espaces réservés: «Bien bon»; «Tout cela est bon mais un peu décousu». (*Napoléon* 1998: 221; 229) Stendhal répond à son tour ««Oui» ou «vrai» aux objections de son ami. Sur la page de garde de ce même manuscrit, il s'adresse cependant à un lecteur anonyme: «Le lecteur est instamment prié de crayonner des critiques» (*Napoléon* 1998: 216) ou, un peu plus loin: «Le lecteur est instamment prié d'écrire sur les pages blanches une critique franche et sans détour. On n'a laissé les pages blanches que pour cet objet. Le rédacteur met son amour-propre à savoir souffrir la vérité ou ce qui semblera tel au critique. On prie de ne pas adoucir la critique par des tournures. Mettre franchement sa pensée»¹⁶. Cet échange, réel ou virtuel, s'inscrit dans un processus d'écriture dialogique. Stendhal n'envisage jamais son texte comme achevé mais comme un espace infiniment ouvert, toujours en devenir, en mouvement¹⁷.

CONCLUSION

Si l'écrivain au travail sollicite dans son texte un public exigeant et sévère, il est en retour construit par l'image de son destinataire: qu'elle soit réelle ou imaginaire, cette «réception collaborante et critique» (Jousset 2003: 394) engage la pleine participation du lecteur dans le processus d'écriture. Celui-ci a donc toute sa place dans le dispositif du texte. «Travaillé par l'œuvre» (Anzieu 1981: 45), il se présente comme une figure-relais, double et miroir idéal de l'auteur, veillant avec une rigoureuse bienveillance à ce que le texte advienne. Cette rencontre heureuse d'un écrivain et de son lecteur a son efficacité hors du texte, elle advient aussi chez le lecteur réel: à fréquenter cette figure inscrite entre les lignes, on est touché par cette voix, on s'attache à elle, et l'auteur devient «un camarade et quelque chose comme un frère» (Blum 1947: ch.3).

¹⁶ *Ibid.*, folio 96 v°, Bibliothèque municipale de Grenoble, R.292, I, Res.

¹⁷ Cet effet d'ouverture est bien sûr renforcé lorsqu'il s'agit d'un brouillon.

Bibliographie

I. ŒUVRES DE STENDHAL

- 1952, *Le Rouge et le Noir*, dans *Romans et nouvelles*, tome I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade»
- 1965, *De l'Amour*, 1965, Crouzet M., (éd.), Paris, GF-Flammarion.
- 1980, *Œuvres intimes*, 1980, tome I, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade»
- 1984, *Voyages en Italie*, 1984, Del Litto V. (éd.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade».
- 1998, *Napoléon*, 1998, Mariette C., (éd), Paris, Stock.
- 2007, *Lucien Leuwen, Œuvres romanesques complètes*, 2007, Ansel Y, Berthier Ph. et Bourdenet X, (éds), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade».

2. ÉTUDES

- Amossy R., 1999, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Paris, Delachaux et Niestlé, «Sciences et discours».
- Ansel Y, 2000, *Stendhal, le temps et l'histoire*, Toulouse, PU du Mirail, 2000.
- Ansel Y., Berthier Ph., Nerlich M. (eds), 2003, *Dictionnaire de Stendhal*, Paris, Champion.
- Anzieu D., 1981, *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, coll. «Connaissance de l'inconscient», 1981.
- Blum L., 1947, *Stendhal et le Beylisme*, Paris, Albin Michel.
- Bordas E., 2003, entrée «Auteur», *Dictionnaire de Stendhal*.
- Didier, B., 1983, *Lecteur bénévole* dans *Stendhal autobiographe*, Paris, PUF.
- Eco U., 1985, *Lector in fabula* [1979], Paris, Grasset.
- Guentner W., 1990, *Stendhal et son lecteur. Essai sur les Promenades dans Rome*, Tübingen, Günter Narr Verlag, «Études littéraires françaises».
- Joussot Ph., 2003, entrée «Lecteur», *Dictionnaire de Stendhal*.
- Jouve V., 1993, *La Lecture*, Paris, Hachette Supérieur.
- Meizoz J., 2007, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine.
- Mouillaud-Fraisse G., 1984, *La question du destinataire dans l'écriture de Stendhal* dans *Stendhal*, Ph. Berthier (dir.), Paris, Aux amateurs de livres.
- Parmentier M., 2007, *Stendhal stratège. Pour une poétique de la lecture*, Genève, Droz.
- Rousset J., 1982, *La question du narrataire*, dans *Problèmes actuels de la lecture*, L. Dallenbäch et J. Ricardou (dir.), Paris, Clancier-Guénéaud, «Bibliothèque des signes».

TU SAIS / SAIS-TU...: FORMES D'AMBIGUÏTÉ INTERLOCUTOIRE CHEZ MALLARMÉ

Giorgia Testa

Si on devait esquisser une carte tératologique des voix qui, de la profondeur, ont fait écho à elles-mêmes, celle de Mallarmé serait présente dans toute sa désincarnation.

L'expression monologique du poète est une conséquence formelle de la fonction inédite de la subjectivité, qui substitue au lyrisme personnel une méditation plus ample sur la condition humaine, formulée à travers la transmutation du *Je* en instrument anonyme de l'Univers. Dans une lettre célèbre à Henri Cazalis, Mallarmé affirme: «je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi» (Mallarmé 1995: 342) ; cette désintégration de l'identité – à son tour issue d'une crise philosophique et nerveuse que Mallarmé a vécue dans les années 1864-1867 – permet ainsi l'insertion de l'Esprit pur dans l'Être du poète¹. Désormais le développement intérieur d'une conscience collective et trans-humaine, Mallarmé devient une voix anonyme, l'hymne d'une neutralité cosmique dont les mots sont animés par le souffle de l'indifférence céleste, dans une destruction systématique de tout horizon métaphysique².

1 «On dirait que Mallarmé, par un effort extraordinaire d'ascèse, a ouvert en lui-même un abîme où sa conscience, au lieu de se perdre, survit et saisit sa solitude dans une netteté désespérée» (Blanchot 1943: 119). Le thème du silence métaphysique qui suit la crise de Tournon – ainsi appelée car exacerbée par la douleur de vivre et enseigner en Ardèche – a ouvert la voie aux partisans de l'interprétation d'un Mallarmé coincé dans son langage insaisissable.

2 Les illusions transcendantales de la période baudelairienne de Mallarmé – exemplifiées dans *L'Azur* – se dissipent dans celle que Bertrand Marchal a appelée «la révélation naturaliste» (2018: 78), une prise de conscience sur les limites humaines et matérielles de l'expérience.

Dans ce cadre de *soliloque universel* – de discours, donc, qui relève de la déconstruction de l'individu en faveur d'une narration hermétique mais universellement valide –, le langage mallarméen semblerait ainsi composer un grimoire autotélique, un alphabet stellaire qui s'élève vers le ciel sans se soucier du public terrestre.

Toute l'hagiographie noire de *Mallarmé l'obscur* – titre emblématique de l'ouvrage de Charles Mauron –, d'un Mallarmé incompréhensible, se fonde sur cette prétendue, et à première vue incontestable, incommunicabilité entre le poète et son public, entre une virtuosité langagière aux marques philosophiques et un lecteur perdu dans le texte.

Il est d'ailleurs nécessaire remarquer que Mallarmé a contribué à façonner le mythe d'un poète élitiste et dédaigneusement cryptique: dans l'*Art pour tous*, l'auteur, âgé de vingt ans, soutient que tout ce qui est *poésie* doit demeurer sacré et intact, sous peine d'être abaissé au rang de *science*: «Ô fermoirs d'or des vieux missels! Ô hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus! Qu'advient-il de cette absence de mystère? Comme tout ce qui est absolument beau, la poésie force l'admiration ; mais cette admiration sera lointaine, vague, – bête elle sort de la foule» (Mallarmé 2003b: 361).

Toutefois, la critique mallarméenne la plus récente a souligné qu'un véritable souci communicatif est présent chez le poète³: la difficulté et l'intransitivité de l'œuvre seraient donc l'application d'une science du langage qui demeure certainement complexe, mais ne vise pas la négligence du lecteur. Du reste, la réflexion autour de la réception – théorique et pratique – du texte apparaît souvent dans l'ensemble de l'œuvre mallarméenne; dans *Le Mystère dans les lettres*, le poète décrit le cadre de la lecture parfaite:

Lire –

Cette pratique –

Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut: et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence – (Mallarmé 2003a: 287, 288)

3 On rappelle ici l'ouvrage de Salah Oueslati, *Le Lecteur dans les Poésies de Stéphane Mallarmé*, qui relit l'évolution poétique mallarméenne à partir de son rapport avec le public (tout en affirmant, par exemple, que *L'Art pour tous* fait partie d'une étape encore naïvement élitiste de Mallarmé); encore, le livre de Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, où une lecture sociologique, qui essaie de dépasser à la fois le Mallarmé poète absolu et le Mallarmé poète d'occasion, est mise en acte. Dans ce sillage, l'ouvrage de Bakken, *La Présence de Mallarmé*, texte qui essaie de démontrer que Mallarmé n'était guère un chanteur pur du Néant, mais un artiste bien «vivant» et présent dans le contexte de son époque.

Le cas limite est représenté par les brouillons du *Livre*, dans lesquels – en oubliant pour quelques feuilles les plus hautes et vertigineuses considérations sur une littérature pure et impersonnelle – le poète s'interroge sur le prix que son public pourrait payer pour une copie.

Il est donc évident que, chez Mallarmé, deux forces coprésentes tendent la spéculation vers les pôles opposés du champ critique: d'un côté, la dépersonnalisation et le langage universel, qui doit être hermétique⁴ ; de l'autre, l'attention à la réception, des moyens pratiques du public jusqu'à la théorisation de l'acte même de la lecture.

Durand a ordonné ces impulsions contraires dans un sens chronologique, en reliant la prise de conscience progressive avec une attention renouvelée pour l'autre élément de *l'étrange toupie*: «C'est au moment très daté (début des années 1860) où il se revendique d'une poétique élitiste que Mallarmé écrit ses textes les plus limpides et c'est en revanche au moment autrement plus durable où il en appelle à une participation active du lecteur qu'il compose ses sonnets les plus denses» (Durand 1998: 81): la *difficulté* du poète se rapprocherait ainsi d'une *précaution* envers le public?

Si on suit cette démarche, on remarquera que, en effet, certains parmi les poèmes plus obscurs de Mallarmé sont parsemés de références aux lecteurs: dans le *Toast funèbre* on lit d'un passant «sourd même à mon vers sacré» (1992: 42), donc indifférent à la révélation poétique; dans *Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* on assiste à la présence d'un *Nous* impersonnel qui englobe le sujet lyrique et son autre-que-lui⁵. Bakken a souligné que ces «interpellations tournant à vide» (2014) – dont la forme est indirecte et qui ne s'adressent pas à un lecteur défini ou individuel – visent la *suggestion*, et non pas l'indication, de l'objet:

4 Dans l'impossibilité de retracer ici la complexité des sources théoriques de la structure du langage mallarméen, on se contentera de donner quelques indications.

On a dit que c'est seulement à travers l'impersonnalité que le poète se fait «spirituel histriion» (Mallarmé 2003a: 263), âme qui vivifie le texte sans le posséder ; l'élévation cérébrale permet d'atteindre la *Notion Pure*, la suprême connaissance des mécanismes qui régissent la conscience du monde. Se délivrer de la contingence, nier le hasard: les *circonstances éternelles* (2003a: 423) où l'esprit de l'*aptitude*-Mallarmé se trouve concédant un viatique pour le désir inassouvi d'absolu. «J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers» (Mallarmé 1995: 566): le rôle de la poésie sera donc celui de recréer, dans le monde de la contingence, la pureté idéale des phénomènes tels que l'esprit détaché arrive à les voir. Le langage doit alors opérer dans cette direction: s'éloigner des «mots de la tribu» (Mallarmé 1992: 60), banalisés par l'usage, qui ne désignent qu'une réalité affaiblie et grise ; en revanche, à travers une redécouverte du sens primitif et inouï du verbe, sens auquel on aboutit grâce à une nouvelle composition de l'ordre des mots – composition plus pure, mais plus complexe aussi –, le poète peut saisir le véritable Réel, une dimension surhumaine, proche de la divinité de la nature (cf. «Les Dieux Antiques», Mallarmé 2003b).

5 «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui / Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre [...]» (Mallarmé 1992: 57); «[...] sache l'Esprit de litige / À cette heure où nous nous taisons [...]» (1992: 45).

Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régit les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage: non le bois intrinsèque et dense des arbres [...]. Les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs, conservent une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description, évocation dites, *allusion* je sais, *suggestion* [...]. (Mallarmé 2003a: 255)

La poétique de l'évocation allusive, héritage lyrique de Poe, demeure la véritable révolution mallarméenne, une recherche technique qui aboutira aux travaux d'*Hérodiade* et des poèmes qui fondent leur structure phonétique – et sémantique – sur le miroitement interne des mots⁶.

I. HYPERBOLIQUE LECTRICE, MA SEMBLABLE, MA SŒUR!

Après avoir éclairci le cadre problématique dans lequel le rapport entre Mallarmé et son public se place, on s'attardera sur le cas spécifique de l'apostrophe du poète à son lecteur – ou, au moins, à une altérité extratextuelle dont il faudra bâtir un essai de phénoménologie.

L'apostrophe est, étymologiquement, l'acte de se tourner vers quelque chose qui se dresse ailleurs (ἀπο-στρέφω); chez Mallarmé, on retrouve une occurrence capitale qui concerne l'Ailleurs: c'est l'«Hyperbole» de *Prose (pour des Esseintes)*, nichée dans l'incipit exaltant. L'au-delà, l'*inconnu*, demeure l'essence du poème⁷, dont l'«illisibilité» a été souvent soulignée; la concrétion de l'énigme rend la structure un tissu opaque et hostile; toutefois, tout rébus cache en soi la possibilité du déchiffrement⁸, et ce sera en suivant cet espoir qu'on procédera dans le décryptage du code.

⁶ Il est impossible de ne pas mentionner l'ouvrage de Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, qui explore comment Dieu, en tant que garant d'une référence externe au poème, est substitué par le langage autosuffisant. Ce procédé est d'ailleurs extraordinairement analysé et vérifié dans le sonnet *Ses purs ongles*.

⁷ *Prose* est publiée en 1885, après la parution d'*À rebours*: le protagoniste, Des Esseintes, fasciné par tout ce qui est décadence, mystère, préciosité languissante, place Mallarmé parmi ses auteurs préférés; la dédicace du poème s'expliquerait ainsi. Pour Stefano Agosti (vid., 2018), le titre et le sous-titre indiqueraient déjà le caractère essentiellement fermé et autoréférentiel du poème: prose vient du latin *prosus* (en avant) et des *Esseintes* est le héros de *À rebours*. En avant, à rebours: l'élément qui avance et qui se retire serait *la rime*, sonorité qui va et vient tout en restant identique à soi-même.

⁸ La fermeture du poème ne doit pas décourager la conscience critique, car, comme l'a bien dit Bénichou, «Il n'y a nul sacrilège [...] à vouloir déchiffrer une énigme poétique» (Bénichou 1998: 284).

Hyperbole! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever, aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu

Car j'installe, par la science,
L'hymne des cœurs spirituels
En l'œuvre de ma patience,
Atlas, herbiers et rituels.

Nous promenions notre visage
(Nous fûmes deux, je le maintiens)
Sur maints charmes de paysage,
O sœur, y comparant les tiens.

L'ère d'autorité se trouble
Lorsque, sans nul motif, on dit
De ce midi que notre double
Inconscience approfondit

Que, sol des cent iris, son site
Ils savent s'il a bien été,
Ne porte pas de nom que cite
L'or de la trompette d'Été.

Oui, dans une île que l'air charge
De vue et non de visions
Toute fleur s'étalait plus large
Sans que nous en devisions.

Telles, immenses, que chacune
Ordinairement se para
D'un lucide contour, lacune,
Qui des jardins la sépara.

Gloire du long désir, Idées
Tout en moi s'exaltait de voir
La famille des iridées
Surgir à ce nouveau devoir.

Mais cette sœur sensée et tendre
Ne porta son regard plus loin

Que sourire, et comme à l'entendre
J'occupe mon antique soin.

Oh! sache l'Esprit de litige,
À cette heure où nous nous taisons,
Que de lis multiples la tige
Grandissait trop pour nos raisons

Et non comme pleure la rive
Quand son jeu monotone ment
À vouloir que l'ampleur arrive
Parmi mon jeune étonnement

D'ouïr tout le ciel et la carte
Sans fin attestés sur mes pas
Par le flot même qui s'écarte,
Que ce pays n'exista pas.

L'enfant abdique son extase
Et docte déjà par chemins
Elle dit le mot: Anastase!
Né pour d'éternels parchemins,

Avant qu'un sépulcre ne rie
Sous aucun climat, son aïeul,
De porter ce nom: Pulchérie!
Caché par le trop grand glaïeul (Mallarmé 1992: 44,45,46)

Or, l'*hyperbole*, étant l'invocation d'un au-delà mystique et intellectuel (ὕπερβάλλειν, aller au-dessus) – qui, dans l'univers de Mallarmé, se concrétise dans la nostalgie pour un passé mythique caractérisé par la communion entre homme, nature et spiritualité – semble pouvoir être l'apostrophe par excellence, le désir de dépasser l'état contingent des choses pour se tourner vers un sujet éloigné, immatériel, astral.

Le thème de l'altérité reculée et supérieure est le sujet d'*Hérodiade*: une princesse vierge vit dans le déni de son corps, qu'elle veut garder intact et glacial; de son château, elle attend quelque chose, elle pressent qu'un homme viendra consacrer une union impie; cette attente infinie, froide, sans temps et sans espace, blanche comme la virginité, demeure le nœud du poème. On verra tout de suite comment l'altérité d'Hérodiade peut être considérée une garantie de la présence du lecteur dans *Prose*.

Revenons à notre poème. Ce qu'on entend dans la strophe I de *Prose* est un double cri invocatoire: l'apostrophe à l'hyperbole – le sujet de la convo-

cation étant le premier mot du sonnet – est une prière démesurée, un renvoi au renvoi, un désir hypertrophique pour que le dépassement puisse se mettre en acte.

Le *tu* auquel le poète s'adresse se réfère donc à l'*Hyperbole*, c'est-à-dire à la possibilité même de déborder les limites, d'aller au-delà des bornes imposées par la lourdeur des sceaux du «grimoire»⁹, contenant les lettres que l'ère de la Raison – l'époque où Mallarmé vit – a rendues stériles. Certes, on est d'accord avec l'interprétation classique qu'on a ici reportée – c'est-à-dire une lecture de l'*Hyperbole* comme possibilité, désormais perdue, d'élévation poétique – ; il est pourtant incontestable que la présence du *tu* brouille la référence.

Pourquoi Mallarmé parlerait-il à l'élévation poétique? Peut-on interpréter différemment l'apostrophe à l'*Hyperbole*? En effet, dans *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Thibaudet soutient qu'il y aurait un deuxième sujet dans la composition: «Nous promenions notre visage / (Nous fûmes deux, je le maintiens) / Sur maints charmes de paysage / Ô *sœur*, y comparant les tiens» (1992: 44); cette présence fraternelle est interprétée par Thibaudet – de façon un peu naïve¹⁰ – comme celle d'une lectrice idéale.

La «sœur» serait ainsi la réceptrice de l'oraison mallarméenne, la lectrice cachée à laquelle Mallarmé s'adresse pour qu'elle l'accompagne dans son parcours spirituel; cette désignation mérite, selon nous, d'être analysée encore.

Thibaudet semble ne pas prendre en considération que le poète avait déjà adressé ses prières au *tu* de l'*Hyperbole*: comment concilier ce *tu* de la première strophe avec le *nous* – qui se réfère à la compagnie de la «sœur», donc qui ne peut pas être lu comme une des «interpellations tournant à vide» de Bakken – de la troisième? Quel rapport entretiennent l'*Hyperbole* et la *sœur*?

Il est licite de penser que Mallarmé ait gardé le même interlocuteur dans les deux strophes, qui ne sont séparées que par une remarque précisant la méthode poétique:

9 Liana Nissim a souligné que le terme «grimoire», lui aussi, subit une évolution sémantique dans l'univers mallarméen: si dans *l'Art pour tous* – et dans *Prose* – cet objet mystérieusement cloîtré renvoie à une fermeture totale – de la poésie ou de l'époque –, et à une incommunicabilité orgueilleuse, dans *Igitur* «son sens et sa fonction ont changé radicalement, en signifiant désormais l'œuvre poétique conçue selon la nouvelle Weltanschauung et la nouvelle esthétique» (Nissim 2018: 96), celle de La Gloire du Mensonge.

10 «Pour qui, déchu du rêve, exilé d'aujourd'hui, le Poète écrit-il? [...] Un lecteur suffit au poète, et, mieux qu'un lecteur, une lectrice; c'est assez qu'il soit intelligible pour l'aimée» (Thibaudet 1913: 329, 330). Thibaudet, auquel il faut reconnaître le mérite d'avoir été le premier à donner une exégèse complète et internement cohérente de la poésie mallarméenne, justifie son interprétation de la «sœur» à travers le topos classique de la femme idéale garante de l'inspiration, telle que Béatrice ou Laure; en outre, relève le critique, Mallarmé a toujours eu le penchant au dialogue monologique avec les femmes, comme le montre l'expérience éphémère de *La Dernière Mode*, revue de mode, cuisine et conseil de bonnes manières, entièrement gérée par le poète. Bien que logique, cette démonstration nous semble trop faible.

Car j'installe, par la science,
L'hymne des cœurs spirituels
En l'œuvre de ma patience,
Atlas, herbiers et rituels. (Mallarmé 1992: 44)

Le poète-dieu doit recourir à toute sa *science*, à tout son art minutieux, pour installer l'hymne¹¹ dans une œuvre patiente et pas spontanée, dans une réduction nécessaire de l'ampleur excessive de l'*Hyperbole*.

Comme l'a expliqué Bertrand Marchal, «l'œuvre serait ainsi à l'hyperbole ce que l'atlas est au monde» (1985: 109), une miniature morte de l'ancien chant surnaturel; cette comparaison entre l'*idéalité hyperbolique* et les *moyens terrestres* continue dans le dialogue avec la sœur.

Or, le *visage* de la strophe III est un *visage unique* – *notre visage*, et non pas *nos visages*: cela souligne la fonction d'*alter-ego* sidéral du poète (vérifiée par «notre double inconscience» de la strophe IV); un seul sujet qui se double – poète et sœur – qui permet le contraste comparatif entre les *paysages* qui façonnent la réalité du poète, et les *siens* («tiens»).

Quelles sont les terres (les *paysages*) de la sœur, si différentes de celles du poète? Celles d'*Hérodiade*: le poète de *Prose* vit dans un monde banal et sombre, alors que la sœur vit ailleurs; l'Ailleurs mallarméen est, traditionnellement, l'espace de la princesse farouche, celui des glaces absolues, de la nuit profonde de «l'horreur d'être vierge» (1992: 32), des pierres précieuses minéralisées dans un délire de résistance à la contingence; c'est le monde *hyperbolique* des étoiles, des dieux impénétrables, et des miroirs où les mots se reflètent éternellement.

En outre, l'interprétation classique d'*Hérodiade* est celle d'*alter-ego* de Mallarmé (*Héros-dyade*): cela renforce l'idée d'une altérité – familiale – qui vit dans une région sidérale. Le poète donc, à travers le regard éloigné et céleste de la sœur / *alter-ego*, promène – il est évident le caractère de *survol* de l'acte – ses yeux sur les paysages terrestres qu'il voudrait pouvoir quitter, tout en comparant cette terre désolée avec le paradis glacé que la sœur lui offre.

Paradis impossible, ultérieur; paradis *hyperbolique*: la sœur *est* l'*Hyperbole* même. La sœur est une présence aux marques d'*Hérodiade* – éloigne-

11 L'hymne est un des termes fondamentaux du *Livre*, donc un des éléments de la reconstruction spirituelle du monde réglée par la poésie: la composition dramatique et textuelle de l'Univers se fonde, musicalement, sur l'Ode, l'union spirituelle, sous forme d'hymne, de toutes les vies individuelles, en faveur d'une Musique anonyme, dégagée de toute nomination, capable d'atteindre la *vision* pure des choses. Le seul qui s'est approché du mouvement mystique de l'hymne est Wagner, dont Mallarmé est un admirateur. C'est dans un article sur le compositeur allemand que le poète évoque la possibilité de l'Ode: «[...]à moins que cette Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus, ne se dévoile empruntée au sens latent de la présence d'un peuple, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode» (2003a: 182-183).

ment, froideur, pureté, transcendance, immutabilité – et aux marques du poète – déception, contingence, stérilité.

La sœur est à la fois Hérodiade et le poète, un *hyper ego* qui concilie le *hic et nunc* malheureux de Mallarmé – la réalité – et le bonheur éloigné de l'Autre-Hérodiade – l'Absolu.

Mais si l'Hyperbole est le dépassement, la sœur – *qui est l'Hyperbole* – serait ainsi l'acte même du passage entre la réalité et l'Absolu.

Comment envisager le dépassement – la sœur – l'*Aufhebung* qui garde et qui surpasse (ce qu'on a appelé *hyper ego*), la synthèse entre la positivité pure des tours de neige d'Hérodiade – qui demeure insaisissable – et la négativité des landes tristes où se retrouve Mallarmé pendant «l'ère d'autorité» (1992: 44)? À travers *l'acte de la lecture*, la transposition physique de la souffrance et de la nostalgie mallarméennes dans une époque éloignée, inconcevable, qui ne se laisse pas salir par les marques de la contingence: de cette façon, grâce aux yeux surélevés du lecteur, le poète peut *promener* son regard sur ses maux, tout en se préservant du malheur.

Le lecteur est la sœur, *hyper ego*, symétrie parfaite, dépassement; grâce à la réception, tous les maux du poète peuvent se dissoudre dans un lieu ultérieur, où pourtant l'esprit poétique est conservé¹². C'est pour cela que Mallarmé s'adresse à un lecteur: pour qu'il – ou elle – puisse donner un sens à la déception et à la détresse, pour qu'il purifie la peine stérile et la rende prolifique.

On a dit que le labyrinthe transparent d'Hérodiade, où la sœur habite, est un espace blanc, sans temps, qui attend avec pudeur effrayée d'être rempli – la Nourrice demande à la princesse: «[...] Et pour qui, dévorée / D'angoisse, gardez-vous la splendeur ignorée / Et le mystère vain de votre être?» (1992: 31) –: c'est précisément l'espace de la possibilité de la réception, où le lecteur patiente pour que *la splendeur* du poème puisse se montrer¹³.

À la strophe IX, après la vision onirique et prodigieuse de «la famille des iridées» (1992: 45)¹⁴, la sœur-lecteur, devenue «sensée et tendre», arrête l'hallucination du poète; elle, sagement, «ne porta son regard plus loin / que

12 C'est exactement le sens qu'on donne aux dépassements les plus célèbres, les *Tombeaux*: l'épigramme funèbre que Mallarmé compose est une méditation sur l'inutilité de la projection du corps et de l'âme dans l'au-delà; la vie terrestre s'éteint définitivement, mais ce qui survit est l'esprit poétique, la gloire, l'œuvre (cf. «Toast funèbre», «Le Tombeau d'Edgar Poe», «Le Tombeau de Charles Baudelaire», «Tombeau»). De la même façon, les brouillons du *Tombeau d'Anatole*, œuvre inachevée consacrée à la douleur d'un père qui assiste, impuissant, à la mort de son enfant, réfléchissent la nécessité de donner une mémoire posthume au petit Anatole, et d'écrire un bâtiment poétique qui puisse résister au décès.

13 On accueille donc l'hypothèse de Thibaudet, en supprimant le caractère strictement féminin de l'identification de la sœur avec la «lectrice».

14 Les fleurs *iridées* sont les objets fictionnels que le poète peut atteindre à travers l'acte de la *vue*, du regard pur qui pénètre la réalité terne et qui saisit l'essence des choses; la synecdoque de l'«île» des fleurs indique donc la région stellaire où les phénomènes se montrent dans toute leur nature idéale et dans toute leur constitution lyriquement mythique.

sourire [...]» (*ibidem*): le silence tombe, et le lecteur s'éloigne du mouvement mystique de Mallarmé, insaisissable pour ceux qui ne sont pas élus.

La communion poète-lecteur risque de se briser, en ébranlant l'effort de communication: «À cette heure où nous nous taisons, / [...] de lis multiples la tige / Grandissait trop pour nos raisons» (*ibidem*) ; l'intuition poétique – représentée encore par l'avalanche de fleurs – surmonte la *raison* du lecteur, et la capacité de réception du lecteur – comme dans la vision dantesque du sommet du Paradis – se tait, dans l'ineffabilité constitutive de la perception du divin.

L'enfant abdique son extase
Et docte déjà par chemins
Elle dit le mot: Anastase!
Né pour d'éternels parchemins

Avant qu'un sépulcre ne rie
Sous aucun climat, son aïeul
De porter ce nom: Pulchérie!
Caché par le trop grand glaïeul.¹⁵

Ainsi se termine *Prose*; la sœur enfante – *infans*, qui ne parle pas –, le lecteur rendu muet par l'*extase* d'avoir perçu le surgissement du sacré mallarméen, retrouve la voix pour dire *Anastase* – résurrection, réveil; le jeu du lecteur et de l'auteur peut reprendre, à travers les *éternels parchemins*, les livres.

Or, à la lumière des considérations issues de notre exégèse, on peut proposer une lecture différente et originale de la dernière strophe.

Une fois que le lecteur – non plus aphasique – a repris son rôle de destinataire actif du poème, un nouveau danger se profile à l'horizon de la blancheur de la fin: le temps – qui, dans sa contingence cruelle, demeure un obstacle à la liaison du poète et du lecteur, en menant physiquement au «sépulcre» – menace la *Pulchérie*.

Qu'est-ce que cette figure, nommée *Pulchérie*, qui, intimidée par la mort-sépulcre, subit la précarité de l'existence? Une première interprétation renvoie à la Beauté latine, à la *pulchritas*; en effet, cette strophe est traditionnellement lue comme un avertissement que Mallarmé se donnerait à soi-même: derrière toute prétention de Beauté – *Pulchérie* –, de poésie et d'illumination, demeure le grand jeu de la Fiction et du Néant, des «Glorieux mensonges» (Mallarmé 1995: 298) qui fondent l'élan spirituel et créatif.

Mais – en sachant que Mallarmé était un connaisseur fin des étymologies indoeuropéennes – il faut souligner que la racine sanskrite *pul* (qui s'ajoute

¹⁵ 1992: 46.

à *kar*, faire) indique un sentiment d'horripilation, lié non pas à l'effroi, mais à une émotion d'extase et d'étonnement.

Ainsi, le temps rit de l'*extase* du lecteur, horrifiée à son tour par *le trop grand glaïeul*, par la vision mallarméenne, en cristallisant l'ineffabilité – l'immobilité du rapport auteur-lecteur – pour toujours.

Par rapport à la lecture classique – qui interprète *Pulchérie* comme complètement «direct» de rire (le sépulcre rit de la Pulchérie: la mort menace la Beauté, se moque de la prétention de la Beauté de se fonder sur quelque chose qui puisse dépasser la contingence) –, on a interprété la Pulchérie *comme la menace*, comme la moquerie du temps: «un sépulcre ne rie / [...] / de porter ce nom: Pulchérie!»: le sépulcre rit de s'appeler «Pulchérie», la mort s'assimile, sardoniquement, à l'impossibilité de communiquer.

Si le poète ne s'éloigne pas de sa rêverie privée et insaisissable, le lecteur – ébloui mais offusqué – ne pourra pas le rejoindre, et le temps les immobilisera – avec sa main sépulcrale – dans le silence éternel.

Le poème, dans ce deuxième cas, demeurerait inerte, coincé entre la vision *trop grande* du poète et l'incapacité du lecteur d'en dégager une signification; c'est donc à l'auteur de faire en sorte que, tout en restant un Verbe nouveau, la parole poétique soit intelligible au public: l'*obscurité* mallarméenne n'a jamais eu la prétention élitiste que la critique lui a assignée, mais, au contraire, elle essaie, encore et encore, de s'adresser à la compréhension de la *sœur* de l'autre côté du texte¹⁶.

2. SILENCE DE SYRINX

L'élévation hyperbolique de *Prose*, qu'on a donc désignée comme l'acte de la lecture, comme l'ouverture à l'Autre, était introduite par le constat morne de «ne sais-tu» ; or, Mallarmé utilise cette formule, dans sa forme inversée, dans *L'Après-midi d'un faune*:

[...]
 Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,
 Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure;
 Et notre sang, épris de qui le va saisir,
 Coule pour tout l'essaim éternel du désir.¹⁷

¹⁶ On a décidé d'intituler ce paragraphe *Hyperbolique lectrice, ma semblable, ma sœur* non seulement en hommage au poème baudelairien, mais aussi parce que l'influence de Baudelaire sur Mallarmé est ample et reconnue ; il n'est pas impensable que le poète symboliste ait été conditionné par le couple frère-lecteur dans sa création de la sœur-lecteur/lectrice.

¹⁷ 1992: 38. Le projet du *Faune*, lui aussi, devrait faire partie de la composition structurale dont Mallarmé avait songé pendant sa crise de 1866: «Après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau [...]. Il en sortira un cher poème auquel je travaille» (1995: 310); il ne sera publié, après plusieurs remaniements, qu'en 1876 chez Derenne, dans une édition de luxe de deux cents exemplaires illustrée par Édouard Manet.

Le «tu sais» change à la fois la structure (*sais-tu* devient *tu sais*) et le sens du couple sujet-verbe (la négation devient affirmation).

Ce qu'on veut démontrer est la différence radicale – une véritable inversion sémantique – de cette apostrophe: si dans *Prose* – poème indéchiffrable – la volonté du poète était celle de s'adresser au lecteur, en apostrophant le public directement, dans *L'Après-midi*, caractérisé par une majeure possibilité de compréhension du sens, la parole poétique reste enfermée dans l'espace du texte, sans envisager un dialogue entre l'auteur et son Autre.

Cela permettra d'explorer et vérifier l'ambiguïté constitutive de la voix mallarméenne, qui, comme on l'a souligné, vit la contradiction d'un élan au lecteur qui renvoie souvent à soi-même; en outre, notre lecture confirmera ce que Durand a si lucidement observé: le renfermement du poète se met en acte notamment dans les poèmes de jeunesse, lors que la composition semble être *limpide*, alors que l'interlocution authentique s'active dans l'obscurité épaisse de l'illisibilité des poèmes de la maturité.

Le *Faune* est, dans sa conception même, la rédemption positive du travail épuisant d'*Hérodiade*: Mallarmé écrit à Cazalis qu'«[il a] laissé Hérodiade pour les cruels hivers [...], dans l'intervalle, [il] rime un intermède héroïque, dont le héros est un Faune. Ce poème renferme une très haute et très belle idée» (1995: 253). *Hérodiade* est un effort poétique hivernal – glacial, marmoréen, extrême –, qui affaiblit l'auteur physiquement et spirituellement, tandis que le *Faune* demeure un «vrai travail aestival» (1995: 298) qui soulage Mallarmé des nuits terribles passées sur les brouillons inachevés de la princesse, une «flûte nouvelle» (Marchal 1998: 1166) qui joue la mélodie d'une fertilité inédite et profane.

Les deux héros représentent les pôles opposés du rapport à la vie: d'un côté, la frigidité minérale de la jeune femme, de l'autre la sensualité bucolique de la bête; dans ce cadre d'antithèse constitutive, le discours de *Prose* – dont *Hérodiade* est la divinité tutélaire, le symbole de l'élévation hyper-urannienne qui mène au lecteur – se renverse complètement, en se fermant à l'intérieur de la structure du poème.

L'Après-midi est une œuvre caractérisée par l'illusion et le doute: un faune, en se réveillant d'un sommeil languissant, se demande si les nymphes qu'il a vues ont réellement existé, ou si elles sont seulement le produit lubrique de ses rêves; l'atmosphère torride – irisée par un soleil chaud et bestial – ajoute des éléments oniriques et lascifs, en mélangeant réalité et mirages.

Or, la question que le faune se pose – «aimai-je un rêve?» (Mallarmé 1992: 35) – concentre le drame de l'homme: le monde qui nous entoure a-t-il le caractère d'une vérité ou d'une fiction?

Incapable de se donner une réponse satisfaisante, la bête délègue au «jonc vaste et jumeau» (1992: 37) – sa flûte – la tâche de perpétuer la recherche:

Rêve [...]
 [...] de faire évanouir du songe ordinaire de dos
 Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
 Une sonore, vaine et monotone ligne.¹⁸

Du souvenir *ordinaire* des nymphes, dont le regard suit les corps, surgit l'absence parfaite; la réalité *banale* est anéantie à travers la musique – qu'il est légitime d'interpréter comme poésie – et ce qui reste est une fiction purifiée et idéale: la factualité est abolie grâce au miracle des mots sonores.

Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
 Pour bannir un regret pour ma feinte écarté,
 Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
 Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
 D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.¹⁹

On évoque ici, d'une façon magistrale et allusive, le procédé de l'invention fictionnelle: le faune, double du poète, déçu par une réalité qui ne se montre que par des ombres, *suce* l'essence de ce monde insaisissable – la *clarté* – pour la sublimer en miroir, en reflet, en écrans lumineux – tels que les raisins – qui se laissent percer par le regard de l'artiste.

Le monologue du faune continue dans l'emphase et dans l'exaltation, toujours partagé entre la fiction produite par la syrinx et celle où les nymphes ont disparu: allusion sonore et évocation onirique s'entremêlent sensuellement dans un contexte de chair et matière. *Tu sais, ma passion*: le faune, ici, ne parle qu'à soi-même, à son désir érotiquement terrestre²⁰, à sa créativité *in fieri*.

Le lecteur n'a pas d'espace; le délire du faune renvoie à sa seule passion, miroir du besoin d'être ivre de rêve pour entamer la tentative de la poésie; même le sang, «notre sang», doublé dans l'excitation, dans la ferveur de posséder, ô *hybris*, une déesse – «Etna! c'est parmi toi visité de Vénus / Sur ta lave posant ses talons ingénus, / Quand tonne un somme triste ou s'épuise la flamme. / Je tiens la reine!» (1992: 38) –, coule dans le périmètre clos du désir, et aucune goutte ne filtre hors de l'*essaim éternel*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ La *grenade* de cette strophe est un élément qui, chez Mallarmé, renvoie à la pulpe luxueuse de la femme: «La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin Hérodiade. Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte, Hérodiade» (Mallarmé 1995: 226). La grenade représente tout ce qui est sauvage, féroce et physique, comme le montre le sens que le fruit-Hérodiade prend dans *Les Fleurs*: «Et, pareille à la chair de la femme, la rose / Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair, / Celle qu'un sang farouche et radieux arrose!» (1992: 12).

Par rapport au dialogue de *Prose*, qui, bien qu'énigmatique, représente la possibilité de la parole partagée, on assiste ici à un monologue²¹ intérieur et cloîtré²²; Mallarmé semble indiquer que les sommets stériles des hivers de *Prose* – avec leur lucidité rationnelle – permettent de délinéer un terrain d'entente avec le lecteur; la vallée sicilienne, terre libidineuse, empêche, au contraire, le surgissement de toute communication: la transe du faune ressemble à l'extase inexprimable du poète, au moment de frénésie qui mène à l'ineffabilité.

Le clair-obscur mallarméen, lumière de midi et nuit stellaire, ainsi clignote, ainsi frémit, tel qu'un éventail; le sens s'offre au lecteur, parfois, avec la rapidité d'un battement d'ailes; au fond, demeure l'appel muet du poète, qui, perdu dans le besoin d'inventer la fiction, espère trouver un allié hyperbolique.

L'a-t-il trouvé? *Tu sais*: au bout de la lecture, il n'y a que l'Autre – sœur mystique des cieux extratextuels – qui puisse savoir si un lien a été, finalement, établi.

Bibliographie

I. ŒUVRES DE STÉPHANE MALLARMÉ

- Mallarmé S., 1995, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. de Marchal B., Paris, Gallimard.
- , 2003a, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, éd. de Marchal B., Paris, Gallimard, coll. «Poésie».
- , 2003b, *Œuvres complètes*, t. II, éd. de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade».
- , 1992, *Poésies*, éd. de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. «Poésie».

²¹ Il est d'ailleurs important de souligner que la première version de *L'Après-midi d'un faune* était sous forme de pièce théâtrale, intitulée *Monologue d'un faune*; le refus que Coqueline et Banville, sociétaires de la Comédie Française, ont donné à sa représentation, mena Mallarmé à rendre la pièce un poème. La structure de soliloque, donc, était prévue dès la conception de l'œuvre.

²² Benedetto Croce a lu la scène du Faune comme «disperatamente morbosa nella sua chiusa sensualità, smarrita la proporzione delle cose, sforzando il non tragico alla tragicità e il non sublime al sublime» (1950: 59) [«désespérément morbide dans sa sensualité clôturée, perdue la proportions des choses, en forçant le non tragique à la tragédie et le non sublime au sublime»].

2. ÉTUDES CRITIQUES

- Agosti S., 2018, *Tre Lezioni a Ca' Foscari*, Venezia, Cafoscarina.
- Bakken A.M., 2018, *La Présence de Mallarmé*, Paris, Honoré Champion.
- Bakken A.M., 2014, *La figure du lecteur: l'auditoire auctorial dans les Poésies de Mallarmé*, in T. Roger Th. (coord.), 2014, «Mallarmé herméneute, Actes du colloque», Rouen, Publications numériques du Cérédi, 10, <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?la-figure-du-lecteur-l-auditoire.html> (consultation: 13/05/2021).
- Blanchot M., 1943, *Faux pas*, Paris, Gallimard.
- Bénichou P., 1998, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard.
- Croce B., 1950, *L'Après-midi di un Fauno nel Mallarmé e in Pietro Bembo*, «Quaderni della critica», 16: 56-60.
- Durand P., 2008, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil.
- , 1998, *Poésies de Stéphane Mallarmé (Essai et dossier)*, Paris, Gallimard, coll. «Foliothèque».
- Marchal B., 1985, *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti.
- , 2018, *La Religion de Mallarmé*, Paris, Droz (1988).
- Nissim L., 2018, *Livre de chevet? non, mais «coffret spirituel» du salon*, in A. Preda-E. Sparvoli (éds.), *Livres de chevet de Montaigne à Mitterrand*, Milano, LED: 91-102.
- Oueslati S., 2009, *Le Lecteur dans les Poésies de Stéphane Mallarmé*, Louvain-La-Neuve, Bruylant.
- Thibaudet A., 1913, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard.

«D'INNOMBRABLES SOURIRES DANS TOUS LES SENS»:
ÉVÉNEMENT KINÉSIQUE ET IMPLICATION DU LECTEUR
DANS LA RECHERCHE DE PROUST

Roberta Capotorti

L'un des plus illustres lecteurs italiens de la *Recherche*, l'écrivain milanais Carlo Emilio Gadda, nomme «ginnastica cognitiva» l'exercice de lecture auquel obligent les contorsions et les volutes «spastiche» du style proustien¹. Ainsi, Gadda reconnaît que l'une des modalités par lesquelles la dimension cognitive de l'écriture se transmet, c'est l'implication du savoir corporel du lecteur.

En effet, le corps du lecteur – sa posture, son mouvement, sa position – est au centre de l'incipit de la *Recherche*, devenant métaphore de l'aventure de la pensée offerte par la lecture. Au seuil de son roman, en se représentant en «dormeur éveillé» qui tient à son tour un livre entre les mains, le Narrateur annonce que le sens de la lecture que l'on s'apprête à commencer – sa signification, son but, ses enjeux – va entraîner le corps et ses mouvements, la posture ainsi que la démarche: en d'autres mots, le premier contact que le Narrateur établit avec ses interlocuteurs est de nature kinésique².

Ainsi, dans chacun des micro-récits qui composent l'incipit, et qui ont pour protagoniste un homme qui dort et qui lit dans lequel tous les lecteurs sont invités à se refléter, l'événement kinésique devient métaphore de l'expérience de la lecture, envisagée aussitôt en tant que processus moteur capable de secouer «l'immobilité de notre pensée». Dans ce sommeil imaginaire où les pages lues occupent l'espace du rêve, la portée épistémologique de l'œuvre littéraire se traduit par une métaphore kinésique concernant le

1 Gadda 1982:147.

2 Vid. Bolens: 2012.

déplacement, le mouvement et la posture, qui donne le branle à l'imagination du lecteur:

Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil [...]

Que vers le matin après quelque insomnie, le sommeil le prenne en train de lire, dans une posture trop différente de celle où il dort habituellement, il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil [...] s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente [...] alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée.

[...] le voyageur se hâte vers la station prochaine; et le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés [...].

[...] Se creusait à vif dans la douce plénitude de mon champ visuel accoutumé un emplacement qui n'y était pas prévu; où ma pensée, s'efforçant pendant des heures de se disloquer [...] tandis que j'étais étendu dans mon lit [...] (Proust: I, 4-6)³.

Lecture et posture sont évidemment mises en relation. Si le dormeur, pris dans le sommeil en train de lire, peut se réveiller le matin suivant en ayant voyagé pendant la nuit, c'est parce que la lecture l'a contraint aux positions différentes de celles auxquelles il est accoutumé. Déplacement antinomique celui du lecteur, puisque son corps est immobile et sollicité à la fois. Le corps s'endort dans la mauvaise circulation des postures erronées - un bras soulevé, une cuisse mal pliée dans l'immobilité du sommeil - tandis que la pensée, elle, s'avance dans la lecture. Mobilité de la pensée qui consiste - et c'est là le paradoxe - dans la *sensation du mouvement* suscitée par la lecture, qui stimule le savoir corporel inhérent à chacun. C'est alors, en lui donnant la perception d'être à bout de souffle, hâté par l'excitation d'un voyage mental et par la perspective de simuler des actes autrement «inaccoutumés», que le Narrateur peut convaincre le lecteur - devenu désormais un voyageur - à le suivre dans une gare, une nuit. Par le pari de

³ Marcel Proust, 1989, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» t. I, 4-6.

Dorénavant *RTP*, le chiffre romain indique le volume, le chiffre arabe la page.

pouvoir susciter une sensation de déplacement, voire de bouleversement – le vertige de la tête qui tourne, le trébuchement subit du champ visuel – il annonce à son public l'aventure féerique du fauteuil magique projetée dans les mondes possibles⁴. Par la simulation d'un état physique de désir – «les yeux levés, l'oreille anxieuse, la narine rétive, le cœur battant» – la voix du narrateur exhorte son lecteur à prendre une posture réceptive à l'aventure de la pensée et de la connaissance.

La simulation des gestes et des perceptions est d'ailleurs au cœur du dispositif de connaissance dont le Narrateur lui-même fait l'expérience et qu'il propose à son tour au lecteur: «il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage»⁵. C'est cette recreation intérieure, ce «tour un peu particulier» qu'assume la parole littéraire, qui se configure comme un leitmotiv jalonnant la réflexion plus proprement épistémologique de la *Recherche*. Si l'approche kinesthésique en littérature consiste en l'observation des modalités dans lesquelles le corporel informe la narration et dans la mise en relation des événements kinésiques avec la problématique centrale de l'œuvre⁶, le rôle de la simulation perceptive sert le but suprême d'une œuvre générant une connaissance nouvelle. C'est par une parole littéraire engendrant le processus de simulation et de recreation intérieure des émotions, des perceptions, des gestes que le lecteur, désormais impliqué dans l'œuvre dans une relation et dans une posture d'apprentissage réceptif, active les facultés mentales et gnoséologiques lui permettant de déplacer, modifier, voire bouleverser sa vision du monde.

Ce processus de connaissance par voie de simulation informe aussi le processus créatif chez Proust, comme le montre l'épisode des aubépines. À l'occasion d'une des premières manifestations de la vocation littéraire du Narrateur, la contemplation de ces fleurs se révèle frustrante: si les aubépines lui offrent «le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me le laisser approfondir davantage»⁷, leur représentation s'avère irréalisable, s'enlisant dans la normativité d'un style épuisé, qui n'apporte aucune vision nouvelle. Degré de profondeur que le Narrateur pourtant touche en des rares moments, et qui ne concerne pas l'observation esthétisante des aubépines – dont le mystère ne se dégage pas dans la contemplation – mais qui consiste plutôt dans une appropriation de l'objet par l'éclaircissement du «sentiment qu'elles éveillaient en moi». En d'autres mots, c'est par la recreation de l'objet par voie de simulation intérieure que le Narrateur peut dégager la véritable essence des fleurs – leur qualité unique – et la traduire sur la page:

4 Sur l'importance de l'incipit proustien et sur «les possibles» de la lecture, voir Charles:1995 et Del Lungo: 2003.

5 *RTP*, I, 3.

6 Bolens 2012: 25-36.

7 *RTP*, I, 136.

Plus haut s'ouvraient leurs corolles çà et là avec une grâce insouciant, retenant si négligemment comme un dernier et vaporeux atour le bouquet d'étamines, fines comme des fils de la Vierge, qui les embrumait tout entières, qu'en suivant, qu'en essayant de mimer au fond de moi le geste de leur efflorescence, je l'imaginai comme si ç'avait été le mouvement de tête étourdi et rapide, au regard coquet, aux pupilles diminuées, d'une blanche jeune fille, distraite et vive. (Proust: I, 111)⁸

Ici s'esquisse le motif phytomorphe qui trouvera son accomplissement dans la représentation mouvante des jeunes filles en fleurs. Le moyen pour représenter la fleur c'est de la métamorphoser en un corps de femme, cueillie dans son mouvement gracieux et pourtant étrange, comme l'indique son regard «diminué»: comparaison inusuelle qui transmue le flétrissement de la corolle dans la réticence du geste, tandis que le détail de la distraction ajoute un accent de fatalité à cette démarche vivante et insouciant – préfigurant le caractère d'Albertine, sa mort accidentelle et justement «distraite». Mais il importe surtout ici de souligner cet acte consistant à «mimer au fond de moi» le geste accompli par l'objet observé: c'est à partir de cette simulation impliquant son savoir kinesthésique que le Narrateur peut s'approprier, comprendre, approfondir le «geste efflorescent» des aubépines; surtout, c'est à partir de cette compréhension profonde qu'il peut le recréer sur la page, lui donnant justement une direction, un aspect, un but – on dirait plus proprement un sens – différent, inhabituel. Si l'acte de simulation est accompli par l'écrivain, cet acte est aussi, de façon spéculaire, demandé au lecteur, contraint d'accomplir un effort cognitif lui permettant de déchiffrer et de défaire les nombreuses métaphores transmuant les fleurs en jeunes filles. «Tel brillait en souriant dans sa fraîche toilette rose, l'arbuste catholique et délicieux»⁹: ainsi se termine l'épisode des aubépines, et la transmutation du buisson en jeune fille s'accomplit significativement par un geste, celui du sourire. Non seulement c'est l'activation d'une simulation perceptive – l'action de mimer le geste de l'efflorescence – qui permet au Narrateur de donner le branle au motif de «filles en fleurs», véhiculant ainsi par l'écriture une image savoureuse, inédite, originale de l'objet décrit. Surtout, le lecteur est ici concerné émotionnellement dans le déchiffrement de la métaphore, puisque ses compétences kinesthésiques et relatives au savoir du corps sont requises.

Si, comme l'écrit Guillemette Bolens¹⁰, sans l'intelligence kinésique de celui qui regarde, l'image reste lettre morte, c'est justement par l'investissement perceptif que l'écriture proustienne convoque la présence de l'autre.

8 *Ibid.*, 111.

9 *Ibid.*, 138.

10 Bolens 2012: 39-49.

L'exploitation des simulations du geste et du mouvement par l'écriture répondent au désir d'engendrer l'identification empathique du lecteur avec ce qu'il est en train de lire, solliciter sa réponse interprétative, communiquer avec lui par l'engagement profond de ses ressources gnoséologiques.

De cette présence cognitive et affective, de cette implication du lecteur par la mise en scène d'une gestualité complexe débordant toute taxinomie, un des exemples récurrents est chez Proust le geste du sourire, qui se configure dans le texte comme l'un des moyens d'accès privilégié à autrui. Ce qui nous intéresse ce n'est pas la signification du geste entre les personnages, mais plutôt sa manifestation au niveau de l'interaction avec le lecteur: on se demande de quelle façon le sourire – qu'il soit ébauché ou assumé, grimaçant ou bienveillant – devient l'un des vecteurs possibles des stratégies de communication à l'œuvre dans la *Recherche*, et comment ces «nombreux sourires», conçus en tant que manifestations kinésiques fournissent une atmosphère corporelle générale par laquelle le lecteur entre en contact avec la narration, et informent cette dernière se posant en relation avec les problématiques centrales de l'œuvre¹¹.

La communication avec autrui – dont le sourire est censé être expression d'ouverture et occasion d'établissement du contact – est souvent scellée par l'insuffisance, l'opacité, voire l'impénétrabilité du geste:

Sans avoir l'air de me voir, mais avec une fixité et un sourire dissimulé, que je ne pouvais interpréter ...et sa main esquissait en même temps un geste indécent, auquel quand il était adressé en public [...] le petit dictionnaire de civilité que je portais en moi ne donnait qu'un seul sens, celui d'une intention insolente (Proust: I, 300)¹²

Dans cette première rencontre du Narrateur avec Gilberte, les deux instruments par excellence de la communication — l'expression faciale et le regard — demeurent emprisonnés dans la fixité et dans la dissimulation, semblant plutôt fuir le contact interpersonnel, au point de donner l'impression au Narrateur de ne pas être vu. Le seul mouvement qui traverse la scène est donné par l'esquisse d'un geste mystérieux qui est communiqué au lecteur par omission. On ne connaît pas sa nature précise, mais on sait que pour l'interpréter le Narrateur recourt, significativement, à un «petit dictionnaire» qui est d'ailleurs insuffisant, puisqu'il ne propose qu'un «seul sens» - celui d'une insulte - qui se révélera dans la suite faux, le geste de Gilberte étant en réalité une invitation. Si le Narrateur n'arrive à déchiffrer ni la mimique ni l'action de Gilberte à cause de l'insuffisance de ces cognitions, il en va de même pour le lecteur auquel aucun indice n'est donné: le

¹¹ Vid. Punday: 2003.

¹² RTP, I, 300.

geste étant omis, aucun enjeu textuel n'est posé afin de solliciter son implication perceptive et sensorimotrice. Le lecteur partage ici la condition d'ignorance du Narrateur, puisque le texte demeure muet à propos du geste tout comme le «petit dictionnaire», réticent comme le sourire figé de la jeune fille.

Le «sens du mouvement», qui dans cette scène ne figure pas dans le glossaire dont le Narrateur dispose au début de sa «recherche», est évidemment au centre de la problématique épistémologique de l'œuvre. La notion de multiplicité¹³ à laquelle l'art donne accès était déjà évoquée dans l'incipit programmatique de l'œuvre: du «côté ankylosé [*du corps*] cherchant à deviner son orientation», naît «le souvenir d'une nouvelle attitude», une nouvelle disposition déterminant une perception nouvelle de l'espace et du temps – et «le mur filait dans une autre direction»¹⁴.

Et c'est encore par l'image d'une multitude des sourires que Proust relie sémantiquement le concept de la pluralité de la signification incarné par l'art avec la corporéité et le gestuel. La souffrance amoureuse étant dans la *Recherche* un paradigme de connaissance, il est significatif que, pour signifier l'échec de Swann dans le déchiffrement de la réalité de son amour, Proust évoque les cahiers préparatoires où le peintre Watteau étudie l'anatomie multiple du sourire:

Et la vie d'Odette pendant le reste du temps, comme il n'en connaissait rien, lui apparaissait, avec son fond neutre et sans couleurs semblables à ces feuilles d'études de Watteau, où on voit ça et là, à toutes les places, dans tous les sens, dessinés aux trois crayons sur le papier chamois, d'innombrables sourires (Proust: I, 236)¹⁵.

Dans l'état d'ignorance de l'amoureux qui «ne connaît rien» de la vie de l'autre – renouant avec celui du Narrateur qui ne sait pas interpréter le geste d'autrui – se découpent ces «innombrables sourires» qui caractérisent la gestualité d'Odette: sourires à la fois voluptueux, coquets, aimables, menteurs selon la perception de Swann. Le geste en soi demeure opaque – Swann en saura jamais grand-chose de la vie d'Odette – comme le fond neutre de la feuille; l'éparpillement de ces sourires confus, «à toutes les places, dans tous les sens» évoque la multitudes des rivaux auxquels le jaloux imagine que ces sourires sont adressés. Pourtant, par cette évocation de l'artiste travaillant aux nuances kinésiques, le texte communique au lec-

13 “La letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati [...]. Solo se poeti e scrittori si proporranno imprese che nessun altro osa immaginare la letteratura continuerà ad avere una funzione [...] la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo” (Calvino 1988: 110).

14 *RTP*, I, 6.

15 *RTP*, I, 236.

teur un surplus de sens, qui ne concerne pas les personnages au niveau du récit, mais qui renvoie à une question esthétique et herméneutique. L'image des notes préparatoires de l'artiste est en effet récurrente dans le texte: c'est la feuille où le Narrateur se propose de fixer «ces gestes qu'ils faisaient, leur vie, leur nature [...] d'en décrire la courbe et d'en dégager la loi»¹⁶; c'est «le cahier d'anatomiste» où l'écrivain compose «un mouvement d'épaules commun à beaucoup pour exprimer une vérité psychologique»¹⁷. Dans cette perspective inhérente à la connaissance, «les innombrables sourires» de Watteau acquièrent une acception métaphorique profonde: ils renvoient à la complexité du sens que l'art est à même de révéler à celui qui en jouit, non par une simple représentation de la gestualité (et on a vu comment cette dernière demeure opaque à la connaissance), mais en élaborant un «style des gestes» à même *d'exprimer* (comme le dit Proust), voire d'incarner, cette complexité sémantique. D'ailleurs, dans *Le Temps retrouvé*, Proust lui-même donne des indications précises concernant son style: en rejetant la «connaissance conventionnelle», il affirme que la grandeur de l'art véritable consiste en revanche dans «la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun»¹⁸. Une écriture dans laquelle la portée épistémologique ne vise pas une représentation «directe et consciente» apte simplement à *montrer* une vision du monde, mais demande l'institution d'un partage plus profond, impliquant un déplacement perceptif – changer, déplacer, subvertir la façon dont «nous apparaît le monde» – ainsi qu'un entraînement des facultés cognitives – «l'étincelle joyeuse et motrice»¹⁹ de l'écriture –, susceptibles de véhiculer une connaissance nouvelle.

Si le premier moyen avec lequel on fait expérience du monde c'est notre corps, c'est justement en activant notre système proprioceptif et en sollicitant des inférences aptes au déchiffrement du texte, que la lecture stimule nos facultés cognitives. Dans la *Recherche* cette stimulation advient souvent par des métaphores kinésiques complexes, proposant une perspective ou une vision différente que le lecteur est appelé à partager justement par un effort cognitif consistant en la formulation d'inférences aptes à dénouer le nœud métaphorique.

Les exemples suivants concernent le mouvement qu'est le sourire, dans le but de montrer l'exploitation du kinésique dans la métaphore proustienne, ainsi que la richesse sémantique que l'expressivité peut véhiculer.

¹⁶ RTP, IV, 262.

¹⁷ *Ibid.*, 479.

¹⁸ RTP, IV, 474.

¹⁹ *Ibid.*

Dans un éclat de rire écumant et joyeux, les traits de son visage concentrés, accouplés dans le réseau de son animation, les yeux étincelants, enflammés d'un ensoleillement radieux de gaieté que seuls avaient le pouvoir de faire rayonner ainsi les propos, fussent-ils tenus par la princesse elle-même, qui étaient une louange de son esprit ou de sa beauté (Proust: I, 334)²⁰.

Cette citation concerne une des premières apparitions d'Oriane de Guermantes, précisément lors de la réception mondaine chez Mme de Saint-Euverte. C'est dans le geste de la duchesse²¹ que s'incarne et s'inscrit l'essence abstraite et contradictoire de l'«esprit Guermantes», objet de conversation dans les lignes précédentes. Ce rire semble altérer et dépareiller, jusqu'à les faire éclater, les traits ordonnés et «accouplés» de la duchesse. Par ce geste le visage entier s'anime, se met en mouvement; se répandant sur le visage, ce sourire de gaieté exhibée donne une épaisseur trompeuse aux vains propos tenus dans le salon.

Mais c'est surtout dans l'adjectif «écumant» que résident l'étrangeté et l'originalité de ce sourire: si d'un côté il semble s'apparenter à la sinuosité et à la vivacité du flot marin, de l'autre il semble éclater dans un crachat de salive. Le sourire d'un autre Guermantes, le baron de Charlus, sera par la suite inséré dans le même réseau métaphorique: «Son visage convulsé et blanc diffèrait autant de son visage ordinaire que la mer quand, un matin de tempête, on aperçoit, au lieu de la souriante surface habituelle, mille serpents d'écume et de bave»²².

En accomplissant une opération de remémoration, le lecteur est à même de déchiffrer l'usage déformé de l'adjectif et dans un deuxième temps de le mettre en relation avec l'avilissement progressif de la représentation du côté de Guermantes: la mobilité de l'expression faciale est à nouveau mise en relation avec le mouvement de la mer, mais la vigueur de ce Poséidon tonnant qu'est Charlus commence à être fêlée par ces filaments de bave qui couvrent son visage orageux, tout comme «l'écume» sortant du sourire de la princesse avilit ce charme que seul donnait épaisseur à «l'esprit Guermantes».

Le deuxième exemple concerne l'utilisation du sourire non pas en tant que geste, mais en tant que figure rhétorique. Pendant le Bal de têtes, le narrateur évoque sa relation avec un personnage du faubourg Saint-Germain:

[...] Mes relations avec Mme de Souvré, si sèches et si purement mondaines aujourd'hui, gardaient à leur début leur premier sourire, plus calme, plus doux, et si onctueusement tracé dans la plénitude d'une après-midi au bord de la mer, d'une fin de jour-

20 RTP, I, 334.

21 À l'époque portant encore le titre de Princesse des Laumes.

22 RTP, III, 843.

née de printemps à Paris, bruyante d'équipages, de poussière soulevée, et de soleil remué comme de l'eau (Proust: IV, 552)²³.

Le geste devient ici le véhicule de l'atmosphère mélancolique où baigne la dernière réception mondaine de la *Recherche*. Qualifiant le début des «relations» avec Mme de Souvré, le sourire acquiert ici valeur métaphorique désignant, tout simplement, la jeunesse du Narrateur. En effet, ce personnage secondaire, fait partie d'un «lot de souvenirs» qui demeurent précieux aux yeux du Narrateur puisque ces souvenirs appartiennent à un passé où il «rêvai[t] davantage et croyai[t] plus aux individus»²⁴. La disparition du passé se condense pour le lecteur autour de cette image d'un sourire doux et transitoire, dessiné sur une matière moelleuse effaçant toute trace – c'est-à-dire le temps.

Si le sourire est souvent dans le texte mis en relation avec la perception visuelle de la lumière et la sensation tactile de la liquidité, ici ces connotations se déplacent du geste à ce qu'il évoque, à savoir la fin prometteuse des journées de printemps. Par la simulation d'un mouvement perceptif intense et enveloppant puisqu'il est composé des sensations auditives (bruyant), tactiles (la poussière soulevée), visuelles (le soleil remuant), le lecteur partage cette vitalité du souvenir. Le sourire qui scelle cette réminiscence composée de détails atmosphériques, est l'expression à la fois du dynamisme de la jeunesse et de la mélancolie du présent.

Notre dernier exemple concerne une «scène de genre» qui pourrait être peinte par Chardin et où le protagoniste est justement le sourire de Françoise:

À peine arrivions-nous dans l'obscur antichambre de ma tante que nous apercevions dans l'ombre, sous les tuyaux d'un bonnet éblouissant, raide et fragile comme s'il avait été de sucré filé, les remous concentriques d'un sourire de reconnaissance anticipé. C'était Françoise [...] (Proust: I, 52)²⁵.

Comme dans un tableau, la scène se construit d'abord sur la perception du clair-obscur: à l'ombre qui enveloppe cette figure dont on ne voit jamais le visage, s'oppose la blancheur éblouissante du bonnet; au visuel s'ajoutent la sensation du goût douceâtre et la sensation tactile d'une matière évanescence et pâle. Mais c'est évidemment la densité sémantique qualifiant l'expression de Françoise – les «remous concentriques d'un sourire de reconnaissance anticipé» – qui implique cognitivement le lecteur, en stimulant à la fois son savoir sensorimoteur (avec le mouvement concentrique du re-

23 RTP, IV, 552.

24 *Ibid.*, 554.

25 RTP, I, 52.

mous), sa perception kinesthésique (avec la simulation du sourire) et ses facultés mémorielles (dans la notion de «reconnaissance anticipée»). En effet, comme l'indique le verbe *apercevoir* qui désigne le discernement mais aussi le saisissement par la sensation, toute la description se construit entre perception et cognition. Au niveau du récit, Proust choisit ici de reléguer le visage de Françoise dans l'ombre et de taire ses mots, en laissant, pour ainsi dire, la parole à l'expressif, comme dans un tableau. De plus, il y a ici l'exacte application du trait de style que le Narrateur aime chez Mme de Sévigné, c'est-à-dire montrer d'abord les effets: la fidélité de Françoise, mais aussi sa méchanceté, motivent ce sourire flottant, reconnaissant et ambigu. Au niveau du «style gestuel» inhérent à l'œuvre, dans ce sourire il est possible de discerner le sens profond de la gestualité dans la *Recherche*. Le travail manuel de Françoise est d'ailleurs le modèle de l'écriture en devenir – composée de ces «papiers collées que Françoise appelait mes paperoles»²⁶ – recherchée par le Narrateur. C'est d'après la manière dans laquelle Françoise coud – «épinglant ici un feuillet supplémentaire» – qu'il entend bâtir son livre, «tout simplement comme une robe»²⁷.

Et c'est en effet par son sourire que la dynamique gestuelle interne à l'œuvre se transmet au lecteur: la métaphore des «remous concentriques», contraignant le lecteur à simuler à la fois un mouvement et une visualisation, est exemplaire de cette étincelle motrice que Proust affirme être nécessaire à la «vraie littérature» capable de transcender le savoir acquis. De plus, la «reconnaissance» du geste d'autrui par simulation perceptive renvoie à ce besoin de l'écriture d'être reconnue chez le lecteur: «Je leur demanderai [à mes lecteurs] si c'est bien cela, si les mots qu'ils lisent en eux-mêmes sont bien ceux que j'ai écrits»²⁸. Comme l'écrit Guillemette Bolens, ce sourire incarne alors la dynamique interne de l'œuvre, qui est justement motivée par un désir de mémoire sensorielle et de reconnaissance perceptive et affective²⁹.

Et c'est justement ce rapport de reconnaissance réciproque, s'actualisant par le geste, que Proust demande à son public: cette contrainte interne et mentale proposée par l'écriture et obligeant le lecteur à une compréhension nouvelle, fondée sur le partage de l'expression et du gestuel.

C'est alors en suivant la contrainte interne «d'un pli mental» qui ajoute à l'existence «quelque chose de romanesque» et qui concerne l'écriture littéraire, le moment de sa production ainsi que celui de son usage, que le Narrateur comme le lecteur peuvent percevoir l'apparition sur les lèvres «d'un sourire qui n'était que l'ébauche timide d'un baiser»³⁰.

26 *RTP*, IV, 611.

27 *Ibid.*

28 *RTP*, IV, 610.

29 Bolens 2012: 6.

30 *RTP*, II, 402.

Bibliographie

- Bolens G., 2012, *The style of gestures. Embodiment and Cognition in Literary Narrative*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Burke M., 2011, *Literary reading, Cognition and Emotion*, Routledge, New York and London.
- Calvino I., 1988, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti.
- Cave T., 2016, *Thinking with Literature. Towards a cognitive criticism*, Oxford, Oxford University Press.
- Damasio A., 1999, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Harcourt Brace, New York.
- Del Lungo A., 2003, *L'incipit Romanesque*, Paris, Seuil.
- Gadda C. E., 1982, *Il tempo e le opere*, Milano, Adelphi.
- Michel C., 1995, *Introduction à l'études des textes*, Paris, Seuil.
- Proust M., 1989, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».
- Punday D., 2003, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave MacMillan.
- Reynolds D., Reason M. (dir), 2012, *Kinesthetic empathy in creative and cultural practices*, Intellect, The University of Chicago Press.

«Ô VOUS, FRÈRES HUMAINS, CONNAISSEZ LA JOIE DE NE PAS HAÏR»: LE 'LIVRE UTILE' D'ALBERT COHEN

Liana Nissim

Malgré l'intérêt que ne manquent pas de susciter le recueil poétique *Paroles juives*, première publication d'Albert Cohen en 1921, et la pièce de théâtre *Ézéchiel* (représentée en 1933), la critique envisage principalement dans l'œuvre de l'auteur trois autres versants différents, quoique très imbriqués entre eux (ses «textes se nourrissent les uns des autres [...]: un seul univers habite la tête d'Albert Cohen») (Jaton 2017: 7), à savoir: les textes de combat (en particulier les articles engagés publiés pendant et tout de suite après la guerre), l'œuvre romanesque (*Solal*, *Mangeclous*, *Les Valeureux*, *Belle du Seigneur*), l'œuvre dite autobiographique (*Le livre de ma mère*, *Ô vous, frères humains*, *Cahiers* 1978), tout en soulignant chaque fois le dépassement transgénérique constamment réalisé par Cohen. En effet, comme le souligne Gérard Valbert, les textes de Cohen «ont une telle unité qu'on a l'impression que l'œuvre est un livre unique, répétition d'un essentiel» (Valbert 1981: 47).

Cependant, c'est surtout le dernier versant qui suscite la perplexité des critiques sur son appartenance générique et le spécialiste 'chevronné' Alain Schaffner s'emploie avec une respectueuse acribie à examiner les diverses définitions données aux trois ouvrages: récits autobiographiques, écritures du moi, autofictions, essais autobiographiques, en avançant que celui d'*essai* serait «le cadre le plus accueillant aux textes à la première personne de Cohen» (Schaffner 2013: 95), même s'il constate que toutes ces catégories génériques ne rendent «pas pleinement justice à [la] dimension poétique qui [...] apparente à un chant, ou à un cantique [...] ces trois textes ambigus» (Schaffner 2013: 95). Le critique avait d'ailleurs déjà souligné dans son précieux ouvrage *Le Goût de l'absolu* l'éloignement de ces textes de la fiction

mais aussi de l'autobiographie, devenant «des sortes d'essais, une tribune depuis laquelle l'écrivain peut exprimer [...] les idées qui lui sont les plus chères» (Schaffner 1999: 208).

Schaffner a ainsi parfaitement envisagé le savant mélange générique que Cohen a su créer, et dont on ne peut pas ne pas tenir compte. Il y a pourtant un aspect que Schaffner ne considère que marginalement et qui se révèle en revanche fondamental: le traitement du destinataire.

Claire Stolz, dans son excellente étude consacrée à *Belle du Seigneur*, note comment, dans cet ouvrage, les «monologues autonomes déplacent [...] la définition du roman comme récit vers une conception du roman comme discours» (Stolz 1998: 25), et un *discours* implique d'une part la prééminence de l'oralité (selon les modalités de la parole prophétique, nous y reviendrons) et d'autre part l'interpellation (implicite ou explicite) d'un destinataire. Cette volonté d'imprimer à ses textes le caractère de discours en y impliquant le destinataire est présente dans toute la production de Cohen, et en ce sens, l'un des textes le plus significatifs – c'est encore Claire Stolz qui le souligne – est le grand monologue autonome de Solal (et ce n'est pas un cas si sa voix «ressemble étrangement à celle du narrateur», (Stolz 1998: 110), monologue dans lequel le protagoniste – par une métalepse qui le fait sortir de son rôle de personnage livresque – sollicite «explicitement un lecteur (ou auditeur)» (Stolz 1998: 114). Comme le rappelle Philippe Zard, ce grand monologue de Solal est une «sorte de testament spirituel du personnage et de l'auteur, puisque les termes s'en retrouvent littéralement dans les essais 'autobiographiques'» (Zard 1994: 1).

Or, le caractère le plus évident des trois ouvrages dits 'autobiographiques' est justement l'interpellation constante des destinataires, si bien qu'on pourrait se demander si Cohen ne finit pas par choisir la forme du pacte autobiographique pour réaliser, dans un récit homodiégétique, la fusion des voix du personnage, du narrateur, de l'auteur afin de disposer de la liberté sans entraves d'impliquer constamment (comme le faisaient les Prophètes) ses destinataires, ses lecteurs. Ainsi, le lecteur n'est plus concerné seulement dans sa réalité extratextuelle pour la coopération interprétative du texte; il en devient partie prenante, personnage tour à tour complice, accusé, héritier...

Je voudrais proposer dans ma réflexion une analyse approfondie de cette présence textuelle du lecteur dans *Ô vous, frères humains*, lequel – des trois essais autobiographiques – est celui qui mélange ouvertement et adroitement les structures d'un récit proprement dit à celles d'un authentique discours. On le sait, cet ouvrage est né en 1945 dans une première version, publiée avec le titre «Jour de mes dix ans» dans deux livraisons de *La France libre* (juillet et août 1945) et dans la revue *Esprit* (septembre 1945); ce texte, qui était déjà «le récit d'un traumatisme d'enfant, de l'agression antisémite subie par le petit Albert Cohen le jour anniversaire de ses dix ans» (Zard

2018: 383), est repris et amplifié en 1972¹, avec un titre bien autrement poétique, même si plus ambigu, porteur en tout cas d'une puissante charge thématique et symbolique, exigeant une complexe inférence métatextuelle.

En effet, en puisant dans sa compétence encyclopédique, le lecteur relève dans ce titre l'empreinte d'une double culture, juive et chrétienne: il y perçoit les modalités de la parole prophétique à cause de l'apostrophe vocative émotionnellement marquée (comme, par exemple, la parole d'Isaïe); en même temps il reconnaît l'ouverture de la *Ballade des pendus* de Villon («Frères humains qui après nous vivez, / N'ayez les cœurs contre nous endurcis, / Car, si pitié de nous pauvres avez, / Dieu en aura plus tôt de vous merci...»)²: aussi, le lecteur est-il en quelque sorte incité à recréer dans son imaginaire la plainte des parias, présentés comme victimes impuissantes faisant appel à la compassion et à la fraternité universelle. Surtout, dès le titre, il se voit engagé, en tant qu'humain, dans une attachante situation affective de dialogue, mettant en jeu sa réaction émotionnelle.

De cette manière, avant même d'ouvrir le livre, le lecteur sait que Cohen exige de lui d'une part un savoir encyclopédique considérable, à même d'activer de multiples références intertextuelles, et d'autre part une réception impliquée et un engagement éthique personnel.

En réalité, quand on commence la lecture du livre, comme l'a bien vu Denise Goitein-Galperin³ dans son ouvrage fondateur, on a une impression tout à fait opposée à ce que le titre semblait suggérer car le chapitre I (qui se compose de quatre paragraphes) s'ouvre par une sorte d'envoi métatextuel, par un discours très intime (et très littéraire), s'adressant à la page blanche, à la plume d'or, à l'image du scripteur réfléchi par le miroir, pour annoncer l'objet de l'écriture qui se prépare:

Page blanche, ma consolation, mon amie intime lorsque je rentre du méchant dehors qui me saigne chaque jour sans qu'ils s'en doutent, je veux ce soir te raconter et me raconter dans le silence une histoire hélas vraie de mon enfance. Toi, fidèle plume d'or que je veux qu'on enterre avec moi, dresse ici un fugace mé-

¹ Stolz 2005, dans son admirable essai *Place et rôle de la rhétorique dans Ô vous, frères humains*, «Cahiers Albert Cohen», 15: 85-116, compare d'une manière approfondie les textes de 1945 et de 1972, en en offrant aussi un tableau des correspondances; elle nous rappelle, entre autres, que «la première version de 1945 comptait 37 sections, tandis que le texte de 1972 en contient 70» (89). Je limiterai mon analyse au livre de 1972.

² On se souvient que les cinq cousins de Solal «disaient ensemble Villon, Ronsard, Rabelais ou Montaigne pour ne pas perdre l'habitude des 'tournures élégantes'» (Cohen 1969, *Les Valeureux*, Paris, Gallimard: 80), ce qui en dit long sur les goûts littéraires de l'auteur.

³ Cf. Goitein-Galperin 1982, *Visage de mon peuple. Essai sur Albert Cohen*, Paris, Nizet: 17: «Mais le message du narrateur nous est-il directement destiné? C'est à la page blanche [...] qu'Albert Cohen s'adresse d'abord. Puis c'est à sa propre image».

morial peu drôle. Oui, un souvenir d'enfance que je veux raconter à cet homme qui me regarde dans cette glace que je regarde⁴.

Le je énonciateur, qui charge ce texte d'une intense émotion (comme le prouvent les déictiques de la première et deuxième personne, ainsi que certains choix lexicaux, comme *consolation*, *amie intime*, *fidèle*, *hélas*), semble établir une nette opposition: il y a d'une part l'intimité privée de sa propre chambre, avec sa page blanche, sa plume et son miroir, pour se raconter son souvenir d'enfance, objet du livre (quelle merveille ce *raconter dans le silence*, pour dire une écriture empreinte d'oralité); il y a d'autre part le *méchant dehors* qui toujours le blesse, ces *ils* insoucians et cruels dont les lecteurs font partie, ainsi exclus de ce *fugace mémorial peu drôle*.

Le deuxième passage, beaucoup plus long, qui explique ce que cette histoire d'enfance ne sera pas, constitue un cinglant réquisitoire contre les clichés écoulés de la littérature sur les enfants («un corpus repoussoir, un anti-modèle» le définit Jérôme Cabot, 2005: 119) et surtout contre l'hypocrisie des riches bourgeois bien-pensants (qui aiment tant ces jolies histoires), les bourgeois si «friands de valeurs spirituelles non moins que de valeurs honorablement cotées en Bourse» (9).

Le troisième paragraphe, bien court, laisse tomber toute verve ironique pour dire d'un ton douloureux quel sera donc l'objet du conte; le *non* d'ouverture en souligne la totale étrangeté à un récit «socialement et littérairement normé» (Paillet-Guth 2005: 80) et met ainsi «en valeur le caractère réel et profond de la blessure reçue en l'opposant à ce qui ne serait que futilité» (Thau 2013: 157); c'est à ce moment qu'apparaît la première apostrophe à une partie bien redoutable d'éventuels lecteurs, de ces *ils* du méchant dehors, les antisémites:

Non, il s'agit d'un souvenir d'enfance juive, il s'agit du jour où j'eus dix ans. Antisémites, préparez-vous à savourer le malheur d'un petit enfant, vous qui mourrez bientôt et que votre agonie si proche n'empêche pas de haïr. Ô rictus faussement souriants de mes juives douleurs. Ô tristesse de cet homme dans la glace que je regarde (10).

Ces quelques lignes, assez étonnantes et énigmatiques, seront toutefois bien comprises par le lecteur disposant d'une encyclopédie intratextuelle (à savoir de la connaissance de la production de Cohen dans son ensemble); elles seront beaucoup plus obscures pour le lecteur ne connaissant pas les autres ouvrages de l'auteur, et ce sera la lecture rétroactive qui l'amènera à

4 Cohen 1972, *O vous frères humains*, Paris, Gallimard: 7. Pour les citations de ce livre, dorénavant j'indiquerai la page entre parenthèses après l'extrait cité.

5 Sur l'*intratextualité* (ou *intertextualité interne*) dans l'œuvre de Cohen, cf. Audéoud 2007: 66-68.

mieux les comprendre. Toujours est-il que dans ce premier chapitre tous les éléments structurels, thématiques, stylistiques de l'œuvre sont posés, se complétant dans le quatrième passage, qui est une amplification poignante des «pauvres rictus juifs» (II).

En effet, du point de vue de la structure, ce chapitre établit les divers enjeux du statut du narrateur: il est bien autodiégétique, étant le protagoniste de l'épisode qu'il veut raconter, mais il établit une très grande distance entre lui-même et le petit enfant de dix ans, désigné comme un personnage; encore, le narrateur coïncide certes avec l'auteur (l'ouverture exhibe l'acte d'écriture, et d'ailleurs le *je*, quelques pages plus tard (8) se nommera explicitement comme Albert Cohen); mais là aussi, tout en partageant sa tristesse, il établit une sorte de dédoublement entre lui-même et l'auteur, «cet homme dans la glace que je regarde» (10), qui s'avèrera au fil des pages comme «un double lucide [...] qui l'observe froidement [...], un vieillard mélancolique et inexorablement perspicace» (Goitein-Galperin 1982: 34). Enfin, il assume une portée d'exemplarité, en témoignant, dans le quatrième passage, son appartenance à un *nous* juif: «Ô pauvres rictus juifs, ô las et résignés haussements d'épaules, petites morts de *nos* âmes» (II, je souligne), appartenance et exemplarité qui seront amplifiées dans les pages suivantes, en ouverture du chapitre VIII par exemple, qui – ce n'est pas un cas – annonce le commencement du récit:

Je regarde ces yeux tristes qui me regardent dans cette glace devant moi, tristes yeux qui savent, moroses et mécréants, et soudain ils sont les yeux d'autres juifs qui viendront après moi, [...] des juifs qui connaîtront l'offense lorsqu'ils auront dix ans (32).

Du point de vue thématique, toutes les isotopies qui gèrent le livre sont déjà esquissées: celle de l'écriture, celle de l'antisémitisme, celle de la mort. Selon une technique très chère à Cohen, elles seront constamment reprises, en ayant recours aux procédés stylistiques de la répétition, de l'amplification, de l'hyperbolisation, de la variation, de la périphrase, des parallélismes et des oppositions, qui sont aussi les traits propres au discours des Prophètes.

Or, les huit chapitres initiaux constituent (selon les modalités que nous venons d'analyser dans le premier) une série d'essais – très proches par ailleurs des poèmes en prose – tous s'inscrivant encore dans le cadre de l'énonciation («une introduction, un prélude au [...] récit» les définit Claire Stolz⁶), pour approfondir la signification du livre qui est en train de se faire, pour affiner le discours que le *je* énonciateur n'arrête pas d'adresser à ses diffé-

⁶ Stolz 2005: 90. Pour sa part, Jérôme Cabot (2005:122) rappelle que «l'exorde des premiers chapitres retarde le récit traumatique et représente [...] une manœuvre dilatoire, et une mise en condition du lecteur dans le registre grave».

rents lecteurs et aussi sans doute pour montrer «la distance que l'auteur garde par rapport à la mise en scène [du récit]» (Thau 2013: 157).

En se voyant vieillir et en présageant la mort qui approche, tout en avouant le plaisir qu'il éprouve quand-même dans l'écriture («et j'écris pourtant [...] avec quelque neurasthénique plaisir» (18)⁷, il ressent le devoir moral de faire ce livre particulier, de raconter le douloureux souvenir d'enfance déjà annoncé: «Avant que tout impassible sur mon lit de mort je sois [...] il faut que j'écrive un livre utile, court ou long on verra bien, et assez de romans» (14)⁸. C'est que, désormais très âgé (il a 77 ans), désormais reconnu comme écrivain célèbre, comme maître, Cohen abandonne l'illusion romanesque pour assumer le rôle de témoin, en choisissant les modes de la parole des Prophètes, dont la voyance – ne nous trompons pas – ne concerne pas tant l'avenir, quant plutôt la transmission du message d'origine divine et un enseignement moral pour le présent, qu'ils déchiffrent en dénonçant ses injustices. Par ailleurs, Cohen s'explique longuement sur l'utilité qu'il veut conférer à ce livre:

Dans les pages que je vais écrire – dit-il à la fin du chapitre II – [...] je sais que je ridiculiserai l'enfant que je fus. Mais il n'importe si je parviens à ramener les haïsseurs à la bonté, à les convaincre que les juifs sont aussi des humains et même des prochains (14).

Et au commencement du chapitre III:

Qui sait, me suis-je dit, ce que je vais conter va peut-être changer les haïsseurs de juifs [...]. Oui, si je leur explique le mal qu'ils ont fait à un petit enfant, par eux soudain fracassé de malheur, s'ils lisent ce livre jusqu'à la fin, ils comprendront, me suis-je dit, et ils auront honte de leur méchanceté, et ils nous aimeront (15).

S'ils lisent ce livre jusqu'à la fin: voici que reviennent, dans leur rôle de lecteurs, les antisémites apostrophés au chapitre I; ce sont eux donc, semble-t-il, les destinataires du livre, dont l'utilité serait de remporter leur conversion, grâce à l'empathie que la future narration va susciter. Certes, tout de suite après le *je* énonciateur met en doute de pouvoir atteindre l'effet espéré: «soudain, j'ai pitié de moi, pitié de ce réformateur des haïsseurs, pitié de ce chimérique» (15); pourtant, «si ce livre pouvait changer un seul haïsseur, mon frère en la mort, je n'aurais pas écrit en vain» (16).

Dans ces quelques lignes consacrées à expliquer les finalités morales du *livre utile*, on retrouve une allusion à la mort des destinataires, annoncée

7 Jaton 2017: 78, «dans les œuvres de moi la plume d'or et l'écriture sont salvatrices».

8 Sur ce rejet du genre romanesque, cf. Stolz 2005: 95, 100, où l'auteure précise: «si Cohen arrive parfois à renoncer au roman, il ne peut renoncer à la littérature».

dans la première apostrophe, mais un nouveau trait thématique s'y ajoute (se rattachant au titre): l'énonciateur et le hâisseur sont frères, frères en la mort, et tout ceci prépare deux passages fondamentaux du chapitre IV. Le premier concerne la valeur finale que Cohen attribue à ce livre: si, dans le premier chapitre, il était présenté comme un *mémorial* (un témoignage dont il faut perpétuer le souvenir et donc «tourné vers le passé» (Paillet-Guth 2005: 78), maintenant il est désigné comme un *testament*, assumant «une dimension tournée vers l'avenir» (Paillet-Guth 2005: 78):

C'est que, naïf que je suis, je veux, en mon âge tardif, et avant que le cercueil lentement ne descende, je veux laisser une sorte de testament pour ceux qui remueront encore, tandis que [...] je serai [...] immobile (20-21).

L'autre passage, très poignant, ferme le chapitre et dévoile le noyau du testament annoncé:

Pour moi qui vis avec ma mort depuis mon enfance, je sais que l'amour et sa sœur cadette la bonté sont les seules importances. Mais comment le faire croire à mes frères humains? Jamais ils ne le croiront en vérité, et je suis resté le naïf de mes dix ans. Mais je dois leur dire ce que je sais et adviene que pourra de ma folie. Ô vous frères humains, connaissez la joie de ne pas haïr. Ainsi dis-je avec un sourire, ainsi dis-je en mon vieil âge, ainsi au seuil de ma mort (22).

Ce texte émouvant s'ouvre et se clôt sur la familiarité du narrateur avec la mort (il se définira d'ailleurs dans le chapitre suivant comme «le désobligeant spécialiste de la mort») (23), la mort avec laquelle il vit depuis son enfance, dit-il, (ce qui est une prolepse allusive à ce qu'on va lire dans le récit, l'épouvante d'un enfant obsédé, terrorisé par l'invective, à ses yeux irrémédiable et incompréhensible, que tous les murs lui jettent à la face: «mort aux juifs»), mais aussi la mort désormais proche du vieillard qu'est devenu cet enfant, un vieillard sage en train d'énoncer son testament, si incroyable, si fou qu'il puisse sembler: les seules vraies valeurs de la vie sont l'amour et la bonté, valeurs que tous devraient partager, tous, et non plus seulement les antisémites, tous les frères humains, auxquels s'adresse la deuxième apostrophe, amplifiant et illuminant le titre du livre, et en même temps élargissant le cercle des destinataires: «Ô vous frères humains, connaissez la joie de ne pas haïr». Mais cette fraternité universelle, incluant tous les humains, c'est dans la mort, c'est grâce à la mort qu'elle peut exister (et comment ne

pas penser à *L'Ecclésiaste*?⁹), c'est dans cet inéluctable destin commun de «futurs cadavres» (209) que la fraternité rayonne comme la seule signification possible de la vie.

Si, avant d'exprimer son testament, le *je* s'est longuement attardé dans la description de sa propre mort (en de lugubres poèmes en prose mélangés d'une macabre auto-ironie), ce n'est que pour s'offrir en exemple du sort de tous les hommes: «et ne savent pas, les pauvres, que bientôt ils ne parleront plus, calmes en leur définitif emballage» (23). Par ailleurs, l'insouciance des hommes face à cette évidence incontournable, suscite l'étonnement scandalisé du *je* qui écrit, en ouverture du chapitre VI:

Que cette épouvantable aventure des humains qui arrivent, rient, bougent, puis soudain ne bougent plus, que cette catastrophe qui les attend ne les rende pas tendres et pitoyables les uns pour les autres, cela est incroyable (26).

À l'étonnement fait suite une amère invective:

Mais non, pensez-vous, voyez-les se haïr les uns les autres, et dans toutes les villes et tous les villages chaque homme a un ennemi qui veut lui nuire, et chaque homme est un Abel, et un Caïn aussi. Voyez-les en leurs guerres se tuer les uns les autres depuis des siècles, se tuer abondamment malgré leur loi d'amour du prochain, loi qui est d'ailleurs de ma race, inscrite en premier dans le Lévitique au chapitre dix-neuf, verset dix-huit, voyez les, ces singes rusés, voyez-les, depuis des siècles [...] (26-27).

Étonnant Cohen! dans cette page, qui se poursuit avec la plus prodigieuse énumération comprenant selon un ordre chronologique toutes les armes employées en guerre, depuis les flèches jusqu'aux missiles («toute notre histoire en raccourci, avec un catalogue progressif et exhaustif de machines à tuer», note pertinemment Albert Bensoussan, (Bensoussan 2005: 10), dans cette page donc, à qui adresse-t-il son violent discours, qui est ce *vous* pris à témoin (*voyez-les*, trois fois répété)? C'est comme si, après s'être adressé à tous les hommes, tous frères en la mort, il partageait l'humanité en deux groupes: les hommes en général, occupés dans la guerre et dévorés par la haine, et le *vous* de ses lecteurs-auditeurs, à même désormais de *voir*, c'est-à-dire de partager le scandale du conteur qui, «de cette immense folie [...] n'en revien[t] pas et n'en fini[t] pas de n'en pas revenir» (28).

En même temps, dans cette page Cohen reprend une allusion qui apparaissait déjà dans la critique des bourgeois du premier chapitre, la récu-

9 Sur les rapports de l'œuvre de Cohen avec «la philosophie désabusée de l'Ecclésiaste» cf. Schaffner 1999: 80-81, 85, 36.

sation de «l'expression 'amour du prochain', en tant que cliché véhiculant finalement des valeurs d'hypocrisie» (Stolz 2005: 99): si, comme dans cette citation, le principe biblique est un signe des liens profonds qui unissent judaïsme et christianisme¹⁰, il n'en demeure pas moins qu'il s'est déformé en un

imaginaire amour, mensonge à soi-même, amour dilué, esthétique amour tout d'apparat [...], amour indifférent, [...] amour de soi et quête d'une présomptueuse sainteté, vanité [...], dangereux amour mainteneur d'injustice [...], stérile amour qui au long de deux mille années n'a empêché ni les guerres et leurs tueries, ni les bûchers de l'Inquisition, ni les pogromes, ni l'énorme assassinat allemand (212).

Cette récusation deviendra un leitmotiv du livre, comme le prouve par exemple l'interpellation d'une ironie caustique lancée aux antisémites au beau milieu du récit de la souffrance de l'enfant:

C'était une douleur [...] de sale juif dont on voulait la mort, une douleur de honte, une douleur de bosse dans le dos, une douleur de sale juif, une douleur qui suffoquait, sèche et seule, blême sans espoir. Oui, ça souffre, les sales juifs, tout comme des créatures humaines. Antisémites, âmes tendres, je cherche l'amour du prochain, dites, sauriez-vous où est l'amour du prochain? (175)

Aussi, à cet amour illusoire et trompeur Cohen oppose-t-il dans ce livre (et surtout dans *Carnets 1978*) la *tendresse de pitié*, qui est la capacité de ne plus haïr, de «pardonner de véritable pardon» (62), en reconnaissant même dans l'ennemi le plus féroce, dans l'offenseur le plus cruel, un «frère en la mort» (62-63). Il nous faudra revenir sur ces propos de profonde empathie.

Contentons-nous, pour le moment, de remarquer qu'après le huit premiers chapitres le lecteur est désormais préparé à la narration du traumatisme d'enfant provoqué par l'agression antisémite du camelot tant admiré, qui l'insulte, le gifle et le chasse. Se poursuivant du chapitre IX au chapitre LXVII, le récit alterne cependant les faits narrés à des interventions et à des commentaires du narrateur, souvent essentiels.

Le récit proprement dit, après avoir rapporté en entier la violente agression du camelot et ses insultes dégradantes, se compose d'une suite de phases successives; la première, déclenche la transformation de l'enfant (naïf, heureux, confiant, aimant, un «petit crétin [...] très fort en admiration»

¹⁰ Cf. sur ce thème l'article fondamental de Zard 1994: 4 et Zard 1997: 385.

(34-35), en un «juif chargé d'ans et de malheurs [...] devant le premier mur des pleurs» (Goitein-Galperin 1982: 21):

Et je suis parti, éternelle minorité, le dos soudain courbé et avec [...] mon sourire, affreux sourire tremblé, sourire de la honte [...], ne sachant pas pourquoi ils étaient méchants, ne comprenant pas le mal que j'avais fait [...]. Je me suis arrêté devant un mur, mon premier mur des pleurs [...]. Et mon dos, soudain vieilli devant le mur, mur des pleurs, mon dos devenu juif a commencé à aller d'arrière en avant et d'avant en arrière, a commencé à prendre le balancement rituel de mes pères, [...] la séculaire cadence de rumination du malheur (43-45).

Le chapitre qui suit cette transmutation (ce «rabâchage immémorial» (99) le définira plus tard l'énonciateur, à la répétition du même balancement de l'enfant), est un de ces retours à l'énonciation que j'avais indiqués plus haut. Le narrateur parle de l'enfant à la troisième personne, en accentuant de la sorte la distance très grande qui le sépare de lui, mais en en faisant en même temps un personnage d'un intense lyrisme pathétique, qui met bien en relief, si besoin était, «l'intentionnalité fortement littéraire du texte» (Stolz 2005: 99):

Il errait, le petit enfant, et il ne comprenait pas. Quoi, n'était-il pas venu avec tendresse, avec un sourire fleuri, pour écouter le beau parler du camelot, le gentil langage français qu'il aimait tant et que de tout son cœur il apprenait [...] ? Il errait et il ne comprenait pas (46).

C'est alors l'occasion pour une nouvelle interpellation directe, destinée cette fois aux gens présents à l'agression du camelot, qui l'ont secondée par leurs railleries:

Que vous avait-il fait, dites, vous qui l'avez chassé, vous tous qui avez rigolé du petit qui avait cru pouvoir s'approcher de la table pour communier avec vous et être des vôtres, quel mal vous avait-il fait, ce beau petit garçon [...] ? Ô vous, les copains de l'amour du prochain, [...] que vous avait fait cet innocent, ce petit émerveillé, que vous avait-il fait pour que vous soyez méchants, pour que vous lui donniez [...] cette haineuse rigolade ? (47)

Certes, ce dur questionnement s'adresse au niveau explicite au public des badauds, transformés, par la brutale agression du camelot à un enfant, en une cruelle horde lâche et ricanante (l'enfant même se demandera: «Et

pourquoi les gens de la foule avaient-ils ri de me voir chassé? Cette foule, c'étaient pourtant des gentils Français que j'aimais» (54); en réalité, l'apostrophe du narrateur engage tous les chrétiens, comme le prouvent la métaphore de la table pour la communion fraternelle et l'ironique appel «vous, le copains de l'amour du prochain»; elle s'adresse en fait aux lecteurs, à tous les frères humains, en réveillant inévitablement leur culpabilité pour l'acquiescement envers des conduites racistes, pour l'assentiment à une si grave blessure infligée à un enfant.

En proie au désespoir pour l'humiliation subie et l'impossibilité de comprendre, à la recherche d'«un coin noir pour pleurer à [s]on aise» (49), le petit s'enferme dans un lieu d'aisance de la gare:

Ridiculement assis sur le ciment froid, les épaules contre le siège du cabinet payant, je ne comprenais pas. L'enfant juif ne comprenait pas. Le visage illuminé de larmes immobiles, je cherchais à comprendre l'énigme de cette haine [...]. Sale juif, me répétais-je, sale juif, cherchais-je à comprendre, me sentant condamné, retranché, coupable, criminel, incompréhensiblement criminel, irrévocablement criminel d'être né (51).

Le titre donné en 1945 aux chapitres de cet enfermement était «un camp de concentration miniature», et l'expression revient en 1972 au chapitre XXII, dans une méditation du narrateur: «Le camelot l'avait [ce petit] à jamais maudit d'étrangeté, l'avait à jamais envoyé dans un invisible camp de concentration, un camp miniature, je sais, un camp de l'âme seulement» (73). Il nous faudra revenir sur cette ténue allusion à la Shoah. Contentons-nous pour le moment de constater que la phase de réclusion de l'enfant dans le cabinet de la gare traîne jusqu'au chapitre XXVIII (bien sûr avec de nombreuses interruptions auctoriales sur lesquelles je vais m'arrêter tout à l'heure), pour dire l'étendue de la souffrance, de l'effroi, du désespoir d'un enfant incapable de comprendre «le mystère de son infamie» (56), se demandant pourquoi serait-il un méchant, pourquoi son père et sa mère seraient-ils eux aussi des méchants, en essayant toutefois d'accepter une horreur qui lui semble irrévocable:

Eh bien [...] ils me détestaient parce que je le méritais. J'étais donc bien un méchant, né dans une religion de méchants. Mais pourtant nos patriarches, nos prophètes? Eh bien, nous avons changé.

Une sale race, répétais-je, soudain debout, et je posai mes deux mains à plat contre le mur que je frappai de mon front, ce qui ne servit de rien, et je demeurai ce que j'étais (54-55).

Quand enfin il sera obligé de sortir des toilettes, sa transformation est accomplie: «Sorti dans la rue, j'allai, les yeux méfiants, sans savoir où. Mon héréditaire errance avait commencé. J'étais devenu un juif et j'allais, un sourire léger et quelque peu hagard aux lèvres tremblantes» (95). Mais, avant d'en arriver à la nouvelle phase de l'errance de l'enfant, l'énonciateur, comme je le disais plus haut, réserve à son présent plusieurs chapitres; et il nous faut nous arrêter avant tout, sur le chapitre XIX, où il n'y a pas d'interpellations aux lecteurs, mais qui éclaire les raisons de la profonde empathie qu'il éprouve envers ses frères humains:

En ce matin pluvieux une sympathie me vient pour le camelot de mes dix ans, et une pitié aussi, une tendresse de pitié. Soudain je le connais tel qu'il est, je suis son frère et son jumeau, et par pitié et tendresse de pitié je suis lui-même, lui-même devenu, tandis que je le revois si blond et revois ses fines moustaches, pauvre fils de pauvres, pauvre incapable et démuné qui veut un ennemi responsable de sa vie misérable, et qui croit que sa haine est juste et louable et s'en console. Et encore, à ce malheureux inférieur, méprisé et le sachant, il est bon et reconfortant de se sentir supérieur en méprisant à son tour. Pitié pour lui et tendresse de pitié (61-62).

Ces propos étonnants pour le pardon fraternel donné à l'affreux camelot, ne signifient nullement que Cohen n'ait pas une conscience aigüe du mal qu'il a fait et des conséquences irrémédiables de ce mal; et il en donnera la preuve dans les derniers chapitres quand, en évoquant l'holocauste, il montre comment «l'insulte raciste envers l'enfant s'inscri[t] dans une logique menant inéluctablement à la Shoah» (Stolz 2005: 110), en une suite créée selon le seau biblique de la répétition¹¹:

Sans le camelot et ses pareils en méchanceté, ses innombrables pareils d'Allemagne et d'ailleurs, il n'y aurait pas eu les chambres à gaz, les chambres allemandes de mort [...] (203).

Sans le camelot et ses pareils en méchanceté, ses innombrables pareils d'Allemagne et d'ailleurs, il n'y aurait pas eu, chemins de libération, les longues cheminées allemandes, d'où sans trêve sortaient [...] les fumées de mon peuple sacrifié [...] (204)

¹¹ Sur cet aspect rhétorique de l'écriture de Cohen et ses liens avec les textes bibliques, cf. Audéoud 2007. Cf. aussi Schaffner 1999: 311-320 sur le très fréquent phénomène de la répétition littérale d'un durage à l'autre («dans e droit fil de la répétition biblique, particulièrement sous son aspect prophétique»), qui «crée des liens étroits entre les différents types de textes, en particulier entre le versant fictionnel de l'œuvre et son versant autobiographique» (319).

Sans le camelot et ses pareils en méchanceté, ses innombrables pareils d'Allemagne et d'ailleurs, il n'y aurait pas eu, devant les fours allemands et en l'an de grâce mil neuf cent quarante-trois ces amoncellements d'assassinés [...] (204-205)

Sans le camelot et ses pareils en méchanceté, ses innombrables pareils d'Allemagne et d'ailleurs, il n'y aurait pas eu les camps allemands et le peuple décharné de mes frères encore vivants [...]. À cause de qui allaient-ils tomber, étiques dénudés, tomber les uns sur les autres, les yeux ouverts? À cause du blond camelot et ses pareils en méchanceté, ses innombrables pareils d'Allemagne et d'ailleurs, tous les hâisseurs des juifs (205-206).

Non, la conscience du mal reste intacte, mais ce mal peut exister justement à cause de l'incapacité de se mettre à la place de l'autre, à cause du manque de pitié des uns envers les autres; la tendresse de pitié n'est pas, écrit Cohen, «me forcer à faussement croire que je tiens une offense pour non avenue, n'est pas renoncer à en tirer vengeance [...] et m'enorgueillir et m'en trouver admirable» (62); c'est «savoir que l'offenseur est mon frère en la mort, un futur agonisant qui connaîtra les horreurs de la vallée des épouvantements» (62-63).

Après cette page, qui est une amplification exemplaire de concepts fondateurs déjà annoncés depuis le premier chapitre, puis constamment repris, et qui seront encore et encore repris et amplifiés, selon la tradition biblique, afin de bien expliquer et de vraiment convaincre, le *je* énonciateur choisit de se concéder une pause bienfaisante: «Un peu de bonheur maintenant, un peu de bonheur avant de reprendre le récit et dire ce qui m'arriva ensuite» (64). Il s'agit de l'évocation des années heureuses de la prime enfance (déjà longuement racontées dans le *Livre de ma mère*), qui s'arrête entre autres sur l'amour inconditionné pour la France («Oui – écrit-il – je l'ai dit dans un autre livre, mais il faut que je le redise ici») (68), amour qui provoque une ironique interpellation des lecteurs antisémites:

Oui, un pauvre enfant trop tendre, prompt à l'amour, [...] adorant lire la vie des grands hommes français, et souriez, antisémites [le camelot lui avait hurlé «tu es pas chez toi ici, c'est pas ton pays ici, tu as rien à faire chez nous» (p. 39)], ayant un secret autel à la France dans sa chambre (66).

Cet amour pour la France engage une émouvante confession de l'écrivain, s'ouvrant aussi à l'affection envers ses lecteurs:

France aimée, disais-je en mon enfance, France aimée, redis-je pendant que j'écris, redis-je en mon vieil âge, redis-je si près de ma mort, France qui m'as donné mes amis que j'aime, [...] France qui m'as donné ces inconnus lecteurs de mes livres, chers inconnus qui m'écrivent et me disent qu'ils m'aiment (75).

Cependant, après plusieurs pages délicates de beaux et tendres souvenirs, le *je* énonciateur se contraint à revenir au récit de l'enfant enfermé dans les toilettes de la gare: «Assez maintenant, assez de temps du bonheur. Demain reprise du jour du camelot, jour du malheur, jour de mes dix ans» (86). C'est ainsi qu'en lisant les pages saisissantes du chapitre XXVII, nous sommes les témoins de la naissance d'une vocation; si le pauvre enfant insulté, giflé et chassé est en train de devenir un juif, il est en train aussi de devenir un écrivain¹². En effet, le petit, toujours en larmes, toujours en proie au plus noir désespoir, se met à écrire sur le mur:

Sur le mur du cabinet payant, j'écrivis, tout en reniflant, avec mon bout de crayon j'écrivis d'enfantines bêtises telles que Soyez bons, et même Aimez-vous les uns les autres, ce qui était peu convaincant et n'arrangeait rien (91-92).

Puis, quelques lignes plus tard, voici se dessiner l'allégorie du livre que nous sommes en train de lire:

Et la révélation me vint soudain que plus tard, oui, plus tard, lorsque je serais grand, je me vengerais plus tard d'une manière illustre et délicate. Je jurai que, lorsque je serais grand, je leur dirais [...] ce qu'ils m'avaient fait quand j'étais un enfant sans défense. Oui, je leur raconterais tout, et ils pleureraient de remords, et je leur pardonnerais avec une immense bonté souriante quoique majestueuse, et nous nous embrasserions, gentils à jamais. Pauvre petit imbécile (93-94).

L'intervention du narrateur qui vient tout de suite après, explique la raison de ce livre, dont le projet de l'enfant est une parachevée mise en abyme:

C'est pour tenir ma promesse à l'enfant de dix ans que morosement j'écris ces pages sans espoir. Car je sais que les hommes ne pleureront pas après m'avoir lu et qu'ils ne m'aimeront pas plus qu'avant. Au contraire, ils trouveront mon histoire assez antipa-

12 Goitein-Galperin 1982: 17, parle d'une triple naissance: «le jour de ses dix ans naquirent d'un seul coup l'homme, le poète et le juif, désormais inséparables. C'est ce que nous conte Albert Cohen dans *Ô vous frères humains*, méditation d'un sage, rêverie d'un poète, roman d'un enfant».

thique, et certains feront de l'ironie. Je les connais, je connais l'espèce, et je sais que le vieux souhait m'attend toujours sur les terribles murs, le vieux souhait de mort (94).

Vraiment ces pages sont-elles sans espoir? Déjà dans les premiers chapitres nous avons vu le *je* osciller entre le pessimisme le plus total et l'espoir, même ténu, sur l'efficacité de ce livre, de son discours. Ici, au cœur même du récit du traumatisme subi, c'est une vision très sombre qui domine (et l'enfant n'est «un pauvre petit imbécile» qu'à cause de son optimisme rayonnant), vision sombre qui par ailleurs nous prépare à ce qui va arriver à l'enfant à la sortie des toilettes: l'agression des graffitis sur tous les murs de Marseille, que le petit n'avait jamais notés auparavant et qui maintenant le terrorisent et le désespèrent: *Mort aux juifs*, «cette devise d'amour, d'amour du prochain, leur amour» (96).

Je ne vais pas m'arrêter sur les chapitres qui narrent la longue, douloureuse, épouvantable errance de l'enfant, qui pourtant compte des pages d'une beauté poétique incomparable (comme par exemple la complainte qui ouvre le chapitre XXXVII, construite sur les anaphores déchirantes *j'errais et toujours seul*) (120-121), car plusieurs critiques ont déjà magistralement analysé l'«isotopie structurante [...] de l'errance» (Paillet-Guth 2005: 75)¹³; je me contenterai toutefois de constater que cette pénible, interminable expérience approfondit et amplifie jusqu'à une dimension mythique les deux transformations de l'enfant, «la naissance du juif [...] [et] la naissance de l'écrivain» (Shaffner 2013: 90), magistralement réunies dans une ingénue mise en abyme de ce livre en forme de poème:

Je m'arrêtais, [...] cherchant un moyen, un remède. Écrire une poésie très belle? Une poésie où j'expliquerais que nous n'avions pas changé depuis les prophètes, que nous n'étions pas mauvais comme la gale, et puis que nous avons écrit la Bible, et les Dix Commandements aussi, et puis que je voudrais tellement être ami avec les chrétiens. Laissez-moi vous aimer, ainsi commencerait la poésie, une poésie si belle que tous auraient pitié, et ils m'aimeraient (115).

Mais l'élan est de courte durée, le projet apparaît comme chimérique et se transforme en un monologue intérieur qui est en même temps un cri d'amour lancé aux *vous* méchants (comme le fera aussi son narrateur, plus de soixante ans plus tard), aux *vous* non-juifs (les Français, les chrétiens), cris d'amour étouffé par la mention intériorisée des insultes infiniment repercutées:

13 Voir aussi les articles de Stolz: 2005 et de Cabot: 2005.

Ô vous autres, ne voyez-vous pas que je ne peux pas vivre sans vous, ne voyez-vous pas que je vous aime [...] ? criai-je ridiculement en moi-même. Ô vous autres, aimez-moi car je vous aime ! criai-je ridiculement en moi-même. File, on n'aime pas les juifs par ici ! Je filai, accompagné par notre vieille mère Douleur, mère auguste des juifs (135-136).

Cette personnification allégorique de la douleur ouvre deux chapitres où le *je* énonciateur reprend la parole d'abord pour une évocation douloureusement poétique des souffrances séculaires des juifs, puis pour un vaste discours, en partie s'adressant directement à son peuple, ensuite évoquant les tragiques humiliations subies au cours des siècles, dans une complainte qui est l'attestation d'un « amour sans réserve [...], total, pur, tendre et mélancolique » (Goiten-Galperin 1982: 35) pour son peuple et pour ses pères, ainsi qu'une fière déclaration d'appartenance :

Ô mon peuple et mon souffrant, je suis ton fils qui t'aime et te vénère, ton fils qui jamais ne se lassera de louer son peuple, le peuple fidèle, le peuple courageux [...].
Ô tous mes pères au long des siècles qui ont préféré les massacres à la trahison et les bûchers au reniement, mes pères dans les flammes proclamant jusqu'à leur dernier souffle l'unité de Dieu et la grandeur de leur foi [...].
Ô mes pères souffrants, mes tourmentés. [...] nous sommes allés, angoissés, apeurés, tenaces, moqués, insultés, coriaces, nous sommes allés, patients, grotesques, sublimes [...], nous sommes allés, épaules affaissées, dos voûtés, yeux méfiants, nous sommes allés [...] faméliques princes en esclavage, nous sommes allés au long des siècles, hérauts dépenaillés du Dieu véritable, porteurs de notre sainte Loi [...]. Hosanna (139-143).

Ces pages magnifiques et poignantes, qui sont à mon sens un des plus beaux poèmes consacrés aux souffrances endurées par les juifs, constituent en même temps une prolepse sur le dénouement de l'errance de l'enfant (devenu désormais un juif et un poète), car une dernière transformation se prépare, qui n'arrivera qu'à la fin de son long, atroce, affolant chemin.

Le premier pas vers cette transformation ultime est un geste que l'enfant accomplit dans un court chapitre dur et ironique, en deux paragraphes, qu'il me faut citer longuement ; le premier passage décrit le geste qui fait de l'enfant errant une image de prophète :

Je revois le geste piteux de l'enfant devant le mur qui demandait sa mort. Il leva le bras, tendit un index accusateur vers le mé-

chant souhait. C'était un geste de faible, un geste de pitre, un geste de prophète. L'enfant resta longtemps ainsi, l'index ridiculement tendu, à dénoncer la meurtrière inscription (176).

Dans le deuxième paragraphe, le *je* énonciateur, déjà si implacable envers la faiblesse de l'enfant-prophète, s'adresse directement aux chrétiens, avec une froideur impitoyable et non sans une amère rancune:

Ce pauvre geste impuissant d'un enfant condamnant la haine, je vous le lègue, générations chrétiennes, je vous le lègue par ce testament. C'est mon cadeau. Vous en ferez ce que vous voudrez. Ce n'est plus mon affaire, c'est le vôtre. Jetez-le aux balayures, ce geste d'un enfant pur et bon, si vous voulez (176-177).

Malgré le ressentiment de cette acerbe apostrophe, c'est encore la valeur de testament attribuée au récit des souffrances de l'enfant qui est réitérée, ce qui nous prépare à accueillir avec la solennité qu'elle mérite la transformation finale du petit protagoniste.

Après avoir décidé, pour seconder l'injonction «mort aux juifs», de demander à son père de le tuer («Papa était bon, il me tuerait. [...] je lui rappellerais [...] que le patriarche Abraham avait accepté de tuer son fils Isaac») (179-180), après avoir pensé que le mieux à faire serait plutôt de mourir ensemble, avec maman et papa («Oui, le réchaud à charbon allumé au milieu de la chambre, et nous nous tiendrions tous les trois par la main, et nous entrerions ensemble dans le pays sans méchants») (180), l'enfant est prêt à assumer royalement son identité juive:

Dans la rue déserte, j'oignis mon front des larmes prises sous mes yeux et j'allai, la démarche changée et comme royale, j'allai, fier éternellement de mon peuple, mon beau malheur [...], j'allai, couronné de leur haine, désormais juif à jamais, juif comme les patriarches, juif comme les prophètes et juif comme Dieu. Alléluia (181).

Le geste de l'enfant-prophète se fait maintenant une franche bénédiction, qui s'oppose à la malédiction du camelot, une bénédiction d'amour offerte à la haine des méchants, une bénédiction de pardon:

Devant chaque méchant rencontré, j'ébauchais de petits gestes de bénédiction. Honni, je bénissais tous les méchants [...], je les bénissais et les aimais au nom d'Israël, d'Israël que j'étais devenu (190).

Sale juif, hurlèrent des foules, et je les bénis. Sacerdotalement, de la main écartée en deux rayons, je bénissais mes chers méchants (194).

À partir de ces pages, le lecteur assiste au «passage d'une syntaxe enfantine à une écriture symbolique assumée par le narrateur. L'errance se mue en marche royale. L'errance hasardeuse et isolée de l'enfant prend le statut biblique et collectif de l'exil et de l'exode du peuple juif dont il se fait la métaphore» (Paillet-Guth 2005: 77). D'éblouissants poèmes en prose narrent par une touchante «profération lyrique» (Paillet-Guth 2005: 77) les longues phases de cette marche glorieuse, que Goitein-Galperin a si bien commentée:

Désormais [l'enfant juif] n'est plus seul, il est avec les siens, le peuple solitaire qui va dans la gloire de sa misère et l'espoir de son désespoir. L'errance angoissante devient la marche triomphale du roi, du grand-prêtre, du prophète, offrant aux autres la parole d'amour et la loi d'humanité. (Goitein-Galperin 1982: 23)

Le moment culminant est la scène finale, avec la revendication d'un Jésus juif et fraternel à côté de l'enfant-prophète, tous les deux derrière Moïse, le Patriarche et le guide par excellence:

J'allais dans la rue déserte, j'allais, fils des prophètes [...]. Un des miens à ma droite, Jésus aux yeux cernés [...], Jésus né juif comme moi et qui me le répétait, Jésus de ma race et de ma religion [...], Jésus que le camelot avait chassé avec moi, Jésus fils de Marie qui était une juive [...], et la foule nous lançait des pierres et criait que nous étions des sales juifs et réclamait notre mort, et Jésus me souriait, tristement complice, et me murmurait Vie aux juifs, Jésus aimant à ma droite, et Un Autre, un autre grand de ma race, était devant nous et portait ses Dix Commandements, haut tenus sous les tonnerres du Sinaï (196-197).

Philippe Zard, qui a analysé à fond, dans ces pages, le thème de l'alliance du judaïsme et du christianisme ainsi que la présence de Jésus, «figure fraternelle de valeurs juives assumées jusqu'au martyr» (Zard 2018: 383¹⁴), envisage pertinemment dans la création de cette œuvre une raison qui va bien au-delà du souvenir autobiographique, puisqu'elle se relie en fait à une complexe échelle axiologique à la signification exemplaire et universelle:

14 Zard 2018 reprend l'essai Zard 2003.

Souffrance injuste de l'enfant innocent et pur, bouc émissaire soumis à la vindicte d'une foule hostile, *via dolorosa* de l'enfant humilié, appel à la compassion. La non-violence absolue dressée contre la force brute: gageons que c'est moins l'épisode du camelot qui a imposé d'emblée ce paradigme (comme une lecture trop naïve de l'autobiographie pourrait le donner à penser) que sa réinterprétation rétrospective à la lumière des persécutions raciales (Zard 1997: 383-384).

En effet, les trois derniers chapitres en constituent la preuve incontestable. Si les interpellations aux lecteurs se sont faites de plus en plus rares au cours de l'errance, si elles manquent totalement dans les pages consacrées à la marche royale, en revanche elles structurent entièrement ces derniers chapitres. Le *je* énonciateur y abandonne son rôle de narrateur pour assumer la «profération solennelle» (Paillet-Guth 2005: 78) de messages lancés vers ses lecteurs, selon une articulation complexe: tout d'abord il a recours à une interpellation férocement sarcastique adressée aux antisémites, qui tisse «des liens entre le traumatisme d'un enfant juif dans la France de 'La Belle Époque' et la découverte des chambres à gaz, entre l'exclusion raciste d'un enfant et la politique d'extermination raciale»¹⁵:

Bien sûr, antisémites, âmes tendres, bien sûr, ce n'est une histoire de camp de concentration que j'ai contée, et je n'ai pas souffert dans mon corps en ce dixième anniversaire, en ce jour de mes dix ans. Bien sûr, on a fait mieux depuis. Bien sûr, le camelot n'a fait que donner de la honte à un petit enfant, il l'a seulement renseigné sur sa qualité d'infâme. [...] Bien sûr, on a fait mieux depuis. Mais ce qui m'advint en ce dixième anniversaire [...], cette haine pour la première fois rencontrée, cette haine imbécile fut l'annonce des chambres de grand effroi, le présage et le commencement des chambres à gaz (201-202).

Aussi, le chapitre suivant constitue-t-il une vaste, terrifiante amplification des horreurs de la Shoah, avec la suite «sans le camelot et ses pareils...» que j'ai déjà citée, suite qui se clôt par une sorte de malédiction annoncée aux antisémites, condamnés à être regardés jusqu'à leur mort par les yeux ouverts des assassinés dans les camps:

Oui, ces yeux morts mais ouverts vous regardent, haïsseurs, vous regardent lorsque tendrement vous baisiez la joue de votre femme ou le front de votre fils, vous regardent lorsque vous riez, vous regardent lorsque paisiblement vous dormez, vous re-

15 Vid. Zard, 2005, *Éditorial*, «Cahiers Albert Cohen», 15: 9.

gardent lorsque vous priez, vous regarderont lorsque vous agoniserez, mains écartant les draps (207-208).

Le chapitre et le texte pourraient se terminer, comme l'a relevé Anne-Marie Paillet-Guth, sur «cette dernière adresse aux antisémites responsables à jamais de l'holocauste» (Paillet-Guth 2005: 82); au contraire un autre paragraphe s'y ajoute, où l'énonciateur réalise à son tour l'extraordinaire renversement déjà accompli par l'enfant, en passant de la malédiction à la pitié fraternelle, à la tendresse de pitié:

Dites, vous, antisémites, haïsseurs que j'ose soudain appeler frères humains [...], frères en la commune mort, frères qui connaîtrez l'angoisse des heures de mort, pauvres frères en la mort, mes frères par la pitié et la tendresse de pitié, dites, antisémites, mes frères, êtes-vous vraiment heureux de haïr et fiers d'être méchants? Et est-ce là vraiment le but que vous avez assigné à votre pauvre courte vie? (208)

Dès lors, dans le dernier chapitre, en assumant ouvertement le rôle d'«écrivain-prédicateur» (Shaffner 2013: 210) et en donnant à son discours une portée universelle, l'énonciateur parle à tous les hommes (à tous ses lecteurs), tous «frères en la mort» (p. 209), en leur adressant (en nous adressant) une exhortation qui est «une prière [...], [une] invocation» (Shaffner 2013: 212):

Ô vous, frères humains et futurs cadavres, ayez pitié les uns des autres, pitié de vos frères en la mort, pitié des méchants qui vous ont fait souffrir, et pardonnez-leur car ils connaîtront les terreurs de la vallée de l'ombre et de la mort (209).

Et la prière continue, avec une retenue austère, réunissant dans le destin commun le prédicateur et ses frères humains, en nous demandant de la sorte la même tendresse de pitié, la même bonté, la même justice qu'il nous offre:

Ayez pitié les uns des autres, pitié de vos communes morts, et que de cette pitié [...] de *notre* commun malheur et destin, que de cette seule pitié naisse enfin une humble bonté, plus vraie et plus grave que le présomptueux amour du prochain, une bonté de justice, car il est juste d'avoir pitié du malheur d'un futur agonisant (210, je souligne).

Ainsi l'empathie que petit à petit le texte avait suscitée entre ses destinataires et la figure dédoublée de l'enfant blessé à mort et du vieillard qui en raconte la «preuve pathétique» (Stolz 2005: 105), se révèle maintenant

comme l'isotopie dominante, comme la signification profonde de cette œuvre, où la dernière page réunit l'ultime invocation «Ô vous frères humains» à la solennelle profération testamentaire de ce message universel de pitié: «Ainsi dit un homme du haut de sa mort prochaine» (213).

Bibliographie

- Audéoud L., 2007, *Parole de prophète. Répétitions bibliques dans 'Paroles Juives' et 'Carnets 1978' d'Albert Cohen*, Berne, Peter Lang.
- Bensoussan A., 2005, *Il n'y a pas de XXI^e siècle*, «Cahiers Albert Cohen», 15: 35-40.
- Cabot J., 2005, *L'insulte diffractée et l'ironie pathétique*, «Cahiers Albert Cohen», 15: 117-135.
- Goitein-Galperin D., 1982, *Visage de mon peuple. Essai sur Albert Cohen*, Paris, Nizet.
- Jaton A.-M., 2017, *Albert Cohen. Le mariage miraculeux des contraires*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes.
- Paillet-Guth A.-M., 2005, *De l'insulte à la bénédiction*, «Cahiers Albert Cohen», 15: 57-84.
- Schaffner A., 1999, *Le Goût de l'absolu. L'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Paris, Champion.
- Schaffner A., 2013, *Albert Cohen, le grandiose et le dérisoire*, Genève, Éditions Zoé.
- Stolz C., 1998, *La Polyphonie dans 'Belle du Seigneur' d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique*, Paris, Champion.
- Stolz C., 2005, *Place et rôle de la rhétorique dans 'Ô vous, frères humains'*, «Cahiers Albert Cohen», 15: 85-116.
- Thau N.D., (2003) 2013, *Le camelot et la mère, quelques réflexions sur le début d'Ô vous, frères humains'*, «Cahiers Albert Cohen», 13, nouvelle édition revue et augmentée: 155-166.
- Valbert G., 1981, *Albert Cohen ou le pouvoir de vie*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme.
- Zard Ph., 1997, *'La bonne femme Europe'. La femme, l'Europe et le christianisme dans les romans d'Albert Cohen*, version numérique dans le site atelier-albert-cohen.org.
- Zard Ph., 1994, *'Dans ma demeure d'Europe'. La cave de Saint-Germain et l'identité spirituelle de l'Europe*, «Cahiers Albert Cohen», 4, version numérique dans le site atelier-albert-cohen.org.
- Zard Ph., (2003) 2013, *Les têtes-a-queue de l'Histoire. Fiction et diction sionistes chez Albert Cohen*, «Cahiers Albert Cohen», 13, nouvelle édition revue et augmenté: 43-80.
- Zard Ph., 2005, *Éditorial*, «Cahiers Albert Cohen», 15: 9-12.
- Zard Ph., 2018, *De Shyloch à Cinoc. Essai sur les judaïsmes apocryphes*, Paris, Garnier.

LA CHIAMATA A RACCOLTA DEI LETTORI CONTRO
L'OCCUPAZIONE NAZISTA: *ÉDITIONS DE MINUIT* E
PUBBLICO TRA COMPLICITÀ E POLITICA EDITORIALE NELLA
LETTERATURA CLANDESTINA DELLA RESISTENZA

Alessia Della Rocca

INTRODUZIONE

L'occupazione del territorio metropolitano francese da parte della Germania nazista, sopraggiunta il 22 giugno del 1940 e perdurata per oltre quattro anni, con il sostegno del Regime di Vichy, portò gravissime conseguenze e ripercussioni su ognuna delle sfere della vita dei francesi residenti nella zona a nord della linea di demarcazione: a livello economico, politico e sociale molti furono i cambiamenti radicali che inaugurarono per il popolo francese uno dei momenti più bui della storia moderna; tra le numerose ripercussioni, non è da tralasciare quella generatasi a livello umano.

All'interno del presente contributo ci si propone di analizzare il ruolo che assunse il mondo editoriale nel contesto dell'Occupazione nazista in Francia tra, da un lato, la spietata censura, il razionamento della carta e la non-libertà di espressione e, dall'altro, la vera e propria necessità di un rifugio da parte della popolazione, rifugio che, spesso, verrà trovato all'interno del mondo editoriale, nella lettura, un'attività che diventerà ogni giorno più essenziale per sfuggire, almeno parzialmente, alla realtà o, al contrario, per trovare quella forza necessaria per continuare ad affrontarla. In particolar modo ci si focalizzerà sulla letteratura di contrabbando, clandestina, che aggirava le rigide norme pro-nazismo imposte dalla censura e che creava e divulgava opere di resistenza morale e civile. In quale modo si misurò l'importanza della letteratura clandestina, tanto in prosa quanto in poesia, tra la

popolazione? Quali furono le strategie di pubblicazione e di distribuzione delle opere di contrabbando? Quale fu la responsabilità degli autori e degli editori verso la popolazione che portò alla *chiamata a raccolta* dei lettori in un'epoca così complessa e delicata quale quella dell'Occupazione? Il presente contributo si pone l'obiettivo di chiarire questi quesiti, collocandosi all'interno degli studi sulla Resistenza e, in particolare, della letteratura clandestina della Resistenza. Partendo dagli elementi dei principali studi in merito alla lettura, all'editoria e alla letteratura clandestina dell'Occupazione, tra cui quelli di Cantier, Simonin, Sapero e Leff, ci si propone di dimostrare che, malgrado le incredibili difficoltà tecniche, la letteratura di contrabbando assunse un ruolo di rilevante importanza all'interno della società francese vittima dell'Occupazione. Attraverso lo studio della letteratura clandestina e della responsabilità degli autori che ne furono i fautori, e analizzando nello specifico il ruolo dell'autore, dell'editore nella loro relazione con i lettori, attraverso la fattispecie della casa editrice clandestina *Éditions de Minuit* e di due delle sue opere più famose, *Le silence de la mer* e *L'honneur des poètes*, si osserverà la chiamata a raccolta dei lettori che scaturì dalle pagine editate da questa casa editrice, che fu il principale pilastro della letteratura clandestina della Resistenza.

I. IL TESTO NASCOSTO NELLE OPERE LETTERARIE DELLA RESISTENZA

Per quanto sia facile pensare che gli autori e la letteratura della Resistenza abbiano fin dall'inizio dell'Occupazione giocato un ruolo essenziale nella vita del popolo francese, e che da subito siano stati acclamati dal pubblico, anche grazie a una presunta diffusione capillare delle opere di contrabbando, è importante ricordare che non fu esattamente così. Riferendosi alla poesia della Resistenza, per esempio, Jean-Yves Debreuille (2011) afferma che «Quand on parle de poésie française sous l'Occupation, il convient d'abord non pas démystifier mais de démythifier. L'efflorescence massive de poèmes de résistance accueillis avec enthousiasme est une construction idéale d'après la libération». Tuttavia, è innegabile l'importanza della letteratura in un periodo come quello dell'occupazione del territorio francese e della Seconda Guerra Mondiale in generale: la popolazione martoriata che non poteva in alcun modo sfogare le proprie emozioni, trovò sempre rifugio nella lettura. Al fine di comprendere appieno il ruolo della letteratura in un'epoca tanto travagliata, si ritiene di effettuare innanzitutto una distinzione tra il sostegno offerto alla popolazione dalla letteratura in generale nella Francia occupata prima dell'avvento della censura, e quel supporto che un'altra tipologia di letteratura offrirà in seguito all'instaurazione della *Liste Otto*, momento che sancisce il lento ma costante proliferare di scritture di contrabbando, case editrici fuori legge e, ovviamente, letture e lettori clandestini. Su questo

secondo settore letterario ci si concentrerà per analizzare la presenza della letteratura clandestina nella Francia occupata, che sorse in un clima di privazione e oscurantismo all'interno del quale le edizioni di stampo nazista e collaborazionista, nonostante il razionamento della carta imposto dall'occupante, non si fermarono, così come le attività delle case editrici francesi che decisero di allinearsi alle norme della censura. Per le altre case editrici francesi, le alternative erano due: l'adattamento ai criteri nazisti, notoriamente l'eliminazione delle influenze ebraiche o sovversive, di qualsiasi accenno al nazionalismo francese e di critica diretta o indiretta nei confronti del nazismo, o la chiusura. Sulla base di queste condizioni di pubblicazione, che contraddistinsero il quadriennio dell'Occupazione, la domanda che molti autori si posero fu se fosse possibile continuare a pubblicare in maniera legale e, al tempo stesso, non tradire il proprio spirito resistente. La risposta è stata analizzata da Gilles Ragache (1992: 302): «Nombre d'auteurs ont joué sur les deux registres: publiant au grand jour d'une part, clandestinement d'autre part. Les champions du genre: Aragon, Sartre, Mauriac, Desnos, Éluard... Ces textes constituent ce que Pierre Seghers appellera la littérature de "contrebande"».

La letteratura di contrabbando, sorta dalla preoccupazione esternata da questi autori, rappresentò il punto di partenza di un rapporto tra autore e lettore, entrambi clandestini, che si consolidò fino al punto di trasformarsi in una vera e propria chiamata a raccolta dei lettori nel nome della libertà.

Per comprendere appieno la portata di questo appello da parte degli autori della Resistenza, di cui le opere delle *Éditions de Minuit* rappresenteranno l'esempio più vero e forte, bisogna osservare come il rapporto clandestino tra autore e lettore all'interno della Resistenza nacque e si consolidò. Nella maggior parte dei casi, questo accadde attraverso una pratica nuova e allo stesso tempo tradizionale, quella dell'occultamento di messaggi all'interno di testi che, a una lettura non consapevole, non rappresentavano una minaccia per la censura e i suoi promotori. Si tratta di una pratica nuova in quanto, in quelle circostanze, non era mai stata utilizzata prima dell'avvento delle prime opere di letteratura clandestina ma, al contempo, è un metodo tradizionale, perché si trattava di calare nel contesto contemporaneo una tecnica di cui, in situazioni ed epoche differenti del passato, ci si era ampiamente serviti. Gisèle Sapiro (2011: 259) indica infatti che «à toute époque, les écrivains ont recouru à des stratégies de contournement de la censure par des procédés littéraires: déplacement dans le temps ou dans l'espace, allusion, allégorie, métonymie, synecdoques, métaphores, etc., selon un langage codé que les lecteurs de l'époque savaient décrypter». I messaggi ribelli, sovversivi, non in linea con quanto la censura imponeva all'editoria, ma certamente in linea con il pensiero della popolazione oppressa, venivano pertanto nascosti nei testi clandestini e fatti circolare tra la popolazione che era in attesa di una parola amica, e che aveva sviluppato l'attitudine

a leggere tra le righe di un testo, a riconoscere e comprendere le doppie letture possibili dei messaggi cifrati celati nella letteratura che, a sua volta, si era trasformata in uno dei principali mezzi di trasmissione di contenuti indesiderati dalla censura e, pertanto, di resistenza, in un tacito accordo tra autore e lettore. Il lettore che cercava e riconosceva i significati occulti rispondeva così alla chiamata a raccolta disposta dall'autore, spesso attraverso scritture in forma poetica¹, modalità che meglio supportava la veicolazione di messaggi nascosti: «Il est certes indéniable qu'une certaine poésie a été une des armes de la résistance. Comme le constate Henri Amouroux, les ambiguïtés de la poésie sont un avantage en période de censure, étant un genre dont "le lyrisme et les mystères sont assez vastes pour enfermer toutes les allusions"» (Debreuille, 2011). La chiamata a raccolta veniva messa in atto attraverso una tecnica che, come si è precedentemente affermato, consisteva nell'applicazione contemporanea di modalità di espressione antiche, tra cui quella trobadorica che, come afferma Gisèle Sapiro (1996: 14) grazie anche all'apporto di Louis Aragon², diviene il linguaggio in codice preferito per conciliare la presenza dell'ostacolo della censura e la protesta contro il regime a cui il popolo si era visto assoggettato. Il linguaggio in codice consentito dall'arte cortese utilizzata dai trovatori e rivisitato in chiave contemporanea permette di esprimere quella complicità che unisce gli autori della Resistenza e i lettori che sanno leggere tra le loro righe in una lotta volta a riconquistare la libertà e l'autonomia letteraria e del pensiero. Tra le varie ragioni per le quali la forma poetica fu preferita nella divulgazione di messaggi clandestini vi fu senz'altro la possibilità, offerta dalla poesia, di giocare con e attraverso le parole, di creare immagini forti, chiare, che sapevano rappresentare i sentimenti personali e collettivi che accomunavano la popolazione in un periodo buio della storia. Si trattava di testi per la maggior parte brevi, per una questione di "comodità" e sicurezza: un testo breve poteva essere ricopiato velocemente in caso di necessità e, soprattutto, imparato a memoria e trasmesso oralmente, senza lasciare tracce. Jean-Yves Debreuille (2011) osserva che è possibile denominare l'insieme delle opere poetiche prodotte durante l'Occupazione «par une formule inventée par

1 Tra le opere poetiche contenenti messaggi sovversivi si ricordano alcune, tra cui *Liberté*, di Paul Eluard; la poesia anonima conosciuta attraverso i titoli *L'an 1 de la kollaboration*, *Ode à la collaboration*, *Collaboration* o *Hymne à Hitler*; *Le veilleur du Pont-au-Change*, di Robert Desnos, la poesia anonima intitolata *Ballade des biens du temps jadis* (e scritta sulla base della poesia *Ballade des dames du temps jadis*, di François Villon). Si rimanda inoltre, per uno studio più approfondito, a P. Seghers 1989 e Id 1974.

2 Louis Aragon fu tra i primi promotori dell'uso di questa tipologia di poesia al fine di veicolare la chiamata a raccolta dei lettori attraverso testi resistenti, come emerge dagli studi di Jacques Cantier (2019: 243), infatti, «Dans les textes qu'il consacre entre 1940 et 1942 à l'art poétique, l'ancien surréaliste se prononce pour la réhabilitation des formes traditionnelles qui permettront de parler au plus grand nombre. Le retour à l'alexandrin et à la rime ne constitue pas une vaine gymnastique mais un moyen de domestiquer, par des formes familières, les défis inédits de l'heure».

Jean Lescure à propos d'André Frénaud: une "poésie à hauteur d'homme"», per la risposta di solidarietà che forniva ai lettori in un tempo in cui si cercava e si chiedeva un messaggio di speranza, si attendeva una parola di conforto. Quest'arte veniva spesso accompagnata da una serie di scritti umoristici, che costituirono un'altra delle dimensioni fondanti della letteratura clandestina; l'umorismo e i giochi letterari rappresentarono un vettore privilegiato per i significati resistenti e per la manifestazione della libertà di pensiero, che venivano veicolati in testi quali pastiche e parodie, all'interno dei quali si poteva celare molto più significato di quanto non fosse evincibile a una lettura poco critica: Curatolo e Marcot (2011) si riferiscono a questo tipo di letteratura come a «l'une des rares armes dont peuvent encore s'emparer les vaincus [...] ces documents constituent l'une des premières formes de résistance, évidemment rudimentaire, et qui s'estompe à partir de 1942».

Tra le armi della resistenza letteraria, tuttavia, vi è sempre stato anche il silenzio che, tanto quanto l'azione, è testimone di una volontà di presenza e, di conseguenza, di resistenza. La scelta del silenzio è strettamente legata alle pubblicazioni clandestine perché vede numerosi autori prolifici, prima della censura, compiere la scelta di non pubblicare più in forma legale, quindi attraverso gli editori riconosciuti dalla Germania nazista, e scegliere tra due possibilità: il silenzio fino alla fine della guerra o la pubblicazione clandestina. Come osserva Cécile Vast, infatti, «Pour Jean Guéhenno³, le silence est un choix moral revendiqué qui se traduit par le refus de toute publication légale. C'est aussi la décision prise par Vercors et par René Char, il est conçu comme un refuge obstiné, comme une fierté, comme une réponse au bruit assourdissant du mensonge» (Vast 2011); si vedrà in seguito come autori come Vercors decisero di applicare il silenzio come valore e risposta all'oppressione, trasformandolo in letteratura clandestina. Per coloro che decisero di intervenire, o di tradurre il silenzio in opere di contrabbando, si pose presto il problema della creazione e, in particolar modo, della diffusione della letteratura clandestina. Le ragioni che fecero scaturire le opere letterarie della letteratura clandestina affondavano le loro radici in un'effervescenza politica che, oltre a dare spazio all'enorme quantità di scritture della Resistenza provenienti dalla presa diretta sugli avvenimenti, cercava nuovi canali di diffusione letteraria: si assiste pertanto all'insorgenza di numerosi luoghi di edizione sparsi per tutto il territorio⁴.

3 Come osserva anche Adam A. Leff, Jean Guéhenno designa la situazione del silenzio autoriale attraverso la denominazione coniata da monsignor Jacques-Bénigne Bossuet nel XVII secolo, ossia *silence de prudence* o *silence de zèle*: «these same intellectuals maintained an overwhelming silence at the war's beginning. This silence can be attributed to political as well as pragmatic concerns [...] afraid to be misinterpreted or taken for collaborators, some could not find the appropriate words to fit the context of Vichy and the occupation [...] Others used silence as a deliberate means to express their resistance to the violence perpetrated on the French people» (Leff 2001: 714-15).

4 J.-Y. Debreuille (2011) osserva a tale proposito che tra il 1939 e il 1941 si assiste alla nascita di vari luoghi di edizione clandestina, tra cui, nel 1939, *Fontaine*, creato ad Algeri da

2. LE ÉDITIONS DE MINUIT E I LETTORI

Sebbene molti furono i luoghi di edizione sovversivi che sorsero nel periodo dell'Occupazione, nell'osservare il rapporto che si venne a creare tra gli autori e i lettori, rapporto nel quale le case editrici giocarono un ruolo fondamentale, si crede di poter affermare con certezza che nessuna casa editrice riuscì a creare un vincolo forte come quello instaurato dalle *Éditions de Minuit* con tutta la popolazione che, clandestinamente, riuscirono a raggiungere. Non si ritiene questa la sede in cui trattare la genesi della casa editrice, ma si crede che, se è vero che «un éditeur peut être considéré comme un intermédiaire culturel» (Simonin 2004: 120) sia possibile affermare che le *Éditions de Minuit* riuscirono nel difficile compito, in un'epoca altrettanto complessa, di arrivare più di chiunque altro ai lettori con le loro opere clandestine cariche di significati resistenti, in una vera e propria chiamata a raccolta della popolazione contro l'oppressione, proprio come degli intermediari tra la terribile situazione sociale e politica e chi, di questa situazione, subiva i risvolti peggiori: la popolazione oppressa. Il concetto di chiamata a raccolta che si vuole presentare all'interno del presente contributo, nella volontà di arricchire gli studi esistenti in merito alla letteratura clandestina del periodo dell'Occupazione, riguarda l'impatto che questa casa editrice ebbe sui lettori resistenti della Francia occupata, la "chiamata alle armi" letteraria che, attraverso le strategie messe in atto dalla casa editrice, che verranno analizzate nel dettaglio, sortirà un effetto quasi inimmaginabile per la situazione e per le circostanze in cui sorse e si sviluppò, e per il seguito che ottenne. Il successo che raggiunse questa casa editrice può essere ricondotto a diversi elementi che, sin dalla loro genesi, distinsero le *Éditions de Minuit* da qualsiasi altro luogo di edizione. La ragione dell'esistenza della casa editrice, aperta nel cuore della Francia in piena occupazione, è dovuta alla volontà di preservare la libertà e l'integrità della cultura e dell'anima francese dalla minaccia nazista, secondo il pensiero condiviso che vuole che «la littérature française est non seulement l'expression du génie de la nation, mais elle est aussi celle de l'âme d'un peuple» (Gibert 2010). Pierre de Lescure, non tollerando la limitazione imposta dall'occupante alla sfera culturale, condivise con l'amico Jean Bruller un ambizioso e quasi inimmaginabile progetto che puntava a riunire tutti quegli autori che, come loro, rifiutavano la sottomissione culturale e umana. Lo scopo ultimo era quello di fornire agli autori francesi un'alternativa "tangibile" alla collaborazione o alla sottomissione alle norme naziste e, ai lettori, una letteratura clandestina antinazista "riconosciuta". Anche in questo caso, come osservato precedentemente, non

M.-P. Fouchet; *PC [Poètes casqués]* fondata da Pierre Seghers e rinominata un anno dopo *Poésie 40*, a Villeneuve-lès-Avignon; nel 1941, appaiono i *Cahiers de l'École de Rochefort* a Rochefort-sur-Loire da un'iniziativa di Jean Bouhier e, nel medesimo anno, a Lione, René Tavernier fonda *Confluences*. Sempre nel 1941, infine, viene fondata la rivista surrealista *La Main à Plume* da André Breton, Noël Arnaud, Jean-François Chabrun e Marc Patin.

è plausibile pensare che il successo e, soprattutto, la distribuzione siano stati immediati e capillari, ma alcuni fattori contribuirono all'affermazione e all'espansione delle *Éditions de Minuit* all'interno del mondo francese dell'Occupazione, e a fare sì che ancora oggi questo nome risuoni come quello della realtà editoriale più importante di quel periodo. Innanzitutto, dagli studi di Adam A. Leff⁵, si evince come la strategia principale della casa editrice fosse quella di muovere battaglia contro la censura applicando i medesimi metodi della cultura dominante dell'occupante:

The dominant discourse needs the other to establish itself whereas the other, lacking another example for self-definition, appropriates the dominant discourse's standards and practices. The *Éditions de Minuit* battled the censorship machine using the latter's very own weapons: a purely literary and apolitical formation that in fact was a highly charged political and propaganda carrying instrument. (Leff 2001: 718).

Le *Éditions de Minuit* si sono infatti servite di modalità che, in parte, ricordano quelle impiegate dalla propaganda nazista seppur, ovviamente, con scopi diametralmente opposti. Prendendo, per esempio, in esame il preambolo della *Liste Otto* e il manifesto delle *Éditions de Minuit*, è possibile individuare una somiglianza nelle strategie retoriche applicate: se nella *Liste Otto*, del 28 settembre 1940, i nazisti spiegavano come segue la decisione di instaurare un indice dei libri proibiti

Désireux de contribuer à la création d'une atmosphère plus saine et dans le souci d'établir les conditions nécessaires à une appréciation plus juste et objective des problèmes européens, les éditeurs français ont décidé de retirer des librairies et de la vente, les œuvres qui figurent sur la liste [...]. Les autorités allemandes ont enregistré avec satisfaction l'initiative des éditeurs français et ont de leur côté pris les mesures nécessaires (Fondation de la Résistance 1940),

le *Éditions de Minuit*, nel loro manifesto, affermano quanto segue: «[...] voilà le but des Éditions de Minuit. La propagande n'est pas notre domaine. Nous entendons préserver notre vie intérieure et servir librement notre art. [...] Peu importe une voie difficile. Il s'agit de la pureté spirituelle de l'homme» (Service commun de documentation 1942). Se, infatti, a una lettura ragionata è riconoscibile lo stratagemma retorico messo in atto dalle autorità naziste nell'introdurre la lista dei libri proibiti attribuendone il *merito* all'editoria francese, e dipingendo il loro come un (felice) adattamento

5 Vid. Leff 2001: 715-716-717-718.

alla decisione presa, dall'altra parte si vede come le *Éditions de Minuit*, mediante il medesimo stratagemma, allontanino categoricamente l'etichetta della propaganda, dichiarandola esterna ai loro obiettivi. Si tratta evidentemente di un'applicazione retorica in quanto la sola loro esistenza si doveva alla posizione antitetica presa nei riguardi del governo di Vichy e dell'occupante nazista. Agli occhi dei lettori resistenti fu chiaro che queste prime parole avrebbero significato la veicolazione di un contenuto resistente e, pertanto, di propaganda antinazista. Il primo risvolto pratico del concetto di chiamata a raccolta dei lettori che si introduce nel presente contributo è estremamente visibile in questo brano, che ricorda la strategia attraverso la quale si occultavano i messaggi resistenti all'interno di testi all'apparenza privi di ogni fondamento ribelle. Le *Éditions de Minuit* compongono una chiara dichiarazione d'intenti antinazisti che incarna il primo segnale dell'assoluto rifiuto alla subordinazione nei confronti delle norme imposte dall'occupante, e nei confronti dell'occupante stesso. Non si tratta semplicemente di esistere – azione che già di per sé sarebbe stata straordinaria in quelle circostanze – si tratta di dichiarare la propria esistenza a gran voce, insieme al potente ideale di non-sottomissione, a tutti coloro che entrano ed entreranno in contatto con una delle copie clandestine. Il concetto di chiamata a raccolta diventa rilevante nel campo degli studi sulle *Éditions de Minuit* sin da questa sua prima declinazione, in quanto la loro immagine iniziale fu estremamente forte e non verrà che confermata, in seguito, da tutte le altre azioni intraprese dalla casa editrice.

A questa prima strategia osservata si unisce anche un altro simbolo di unità e di aggregazione che fu altrettanto chiaro agli occhi dei lettori resistenti, quale la volontà di pubblicare voci di autori provenienti da tutto il territorio francese, una decisione che apparve reiterare la volontà condivisa all'unanimità di reclamare e riprendersi quella letteratura e quell'anima rappresentante un'identità culturale nazionale di cui nessuno poteva essere privato. Tale volontà venne esplicitata anche e soprattutto attraverso i *noms de plume* di alcuni degli autori, basati sui nomi geografici di alcune zone della Francia: Vercors è sicuramente il più noto, ma lo accompagnarono, tra gli altri, *Forez*, pseudonimo di François Mauriac, che deve il nome a un'antica provincia francese situata nell'odierno dipartimento della Loira; *Argonne*, pseudonimo di Jacques Debû-Bridel, originato dal toponimo di una zona al confine tra Lorena e Champagne-Ardenne e *Minervois*, pseudonimo di Claude Avelin, che si deve all'omonima regione naturale situata in Occitanie. Le diverse provenienze geografiche dei nomi di questi autori rappresentavano simbolicamente il desiderio di unire tutta la nazione nella lotta della Resistenza letteraria. Un altro grande fattore di distinzione tra le *Éditions de Minuit* e le altre case editrici agli occhi dei lettori, e veicolo principale per la chiamata a raccolta di questi, fu la strategia di pubblicazione, intesa come produzione dell'oggetto letterario clandestino e,

conseguentemente, le modalità di distribuzione che vennero adottate: «Often the packaging of a message has as much import as its meaning. The meaning being automatically validated by the censurable status of the writing, Minuit's founders put great stock in the conception and realization of the outward appearance of their volumes» (Leff 2001: 717). Jean Bruller e Pierre de Lescure crearono un prodotto che, seppur clandestino e di contrabbando, non si presentava come un oggetto sciupato e trasandato, come ci si aspetterebbe: si trattava bensì di volumi dall'aspetto formale, elegante e addirittura lussuoso, che si distinguevano a colpo d'occhio nella cupa circostanza dell'Occupazione. La chiamata a raccolta dei lettori risiederà anche in questo dettaglio: ancora una volta la dichiarazione d'intenti fu chiara: non si trattava solo di esistere, ma di esistere rappresentando il prestigio del lavoro che da sempre contraddistingueva la nazione francese e ne incarnava l'orgoglio. Nessuno poté rimanere indifferente di fronte all'arte con la quale vennero stampati i volumi clandestini, ognuno dei lettori resistenti venne colpito nell'osservare la prova tangibile che dimostrava che la grandezza morale e culturale della propria nazione non era decaduta. L'obiettivo dei due fondatori era, infatti, quello di rappresentare una vera e propria casa editrice, e l'estetica dei volumi pubblicati doveva riflettere questa volontà rivoluzionaria, in un'epoca in cui si credeva che i termini *editoria* e *resistenza* non potessero nemmeno coesistere in un medesimo ragionamento. Come illustra Nathalie Gibert (2010) per raggiungere questo risultato, per tutti i 26 volumi pubblicati dalle *Éditions de Minuit*, la carta utilizzata sarà quella del tipografo Ernest Aulard, che accettò di collaborare con la casa editrice, il carattere utilizzato il Garamond, marchio di fabbrica dell'atelier tipografico, l'impaginazione sarà la medesima così come le dimensioni dei volumi, atti a essere contenuti in una tasca e dell'estensione di un centinaio di pagine⁶. Ognuno dei volumi, pertanto, simboleggiava un certo gusto estetico che non era, tuttavia, fine a sé stesso: ognuno di essi era una testimonianza di resistenza, tanto in patria quanto all'estero. Jacques Debû-Bridel (1945) dirà, a proposito dei volumi delle *Éditions de Minuit*, che il loro effetto e la potenza del loro impatto sui lettori dipenderanno molto dal loro aspetto, soprattutto all'estero, perché soprattutto all'estero era necessario dimostrare che lo Spirito francese continuava a vivere, a conferma che la potenza della chiamata a raccolta dei lettori era giunta oltre i confini. Questa cura e quasi estrema attenzione al dettaglio da parte di Pierre de Lescure e di Jean Bruller, fanno sì che i volumi si ergano a veri e propri simboli della Resistenza e non solo: sono portatori

6 A. A. Leff (2011, 717), citando Vercors stesso, aggiunge inoltre che i volumi «[...] were to be printed "sur bon papier, typographie soignée, mise en page élégante, couvertures remplies. [...] je suis sûr que cette élégance frappera les imaginations. Le goût du travail bien fait est aussi une des vertus bien françaises [...]» (*Bataille 195-96*).

di un nuovo Rinascimento⁷ della letteratura francese e si pongono a testimoniare una resistenza degna, come si conviene a una nazione come la Francia e al suo patrimonio letterario che, grazie alle *Éditions de Minuit*, continuava a splendere. I volumi, «avant d'être le simple support de l'écriture et la courroie de transmission entre écrivains résistants et lecteurs, ils se présentent comme un art du livre, signifiant en soi par leur caractère subversif en cette période d'oppression et de pénurie de matière première» (Gibert 2010). Tali dati dimostrano come il rapporto tra gli autori e i lettori e, di conseguenza, l'impatto della chiamata a raccolta, venne consolidato dalle *Éditions de Minuit* e dalla loro politica di pubblicazione: il senso di appartenenza derivato dall'entrata in possesso di una di queste copie, la condivisione dei valori espressi nei volumi tra i grandi autori della Resistenza intellettuale e militante e la popolazione in generale contribuirono a creare uno stretto vincolo, che è possibile tradurre in una chiamata a raccolta estesa dagli autori ai lettori, per quel senso di responsabilità per il quale le *Éditions de Minuit* correvano un rischio doppio – dato anche dalla ricerca della qualità materiale delle pubblicazioni che creavano per il loro pubblico – rischio al quale anche il pubblico era pronto a esporsi, prendendo il testimone della Resistenza letteraria. È in elementi come questo, insieme agli altri analizzati, che si percepisce la portata e il valore dell'appello operato dalle *Éditions de Minuit*: entrare in possesso di uno dei volumi pubblicati dalla casa editrice che, insieme ai suoi autori, osava sfidare il regime con tanta sfrontatezza ed eleganza, significava rispondere attivamente alla Resistenza letteraria e impegnarsi nel diffonderla in ogni modo possibile. Un altro dei motivi che confermano la forza della chiamata a raccolta dei lettori da parte della casa editrice riguarda il supporto che la casa editrice ricevette dai lettori stessi, che sopraggiunse addirittura prima ancora della pubblicazione del primo libro, sulla base delle idee che sottese alla nascita delle *Éditions de Minuit*. Si tratta di una dichiarazione d'intenti che questa volta provenne non dalla casa editrice bensì, in una pronta risposta alla chiamata, da chi poté conoscere la realtà editoriale sovversiva nel momento appena precedente alla sua nascita. Jacques Debû-Bridel (1970: 78-79), nel capitolo dedicato alla sua memoria della casa editrice, ricorda di quando, nel 1941, venne incaricato da Pierre de Lescure di presentare a Jean Paulhan l'idea che sottendeva alla creazione delle *Éditions*, e di come quest'ultimo accettò immediatamente di collaborare alla ricerca dei primi manoscritti da pubblicare, e non solo: «[...] deux jours après, je recevais une lettre de sa

7 A tale proposito, J. O'Brien (1946: 446) afferma che «The Editions de Minuit contributed greatly to the extraordinary renaissance of poetry which marked the years of oppression. Perhaps this can be explained by the nature of poetry, the language of hope and love, even love for a country»; la chiamata a raccolta dei lettori ha luogo proprio grazie alla trasmissione di questi messaggi di speranza e di amore, che i lettori recepiscono e ricambiano, tanto nei confronti della Resistenza, di cui fanno parte, quanto nei confronti dell'inflessibile difesa della libertà fisica e morale della loro nazione, di cui gli autori si ergono a simbolo.

belle écriture, me faisant savoir qu'il désirait me voir. C'était pour me remettre un billet de 5.000 (le premier que je voyais en circulation) pour les *Éditions de Minuit* ! C'était la contribution à notre effort d'un de ses amis, le professeur Debré, membre de l'Académie de Médecine». (*Ibidem*). Gli studi di Cantier (2019: 255) in merito rinforzano la teoria sostenuta in questa sede, che vuole che una delle principali ragioni che sottessero alla chiamata a raccolta dei lettori fu proprio questo seguito che la casa editrice ebbe sin dai suoi albori, da parte di chi vi era già entrato in contatto. Infatti, oltre agli aiuti finanziari ricevuti da parte dei simpatizzanti, come nel caso del *professeur* Debré, giunsero altri tipi di aiuti: gli introiti delle prime vendite delle *Éditions de Minuit* videro un grande incremento, che fu possibile grazie ai librai di fiducia che condivisero e supportarono da subito lo spirito della casa editrice, come José Corti, che offrì la sua libreria come deposito per i volumi di contrabbando.

Il valore delle opere pubblicate dalle *Éditions de Minuit* e il valore che, pertanto, acquisisce la relazione tra gli autori e i lettori, nella mediazione della casa editrice, aumenta esponenzialmente se, dopo aver preso in considerazione quanto analizzato, si considerano le modalità di diffusione dei volumi una volta usciti dalla tipografia. In merito a questo dettaglio, si considerano preziosi gli studi di Nathalie Gibert, che esaminano la diffusione e il carattere dell'esclusività delle pubblicazioni:

L'équipe se décide pour la livraison aux domiciles de personnalités et au choix de l'abonnement, malgré les risques que cela comporte à cause de l'existence d'une liste d'abonnées. Néanmoins, tous ne peuvent acquérir les volumes, le tirage oscillant entre 300 et 1.500 exemplaires. Le Beau, c'est le rare et cette rareté participe de la sacralisation: ce livre, qui n'a pas de droits de cité dans les bibliothèques, fascine les audacieux ayant eu le privilège de le prendre en mains, mais également ceux qui en ont entendu parler sans avoir pu le lire. Paradoxalement, même si ces livres ne peuvent trôner fièrement dans les bibliothèques privées, le prestige de les dérober à la vue de l'ennemi n'est que plus grand pendant l'Occupation, le cercle restreint qui les détient diffuse lui aussi les textes, en les dactylographiant, en les réécrivant entièrement de manière manuscrite et en les faisant circuler dans l'espace, en France ou à l'étranger. (Gibert 2010).

Tutte le edizioni dei volumi delle *Éditions de Minuit* venivano esaurite a ritmi incredibili se si considerano le circostanze nelle quali si svolgevano le consegne, sia dei libri fisici, sia delle "ristampe clandestine", che aumentavano ancora il volume di pubblico raggiunto, facendo circolare i volumi a macchia d'olio. Proprio anche per questa diffusione doppiamente clandesti-

na, non è possibile effettuare una stima precisa delle copie circolate e della popolazione raggiunta ma, se si pensa che le prime edizioni videro la stampa di 300-350 volumi mentre, a partire dal 1942, per ogni volume venivano stampate in media 1.000 copie, è possibile comprendere appieno l'eccellente organizzazione della casa editrice e la sua applicazione verso i lettori. Tale diffusione di volumi e del nome delle *Éditions de Minuit* fu fomentata e agevolata anche da fattori esterni, che si inseriscono pienamente nella catena della chiamata a raccolta dei lettori. Non è da sottovalutare, infatti, il potere rivestito dalla rete creata dalle pubblicazioni clandestine di tutti i tipi, di propaganda, della presa diretta sugli avvenimenti e, senz'altro, dalla stampa. Non si trattava di fenomeni isolati e a sé stanti, bensì di una rete di vasi comunicanti che agivano gli uni nell'interesse degli altri, in nome di un ideale condiviso: «Au-delà du premier cercle des lecteurs effectifs des livres et des brochures, les comptes rendus et les extraits publiés par les différents titres de la presse résistante créent sans doute un deuxième cercle beaucoup plus large de lecteurs partiels ou de simples initiés» (Cantier 2019: 255). Tutte le persone che non ebbero la possibilità di rispondere alla chiamata alla raccolta delle *Éditions de Minuit* grazie a un contatto diretto con le loro opere, ebbero tuttavia la possibilità di avvicinarsi alla casa editrice e ai suoi valori grazie alla stampa clandestina, che riportava brani tratti dalle pubblicazioni della casa editrice o che ne pubblicizzava le opere⁸. Questo secondo livello di contatto tra la chiamata a raccolta delle *Éditions de Minuit* e i lettori è di estrema importanza in quanto ebbe un enorme potenziale di propagazione, sia grazie alla stampa, sia grazie al passaparola che, come sempre accade nelle situazioni clandestine, rappresentò uno dei migliori veicoli per i valori della Resistenza.

La rete della distribuzione vide la partecipazione degli autori medesimi, che si univano alla popolazione e che, per primi, davano il via alla circola-

8 Numerosi furono gli spazi dedicati alle *Éditions de Minuit* e al loro operato dalla stampa clandestina, che fu uno dei vettori principali di diffusione del nome e delle opere della casa editrice; tra i tanti contributi, si ricordano, a titolo di esempio, il numero I del settembre 1943 dei *Cahiers de Libération* che, a pagina 30, dedica un ampio spazio alla raccolta poetica *L'honneur des poètes* (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k884278q/f29.item>); il numero VIII del 1943 della rivista clandestina *Les Lettres Françaises*, che dedica la quasi totalità della pagina 5 alla medesima raccolta poetica, pubblicandone anche un estratto (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8843119/f5.item>) e la stessa rivista, che nel numero XI del 1943, a pagina 4, presenta l'opera *Angleterre* mentre a pagina 2, traccia l'esempio più concreto di ciò che in questa sede si intende presentare come concetto di chiamata a raccolta dei lettori da parte delle *Éditions de Minuit*: «Sans se laisser rebuter par les difficultés innombrables de l'édition clandestine, les Éditions de Minuit publient livre sur livre avec un succès grandissant. La plupart des ouvrages édités par leurs soins sont hautement significatifs. La Silence de la Mer, de Vercors, L'Honneur des poètes, La Cahier Noir de Forez (tous trois devenus presque introuvables), Angleterre d'Argonne et les deux ouvrages prêts à sortir: Le Musée Grévin par François La Colère et Les Amants d'Avignon de Laurent-Daniel, autant de témoignages de la vigueur du génie de la France, fidèle à lui-même et à son peuple. Par leur initiative et leur effort obstiné les Éditions de Minuit ont sauvé l'honneur de l'Édition Française» (Corsivo originale - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k884314f/f2.item.zoom>).

zione clandestina. Lo stesso Paul Éluard si incaricava di trasportare i libri a una libreria parigina sulla quale le *Éditions de Minuit* potevano contare per la loro rete di diffusione e, come osservato da Justin O'Brien (1946: 445), «two elegant young women delivered on bicycles thirty copies each per day». Come nel caso di Éluard, in un'intervista realizzata con lui da Jacques Debû-Bridel, Jean Guéhenno illustrò come lui stesso ricevesse i volumi e si incaricasse della loro diffusione, confermando sempre più l'enorme impegno da parte della casa editrice e dei suoi autori nei riguardi della popolazione resistente e del rapporto che con questa si andava consolidando in misura sempre maggiore⁹. Nonostante le tirature, per ovvi motivi, non potessero essere di grande calibro, è possibile senza alcun dubbio affermare che, in quanto alla ricezione e all'attesa da parte del pubblico, i libri delle *Éditions de Minuit* venivano trattati alla stregua di veri e propri *bestseller*.

3. DUE DIVERSE STRATEGIE DI OPERA ENGAGÉE: LE SILENCE DE LA MER E L'HONNEUR DES POÈTES

L'espressione massima della chiamata a raccolta dei lettori da parte delle *Éditions de Minuit* si osserva con la pubblicazione di due volumi in particolare: *Le silence de la mer* di Vercors, pubblicato nel 1942 e *L'honneur des poètes*, una raccolta poetica collettanea curata da Pierre Seghers, Paul Éluard et Jean Lescure risalente, invece, all'anno successivo. *Le silence de la mer* di Jean Bruller-Vercors fu la prima opera pubblicata dalla casa editrice clandestina nel febbraio del 1942. Con una tiratura di circa 350 copie, distribuita secondo le modalità precedentemente analizzate¹⁰, ebbe un doppio fattore di successo: oltre all'estetica dell'oggetto che, come osservato, andava al di là di ogni aspettativa per un libro pubblicato in quelle condizioni, lo pseudonimo utilizzato da Jean Bruller, che non rivelerà la sua identità e non rivendicherà la paternità dell'opera fino alla conclusione della guerra, scatenò una curiosità quasi morbosa tra i lettori, per cui la ricerca dell'opera divenne incessante e, con essa, la “caccia all'autore” «Guessing the identity

9 «Nous avions des réunions chez Édith Thomas – voilà une fille qu'il faut interroger, c'est très important, pour moi la résistance courageuse c'est une fille comme ça qui la représente. C'est Édith Thomas qui venait toujours m'apporter les papiers des *Éditions de Minuit* et des *Lettres françaises*, j'habitais 9, rue de Lilas à ce moment-là. Elle traversait Paris avec sa petite valise – Morgan aussi, mais enfin, c'était surtout Édith Thomas – elle m'apportait dans sa valise des petits bouquins des *Éditions de Minuit* pour moi et pour aussi un certain nombre de gens à qui je les distribuais, et tout ça avec une simplicité...[...]» (Debû-Bridel 1970: 46-47).

10 Per avere una visione ancora più profonda della portata della chiamata a raccolta operata dalle *Éditions de Minuit* e dalle sue opere, Jacques Debû-Bridel ricorda che, una volta stampata la prima tiratura, la fece leggere a Jean Paulhan che, a sua volta, volle sottoporla al professore Debré: «Debré fut si enchanté par l'œuvre, un chef-d'œuvre dit-il, qu'il la fit aussitôt dactylographier en plusieurs exemplaires. Ainsi, avant même que le volume fût sorti, les reproductions du *Silence de la mer* circulaient sous le manteau [...]» (Debû-Bridel 1970: 82).

of the writer became a popular game. It was thought to have been too well written to be by Malraux. Was it by Gide, then? Aragon jested that it was the best-kept secret of the Occupation» (Spotts 2008: 93). Vercors rappresentava infatti una figura quanto mai poliedrica che raramente avrebbe potuto essere individuata: prima che il mondo lo conoscesse con il suo *nom de plume*, che diventerà poi a tutti gli effetti il nome artistico con cui ancor oggi lo conosciamo, era Jean Bruller, di professione illustratore per la stampa, che mai prima dell'avvento de *Le silence de la mer* aveva intrapreso la scrittura di un'opera. Dietro alle figure di illustratore e autore se ne celava tuttavia un'altra, quella di editore, data dalla sua partecipazione alla fondazione e alla gestione delle *Éditions de Minuit*, con un altro nome clandestino, quello di *Desvignes*. Questi pseudonimi, di cui si sono osservati altri casi e di cui Vercors è l'esempio più emblematico, lungi dal danneggiare il singolo a causa dell'impossibilità di ricollegarlo a un volto e a una persona in concreto, o di ricondurlo a un'opera particolarmente famosa, aumentavano il valore delle opere delle *Éditions de Minuit* e, di conseguenza, il valore della loro chiamata a raccolta dei lettori. Quella rete resistente che non celebrava il singolo, ma che di tanti singoli si componeva nel nome di un comune obiettivo, rinforzava il senso di appartenenza alla comunità della Resistenza. Questi motivi, come quelli sopra analizzati, aumentavano la curiosità e il desiderio di fare parte del mondo resistente creato dalla casa editrice: l'impossibilità di tracciare un'identità dell'autore de *Le silence de la mer*, durata fino alla liberazione, ne incrementò inaspettatamente la popolarità. Insieme a questo elemento, un altro fattore dell'opera fece diventare tanto il volume quanto l'autore e, di conseguenza, la casa editrice tutta, un argomento di discussione popolare: l'opera fresca di pubblicazione fu, infatti, oggetto di numerose controversie derivate dal contenuto e dall'espressione del medesimo. La resistenza pacifica e non aggressiva attuata dai protagonisti francesi della narrazione, infatti, venne in molti casi accolta come troppo moderata, portando grandi controversie sulla sua natura: da una parte era vista come un canto alla resistenza pacifica, dall'altra come un'opera che, per la sua passività, reggeva il gioco al nemico, tradendo i grandi valori della Resistenza così tanto declamati dalle *Éditions de Minuit*. Un fattore importante all'interno di questa doppia lettura e della relativa controversia venne di nuovo rappresentato dallo pseudonimo utilizzato da Bruller, che rendeva impossibile servirsi delle informazioni biografiche dell'autore per propendere da una o dall'altra posizione: «Il est évident que connaître la biographie d'un auteur, même sommairement, modifie en profondeur la perception que nous nous faisons de son œuvre. En d'autres termes, le phénomène de la lecture est nécessairement affecté par cette présence inévitable du créateur dans son œuvre» (Baroni 2009: 158). Quell'idea precisa sull'appartenenza all'antinazismo di Vercors che i lettori contemporanei oggi si creano in maniera quasi automatica all'udire il suo

nome¹¹ non era possibile all'epoca, in quanto né Jean Bruller né tantomeno Vercors erano nomi ricongiungibili a quest'attività. Il dibattito sulla natura moderata dell'opera, tuttavia, non fu fuori luogo: se si considera la discrepanza tra il periodo della redazione (1940) e il periodo della pubblicazione (1942), si vedrà che la situazione non era la medesima. Se nel momento della redazione l'esercito nazista presentava ancora un comportamento quantomeno tollerabile nei confronti della popolazione, atto a evitare eccessivi attriti, due anni dopo tale accortezza era già da tempo inesistente: le umiliazioni e le violenze erano all'ordine del giorno. L'opera, pertanto, nel 1942 non rappresentava più la situazione attuale e, di conseguenza, dava adito a letture di passività, paura o vigliaccheria, fino all'estremo del collaborazionismo celato sotto un timido e falso accenno di resistenza. Per comprendere la reale portata dell'opera, e la sua carica simbolica di silenzio e dignità come arma di guerra, era necessario tornare alla prima declinazione della resistenza, riassumibile nella non-sottomissione e nel concetto di *faire face*¹², che accomuna il romanzo con la politica delle *Éditions de Minuit*: l'opera, come uno specchio, rappresenta in finzione la reale lotta che la casa editrice compie attraverso la sua sola esistenza e la natura dei volumi che pubblica: «[...] elle ne se soumet pas. Elle illustre les cri de révolte de Jean Bruller-Vercors dans cette nuit de l'oppression pour que la flamme spirituelle continue de briller, en guise d'hommage aux intellectuels qui se sont pareillement battus» (Gibert 2008). In questo modo è possibile osservare che anche la finalità della chiamata a raccolta dei lettori, promossa strenuamente delle *Éditions de Minuit*, è riflessa nell'opera. Ciò avviene principalmente per due ragioni: grazie al comportamento dei protagonisti, sulla cui resistenza non si hanno dubbi, e attraverso un dettaglio che, a una prima vista, potrebbe sembrare insignificante, ma che racchiude una metafora precisa: quella della biblioteca, presenza silenziosa e imponente. Dagli studi di Gibert (2008) si osserva che i libri presenti nel salone della famiglia francese non sono casuali, si tratta bensì della biblioteca personale dell'autore, della sua abitazione di Villiers-sur-Morin, luogo in cui ambienta la narrazione. La biblioteca contiene le opere dei padri spirituali della cultura e della letteratura francese, che affrontano von Ebrennac attraverso la loro dignità: «L'enjeu culturel est explicite. L'âme de la maison occupée se trouve dans la bibliothèque dont l'officier aime à caresser les reliures illustrant la diversité du génie français» (Cantier 2019: 252). Proprio per questo motivo, la

11 Baroni (2009: 160) osserva che quest'azione è possibile grazie all'idea dell'«auteur idéal forgé par la communauté des lecteurs qui nous ont précédés»; tale intuizione, ovviamente, era del tutto impossibile nel contesto dell'epoca.

12 «Les petits gestes de non-soumission décrits et valorisés dans cette littérature invitent à s'interroger sur une ligne de partage largement bousculée; ici, le critère discriminant de la dignité n'est pas tant l'action que l'attitude de fidélité, de connivence et de solidarité» (Vast 2011).

chiamata a raccolta dei lettori da parte di Vercors non solo avviene in un rapporto 1:1, quello che si stabilisce tra l'autore/editore e ogni singolo lettore della sua opera, ma avviene altresì in un rapporto molti:1 – i libri presenti nella biblioteca e, di conseguenza, i loro autori, incarnano la grandezza della Francia e dei francesi e, come Vercors, invitano il lettore alla Resistenza e ad affrontare l'occupante. I francesi, attraverso la biblioteca dell'opera, sono spalleggiati dai grandi padri della loro letteratura, che incarnano la grandezza della Francia e, di conseguenza, quella dei suoi possessori. Facendo fronte comune nella biblioteca dinanzi al nemico von Ebrennac, i protagonisti dell'inestimabile patrimonio letterario francese ratificano l'invito di Vercors a non cedere all'occupante. Il riflesso della chiamata a raccolta da parte delle *Éditions de Minuit* è ovviamente presente in questa grande metafora che costituisce l'anima della narrazione e del rapporto, che ormai era sempre più consolidato, tra la casa editrice e i lettori resistenti.

Come nel caso della differenza tra il tempo della scrittura e il tempo della pubblicazione dell'opera *Le silence de la mer*, anche il contenuto editoriale delle *Éditions de Minuit* andò mutando nel tempo, e con esso anche le modalità della chiamata a raccolta dei lettori: se l'opera di Vercors si caratterizza per i tratti più pacifici e moderati, il secondo volume, che si considera un secondo emblema della chiamata a raccolta, si caratterizza per il suo carattere esplosivo. *L'honneur des poètes* non condivise il medesimo successo popolare dell'opera di Vercors, ma fu senza dubbio l'opera che meglio incarnò l'emblema della chiamata a raccolta dei lettori da parte delle *Éditions de Minuit* e della Resistenza tutta. *L'honneur des poètes* venne pubblicato il 14 luglio del 1943, sotto l'occupazione nazista nel giorno della libertà oppressa, come riportato nell'*achevé d'imprimer* del volume. La raccolta include poesie scritte da 22 autori, tutti protetti da pseudonimi designati da Paul Éluard, autore dell'introduzione che non firmerà. Tra questi, si ritrovano Louis Aragon che, sotto lo pseudonimo di Jacques Destaing compone *Prélude à la Diane Française*, *Ballade de celui qui chanta dans les supplices* e *Romance des Quarante Mille*; Pierre Seghers (Louis Maste) che pubblica *Octobre*, *Paris-Pentecôte* e *Le beau travail*; Robert Desnos (Lucien Gallois) con *Le Legs*; Vercors stesso che, con un secondo pseudonimo di Roland Dolée, pubblica *La Patience*; André Frénaud (Benjamin Phéliste) con *Lamentation de Pologne* e *Armée démontée* ed Édith Thomas (già menzionata da Guéhenno), con *Retour à Paris*, *Tous mes amis sont morts*, *Steppe* e *Tuileries*, unica presenza femminile della raccolta insieme a Camille Meunel e che, in questa sede, ha semplicemente il nome Anne. La forza della chiamata a raccolta contenuta nel volume è dovuta al messaggio espresso dai poemi, all'interno dei quali si costituisce l'immagine di un popolo, quello francese, che viene interpellato ed esortato alla resistenza; come afferma Yasmine Getz (2000: 352) in merito alla composizione di Louis Aragon *Pour un chant national* che, pur non essendo stata inserita, condivide con l'opera lo spirito resistente,

S'y manifeste [...] l'espérance d'un "chant général", chant général où un peuple est censé reprendre à l'unisson la parole solidaire du poète. Ce désir, Seghers l'exprime dans son livre quand il écrit qu'"au plus fort du désastre, quand le monde se calcine, quand tout est massacres, bûchers, barbelés, ignominie jetée sur l'homme, il est sûr qu'un poète mûrit des chants de gloire, des chants que les foules reprendront" (Seghers 135).

Lo stesso spirito si ritrova in tutti i componimenti che costituiscono la raccolta, la cui poetica è da individuarsi non in un rapporto personale verso un solo interlocutore, bensì in un canto rivolto alla comunità, composta dalla Francia tutta: si cerca in un periodo storico come quello vissuto, e in modalità stilistiche ben diverse da quanto osservato nel caso de *Le silence de la mer*, di superare ciò che Michel Deguy chiama l'"asocialità" della poesia (*Ibidem*) per raggiungere e toccare quanta più gente possibile, per fare percepire la presenza costante della resistenza con ogni mezzo a disposizione: la poesia si rivela ancora una volta una delle modalità più efficaci, poiché attraverso i suoi contenuti e la sua struttura si erge a simbolo della non sottomissione di tutto un popolo che risponde alla chiamata a raccolta, condivide i valori e si identifica nel poeta che li canta. Il canto del poeta è visto come un grido di battaglia e il poeta medesimo è un soldato al servizio della libertà. Al contrario della modalità in cui la Resistenza veniva espressa nell'opera *Le silence de la mer*, in questo caso, la poesia è ricca di una carica sovversiva che accompagna la mutazione delle *Éditions de Minuit* e la rinnovata espressione della loro chiamata a raccolta. Con l'inasprirsi dei conflitti, anche il conflitto animato da Pierre de Lescure e Jean Bruller attraverso la casa editrice si inasprisce e si riversa nella raccolta poetica alla quale parteciperanno i migliori autori dell'epoca, al solo scopo di servire la libertà e di veicolare più che mai, attraverso le loro parole, la chiamata a raccolta dei lettori verso una battaglia prima di tutto morale che solo insieme poteva essere vinta. Come osservato precedentemente, anche in questo caso gli autori utilizzano lo stratagemma dello pseudonimo, accentuando lo spirito collettivo del combattimento, in cui l'anonimato protegge ed elimina i connotati e le vane glorie individuali a beneficio dell'unità della comunità dei combattenti, che rivendicano la propria libertà per sé e per la popolazione che, sempre più numerosa, risponde alla loro chiamata a raccolta. I risultati non tardarono ad arrivare: si ricorda la consacrazione di Vercors come simbolo della letteratura clandestina della Resistenza, e della sua opera, che venne addirittura paracadutata sul territorio francese da parte della rete britannica fedele a De Gaulle, e si ricordano le parole di Debû-Bridel (1970: 87) con le quali annuncia che la partita era stata vinta e, con lei, la chiamata a raccolta: «La partie était gagnée. La radio de Londres faisait fête à l'Honneur des poètes et

au *Cahier noir*. On s'entretenait partout dans le public lettré des *Éditions de Minuit*». L'obiettivo di fare della lotta letteraria resistente l'occasione di una sommossa intellettuale nella preparazione di una società francese di nuovo libera e consapevole del proprio valore venne così raggiunto, e le *Éditions de Minuit* riuscirono nel loro compito di porsi quali intermediari tra gli autori della Resistenza e il loro pubblico, chiamandolo a una raccolta mai vista prima e rendendo così possibile quel circuito resistente che non si credeva nemmeno immaginabile in una situazione simile.

CONCLUSIONI

La chiamata a raccolta da parte dei lettori che si è profilata all'interno del presente contributo è frutto dell'infaticabile lavoro delle *Éditions de Minuit* e della responsabilità che gli autori che parteciparono a questo immenso progetto dimostrarono. Alla luce di quanto analizzato, è impossibile ridurre gli autori della letteratura clandestina a semplici cantori di narrazioni dal puro scopo artistico, in quanto ognuno di essi ha concepito la propria arte con la piena coscienza che in nessun momento sarebbe stata vista come una semplice volontà di intrattenimento del pubblico. Come indica Gisèle Sapiro (2011: 1403-4), infatti, per comprendere appieno la portata della responsabilità dell'autore è necessario concepire la funzione della letteratura come la concepiva Sartre: «l'écrivain adulte a conscience d'écrire pour ses lecteurs, et y voit même la fonction première de la littérature. Cette fonction de la littérature, Sartre en a pris conscience sous l'Occupation» (*Ibidem*). Sartre rifiuta la definizione kantiana dell'opera d'arte per la quale non esiste una vera finalità: la letteratura è un atto, e nella letteratura si stabilisce un patto tra l'autore e il lettore basato sul riconoscimento reciproco della libertà¹³. La forza di questo concetto, così come quella del legame autore-lettore che andò incrementandosi durante tutto il periodo in cui le *Éditions de Minuit* perseguirono la loro chiamata a raccolta, è così presente e divenne così radicata all'interno dell'immaginario collettivo che perdurò anche in seguito alla conclusione della Seconda Guerra Mondiale, quando la responsabilità venne concepita come un dovere, una necessità, al fine di scongiurare il ritorno dell'orrore. Come indica Yan Hamel (2006), infatti, «en 1945 l'idéologie de l'engagement, partagée, de façon plus ou moins consciente, par chacun des écrivains résistancialistes, les incite à écrire des romans dotés d'une dimension didactique et destinés à agir sur leurs lecteurs».

La chiamata a raccolta dei lettori non è per ora misurabile in termini di cifre o statistiche, e ci si augura che possa essere realizzata in futuri studi,

¹³ «L'auteur oblige le lecteur à "créer" ce qu'il "dévoile", donc à se compromettre. Par cet acte, il le renvoie à sa liberté et donc à sa responsabilité: "À nous deux, voilà que nous portons la responsabilité de l'univers." (QL, p.68)» (Sapiro 2011: 1404).

ma è senza dubbio certificata dai valori e dallo spirito che questa casa editrice ha saputo diffondere tra i suoi lettori, insieme ai mezzi attraverso i quali ha saputo diffonderli. Se ancora oggi le *Éditions de Minuit* sono considerate la casa editrice più famosa, dai contorni quasi mitici, del periodo dell'Occupazione, questo si deve pienamente alla loro capacità di diffondere a tutti i lettori cui è stata in grado di arrivare il sentimento della libertà umana, morale e di pensiero, e della difesa di queste libertà in ogni loro forma.

La portata della chiamata a raccolta è tuttavia pienamente misurabile attraverso gli elementi che, in questo contributo, sono stati analizzati: lo stile inconfondibile dei libri pubblicati, un risultato quasi incredibile per un periodo di estrema penuria come quello dell'Occupazione, ha creato oggetti dotati di un'anima e di un carattere simbolico che i lettori resistenti si contendevano, finanche in edizioni dattilografate di seconda, terza, quarta mano: rappresentavano il contenuto sovversivo per eccellenza e il simbolo dell'appartenenza alla Resistenza letteraria e non.

La modalità di distribuzione delle opere, che vedeva i più grandi scrittori dell'epoca nelle vesti inedite di veri e propri corrieri clandestini, con l'obiettivo di assicurare una diffusione delle pubblicazioni quanto più capillare possibile, rese esplicitamente l'idea della caparbia volontà di far circolare il più diffusamente possibile tra la popolazione la rassicurante conferma che il sentimento resistente non era morto sotto il peso del nazismo e del collaborazionismo. Quest'ultimo elemento, assieme a quello riguardante l'estetica del libro, sono inoltre indici del pericolo e del rischio cui autori, editori e amici delle *Éditions de Minuit* si esposero per anni, per la popolazione resistente e nel nome della difesa della libertà. La chiamata a raccolta ha sede proprio in queste sue declinazioni, messe in pratica quotidianamente dai rappresentanti della casa editrice e, soprattutto, dalla popolazione che a questa chiamata ha risposto senza esitazioni, accogliendo, leggendo e partecipando alla diffusione clandestina e quanto più capillare possibile delle opere e dei valori in esse contenuti.

Le silence de la mer, insieme alle controversie che fino alla Liberazione l'hanno accompagnato, insieme all'identità celata del suo autore, ha tenuto banco per due anni tra la popolazione e tra i letterati: in un'incessante "caccia all'uomo" non si è smesso di cercare l'identità di un autore capace di sintetizzare tutta l'essenza della Resistenza in un silenzio carico di dignità e in una biblioteca in cui tutti i padri fondatori del patrimonio francese si sono fatti partecipi della lotta resistente, ergendosi come un muro a difesa di quel patrimonio che mai sarebbe potuto appartenere all'occupante.

Le *Éditions de Minuit* sono riuscite nel difficile compito di ergersi a rappresentanti della libertà, iniziando e portando a termine una chiamata a raccolta dei lettori contro l'occupazione nazista, promuovendo i valori della Resistenza e incarnando il ruolo dell'editore visto come un «passeur entre l'auteur et le public [...] au cœur d'un vaste circuit d'échanges à la base de la

vie intellectuelle d'un pays» (Cantier 2019: 142) anche in un periodo buio in cui la fiamma della vita, intellettuale e non, sembrava irreversibilmente spenta.

Bibliografia

- AA.VV., 2014, *L'honneur des poètes*. Montreuil, Le temps des cerises, (1943).
- AA.VV., 1943a, *Les livres*, «Les Cahiers de la Libération» 09/1943: 30 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k884278q/f29.item> (consultato il 29 gennaio 2021).
- AA.VV., 1943b, *L'honneur des poètes*, «Les lettres françaises» 07/1943: 5 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8843119/f5.item> (consultato il 29 gennaio 2021).
- AA.VV., 1943c, *Les Éditions de Minuit poursuivent leur effort*, «Les lettres françaises» 11/1943: 2 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k884314f/f2.item>. zoom (consultato il 29 gennaio 2021).
- Baroni R., 2009a, *Ce que l'auteur fait à son lecteur (que son texte ne fait pas tout seul)* in R. Baroni, *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil: 147-166.
- , 2009b, *Introduction*, in R. Baroni, *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil: 9-44.
- Bowles, B., 2014, *Résistance oblige? Historiography, Memory and the Evolution of Le silence de la mer 1942-2012*, «French Politics, Culture & Society» 32.1: 68-100.
- Cantier J., 2019, *Lire sous l'Occupation – Livres, lecteurs, lectures, 1939-1944*. Paris, CNRS Éditions.
- Curatolo B. - Marcot, F., 2011, *Conclusion* in B. Curatolo - F. Marcot (a cura di), *Écrire sous l'Occupation: Du non-consentement à la Résistance, France-Belgique-Pologne, 1940-1945*. Presses universitaires de Rennes: 387-393. <https://books.openedition.org/pur/110996#tocto1n4> (consultato il 12/12/2020)
- Debreuille J.-Y., 2011, *Poésie engagée et poésie dégagée* in B. Curatolo - F. Marcot (a cura di), *Écrire sous l'Occupation: Du non-consentement à la Résistance, France-Belgique-Pologne, 1940-1945*. Presses universitaires de Rennes: 223-232. <https://books.openedition.org/pur/110939?lang=it> (consultato il 21/12/2020)
- Debû-Bridel J., 1945, *Les Éditions de Minuit. Historique et bibliographie*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- , 1970, *La Résistance intellectuelle. Textes et Témoignages réunis par Jacques Debû-Bridel*, Paris, Juillard.
- Fondation de la Résistance, 2012, *Préambule de la Liste Otto*, Fondation de la Résistance.

- <https://www.fondationresistance.org/documents/cnrd/Doco0208.pdf> (Consultato il 28/12/2020)
- Getz Y., 2000, *Poésie de la Résistance, résistance du poète*, «French Forum» 25,3: 349-364
<https://www.jstor.org/stable/40552152?seq=1> (consultato il 30/11/2020)
- Gibert N., 2008, *La bibliothèque dans Le Silence de la mer, un espace symbolique* «Conserveries mémorielles» 5,1: 166-173.
<https://journals.openedition.org/cm/102#quotation> (consultato il 5/01/2021)
- , 2010a, *Jean Bruller-Vercors et l'imprimerie*, in A. Riffaud (a cura di) *L'écrivain et l'imprimeur*. Presses universitaires de Rennes, 337-358.
<https://books.openedition.org/pur/38678> (consultato il 5/12/2021)
- , 2010b, *Jean Bruller-Vercors et la "Belle Ouvrage"*, in A. Milon - M. Perelman (a cura di) *L'Esthétique du livre*. Presses universitaires de Paris Nanterre, 165-179.
<https://books.openedition.org/pupo/1885?lang=it#ftn3> (consultato il 5/01/2021)
- Hamel Y., 2011, *La bataille des mémoires. La Seconde Guerre Mondiale et le roman français*. Presses de l'Université de Montréal, (2006).
<https://books.openedition.org/pum/20532?format=toc> (consultato il 19/01/2021)
- Hernández-Gómez, M., 2018, *Vercors, la réception critique de son œuvre*, «Cédille, revista de estudios franceses», 14: 263-285.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6386402> (consultato il 13/12/2020)
- Leff A.A., 2001, *Les Éditions de Minuit: Purveyors of Propaganda*, «The French Review», 74.4: 712-727.
<https://www.jstor.org/stable/398476?seq=1> (consultato il 5/12/2020)
- Meizoz J., 2009, *Ce que l'on fait dire au silence: posture, ethos, image d'auteur*, «Argumentation et Analyse du Discours», 3: 1-11.
<https://journals.openedition.org/aad/667#quotation> (consultato il 24/01/2021)
- O'Brien J., 1946, *Clandestine French Literature during the Occupation*, «The Modern Language Journal» 30.7: 441-448.
- Poulain M., 2013 *Livres pillés, lectures surveillées. Les bibliothèques françaises sous l'Occupation*. Paris, Folio, (2008).
- Ragache G. - Ragache, J.-R., 1992, *La vie quotidienne des écrivains et des artistes sous l'Occupation 1940-1944*, Paris, Hachette Littérature, (1988).
- Sapiro G., 2011, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, Seuil.
- , 2003, *Formes et structures de l'engagement des écrivains communistes en France. De la drôle de guerre à la Guerre froide*, «Sociétés et Représentations», 15,1: 154-176.
<https://www.cairn.info/journal-societes-et-representations-2003-1-page-154.htm> (consultato il 20/12/2020)
- , 1996, *La raison littéraire. Le champ littéraire français sous l'Occupation (1940-1944)*, «Actes de la recherche en sciences sociales», III-III-2: 3-35.
https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1996_num_III_1_3166 (consultato il 12/11/2020)

- Service commun de documentation, 1942, *Manifeste des Éditions de Minuit*, Le Mans Université <http://bibliotheques.enseignementsup-recherche.gouv.fr/FR/tresors/0720850H/2/> (consultato il 9/01/2021).
- Simonin A., 2004, *Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire. L'exemple des Éditions de Minuit*, «Vingtième siècle. Revue d'histoire» 81: 119-129.
- Spotts F., 2008, *The Shameful Peace: How French Artists and Intellectuals Survived the Nazi Occupation*, New Haven, Yale University Press.
- Vast C., 2011, *Écrivains dans la Résistance en France* in B. Curatolo - F. Marcot (a cura di), *Écrire sous l'Occupation: Du non-consentement à la Résistance, France-Belgique-Pologne, 1940-1945*. Presses universitaires de Rennes: 293-308.
- Vercors 42018, *Le silence de la mer*. Paris, Folio - Le livre de poche, (1942).

LES ROMANS DE THIERRY JONQUET: LE LECTEUR À L'ŒUVRE

Marco Modenesi

La réflexion critique sur le roman policier se développe depuis désormais plusieurs décennies. L'un de ses domaines privilégiés a été la tentative de définition du genre policier et de son accueil à l'intérieur du domaine de la littérature afin de sortir du vaste ghetto qu'a longtemps été le concept de paralittérature.

L'un des premiers grands achèvements a probablement été l'identification d'une macro-distinction à l'intérieur des galaxies qui se rangent sous l'étiquette générale et générique de roman policier. Certes, tout classement rigide, surtout en matière d'art et de littérature, est discutable, périssable et souvent imprécis, mais indéniablement pratique aussi.

Tzvetan Todorov, dans un essai de 1966, a été l'un des premiers critiques à avoir focalisé de manière assez nette deux typologies, deux espèces de roman policier, selon la terminologie qu'il adopte: ce qu'il considère comme «le roman policier classique qui a connu son heure de gloire entre les deux guerres, et que nous pouvons appeler “le roman à énigme”» (Todorov 1971: 57) et «celui qui s'est créé aux Etats-Unis peu avant et surtout après la deuxième guerre, et qui est publié en France dans la “série noire”», et que Todorov définit comme «le roman noir». (Todorov 1971: 59-60)

Le *roman à énigme* se base essentiellement sur une dualité, sur la coexistence de l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. Cette dernière explique ce qui s'est produit dans la première et, une fois accomplie, permet d'assurer un coupable à la Justice. Sous un certain point de vue, le roman à énigme peut donc devenir le triomphe de certaines conventions qui s'avèrent rassurantes pour le lecteur: l'enquêteur trouve le coupable qui sera puni, ce qui

permet de recomposer et de rétablir l'ordre social que l'action du criminel avait dérangé.

Les choses s'avèrent différentes dans le roman noir où même une fin heureuse ne préfigure en rien une société dont l'ordre est vraiment rétabli et, encore moins, qui s'avère meilleure. Selon Todorov, «le roman noir est un roman policier qui fusionne les deux histoires ou, en d'autres mots, supprime la première et donne vie à la seconde. [...] Il n'y a pas d'histoire à deviner; et il n'y a pas de mystère, au sens où il était présent dans le roman à énigme.» (Todorov 1971: 60). Si le roman à énigme prend appui surtout sur la curiosité du lecteur, le roman noir le fascinerait alors par le *suspense*.

Le *roman noir* – où, à vrai dire, l'enquête n'est pas nécessairement absente et où une transgression criminelle est très souvent présente – a, par ailleurs, ses constantes: «la violence, le crime souvent sordide, l'amoralité des personnages» (Todorov 1971: 61) et, paradoxalement, comme le relève Laura Grimaldi, lorsqu'on se place dans le roman noir, «siamo nel campo della più totale sregolatezza, anche se costruita su solide basi strutturali» (Grimaldi 1996: 31).

Dans la rigidité des deux classements proposés par Todorov – et que les œuvres ont presque systématiquement démentie en témoignant avant tout de la porosité des frontières qui devraient les séparer –, on ressent que la motivation qui pousse vers une tentative de définition du genre du roman policier implique aussi l'idée selon laquelle «le roman policier a ses normes [et que] “faire mieux” qu'elles ne le demandent, c'est en même temps faire moins bien. [...] Le roman policier par excellence n'est pas celui qui transgresse les règles du genre, mais celui qui s'y conforme.» (Todorov 1971: 56).

On verra, d'ailleurs, que cette assertion, un peu rigide et probablement volontairement provocatrice, s'accorde très mal aux romans policiers de Thierry Jonquet, surtout pour ce qui concerne les dynamiques diégétiques que son roman établit avec le lecteur.

Développer ici une histoire et une critique de la réflexion sur le genre policier n'est toutefois pas notre but. Ces quelques prémisses suggèrent, cependant, le fait que le roman policier est ressenti surtout comme un genre sensiblement codé, caractérisé par une série de traits textuels récurrents relevant de sa structure, de sa forme et de son contenu narratif.

S'il est vrai que «la plupart des textes portent une identification générique qui, aussi difficile soit-elle à fonder rigoureusement, n'en est pas moins reconnue par les lecteurs» (Saint-Gelais 1977: 789), il est donc plausible que le lecteur identifie des critères et des normes qu'on peut à juste titre considérer comme l'origine d'un certain nombre de stéréotypes qui caractériseraient et façonneraient le roman policier.

En effet, comme le souligne Anissa Belhadjin, «identifier des stéréotypes dans un roman aboutit à le classer dans un genre» (Belhadjin 2019). Par

conséquent, le lecteur de romans policiers, genre fortement codé, se familiarise assez tôt avec ces stéréotypes et avec les paradigmes textuels qu'ils impliquent.

Chez le lecteur fidèle du genre, avec un roman policier, il s'impose donc une sorte d'horizon d'attente face aux traits constitutifs du texte qu'il va lire: si «le genre définit les attentes du lecteur dans certaines limites» (Belhadjin 2019), l'identification générique du texte oriente, détermine et, dans une certaine manière, planifie sa lecture. Dans ce sens, «les genres apparaissent moins comme des objets, comme des ensembles à définir [...] que comme des *principes de régulation* de l'acte de lecture.» (Saint-Gelais 1977: 790)

L'attente du lecteur peut être, d'une certaine manière, orientée déjà à partir du moment où son regard s'appuie sur l'objet livre, à partir, autrement dit, d'un repérage paratextuel: le fait qu'un roman soit publié à l'intérieur d'une collection policière (comme la Série Noire ou Folio policier) ou que le classement "policier" apparaisse sur sa couverture, concourt à faire surgir chez le lecteur un horizon d'attente relevant d'un certain nombre d'attendus diégétiques que le genre normalement implique, par exemple «un récit à intrigue, structuré par une transgression criminelle dont découle une quête» (Belhadjin 2010). À ce propos, les romans de Thierry Jonquet (1954-2009) - de manière variée et originale - parviennent souvent à déjouer l'attente qui s'établit chez le lecteur. D'ailleurs, assez rarement les meilleurs livres de Jonquet respectent les paradigmes traditionnels du genre auxquels le lecteur pourrait s'attendre.

Les intrigues des romans de Jonquet peuvent souvent frôler la limite du vraisemblable. Si la dimension dominante demeure une dimension sombrement et sinistrement réaliste, Jonquet parvient parfois à son hybridation par l'insertion, plus ou moins discrète, d'un élément qui serait spécifique plutôt d'autres genres, comme la science-fiction, le merveilleux ou le fantastique. C'est le cas, pour ne citer que quelques textes, de *Ad vitam aeternam* (2002) où un élément relevant du merveilleux – un rythme de vieillissement physique sensiblement ralenti par rapport à celui des autres êtres humains – explique le secret du propriétaire du magasin de pompes funèbres et de sa famille à qui la jeune Anabel lie son existence; dans *Vampires* (2019), roman inachevé, le lecteur se trouve face à la présence du vampirisme, bien que justifiée de manière scientifique. Déjà *Mygale* (1984) n'hésite pas à pousser les compétences de Richard Lafargue – chirurgien plasticien réputé et pervers, autour duquel pivote une histoire de folie et de vengeance – à peine au-delà des frontières du vraisemblable. Pour venger le viol de sa fille (qui l'a rendue folle), il parvient ainsi à transformer en femme, contre la volonté de ce dernier, l'un de ses violeurs. Et encore, *Mémoire en cage* (1982) présente une histoire d'injustice et de vengeance qui pivote autour de Cynthia, prisonnière de son fauteuil roulant et de son corps. Considérée par tous

comme un végétal muet et immobile, non seulement elle dialogue systématiquement avec le lecteur, mais elle parvient à définir et même à faire déclencher un plan mortel pour punir celui qui, par une erreur chirurgicale, lui a gâché l'existence. L'intrigue un peu picaresque du *Secret du rabbin* (1982) plie les concours des circonstances de manière à faire rencontrer les quatre héritiers de Rabbi Mordechai Hirshbaum, dispersés dans le monde et presque ignares l'un de l'autre, en Pologne, pendant l'été de 1920. Un gangster newyorkais, une passionaria bolchevique, un officier français et un bâtisseur du nouvel Israël doivent se retrouver ensemble pour avoir accès à l'héritage du rabbin: des feuillets pour eux incompréhensibles et qu'un professeur allemand, après les avoir lus, achète pour quatre mille dollars. Le professeur détruira immédiatement ces feuillets; inutilement, car d'autres trouveront la formule qui sera malheureusement employée pour la bombe atomique et que le rabbin avait découvert le premier sans que d'autres que le professeur – Albert Einstein – se rendent compte du danger potentiel qu'elle implique.

On sait que les normes qui structurent le roman policier risquent fort de le limiter en même temps. Ces choix de composition, qui font enregistrer une contamination entre genres différents, témoignent probablement de la réponse que Thierry Jonquet donne à la question portant sur «comment raconter de nouvelles histoires alors qu'elles ressortissent toujours à des thèmes en relation avec une transgression criminelle?» (Belhadjin 2010)

Jonquet semble parfaitement conscient du fait que le contrat de lecture établi par le roman policier inclut la surprise du lecteur, ce qui amène ce dernier à exclure non seulement tout suspect trop évident, mais aussi les surprises déjà exploitées par d'autres romans policiers (Saint-Gelais 1977: 800-801; Lancon 2002). En même temps, au-delà d'une exigence de renouvellement qui provoque la surprise du lecteur, Jonquet parvient à bien définir sa propre chiffre dans le cadre du roman policier et il est indéniable que ce type de choix, qui s'organise souvent sur le mode de l'excès et de l'outrance, contribue aussi à mieux mettre en évidence les thèmes que ces romans se proposent de focaliser. Au regard du lecteur s'imposent, de cette manière, des sujets, souvent incommodes et sinistres, sur lesquels Jonquet attire fortement son attention, justement en les amplifiant à ce point qu'il devient impossible de les ignorer.

«La mort, la solitude, la décomposition sociale, les tortures et les transformations infligées au corps, voilà ses champs de bataille» (Lancon 2002); *Mygale* aborde, par exemple, les limites que la science et la médecine devraient s'imposer; *Ad vitam aeternam* «décrit avec une minutie balzacienne des séances de piercing, une orgie de [gens] avec branding», mais aussi «la préparation des cadavres et l'angoisse de la mort» (Lancon 2002) ainsi que le côté morbide qui peut caractériser le milieu des arts (œuvres d'art agencées avec des cadavres); *Mémoire en cage* met en relief les erreurs tragiques

qu'entraîne le délire de toute-puissance des hommes de science, la corruption (de tout type) qui peut accompagner les milieux médicaux mais aussi la médiocrité et la mesquinerie qui peut caractériser tout rapport humain y compris les liens familiaux. Les exemples pourraient continuer et démontrer davantage que Jonquet dénonce ces aspects de la société à travers ses romans et sans nécessairement offrir un exemple de rachat, vu que souvent, le mal l'emporte et les méchants peuvent très bien gagner.

Un autre trait textuel qui s'impose à partir de la lecture de ces romans policiers, c'est le recours très fréquent, de la part de Jonquet, à la multifocalisation et à la polyphonie. C'est ainsi que telles sections ou tels chapitres du même roman sont axés sur un point de vue différent, lié à un espace et à un temps propres. Cela peut engendrer, parfois de manière temporaire, la sensation que des univers narratifs différents se suivent grâce à la succession ordonnée des pages mais non pas à partir d'un enchaînement linéaire et cohérent des événements. Ce n'est qu'une fois le récit achevé que le lecteur sera à même de reconstituer la linéarité de son contenu narratif. Parfois, un choix typographique différent pour différentes sections peut offrir un faible point de repère, mais c'est tout ce que le texte, à ce propos, accorde au lecteur.

L'une des motivations principales de ce choix est celle de garder le lecteur systématiquement en tension, en lui fournissant des actions dont la cohérence avec les précédentes lui échappe et en retardant, de cette manière, une possibilité de réponse aux énigmes qu'il rencontre le long de sa lecture. De cette manière, «à la lecture tendue vers la conclusion succède une lecture morcelée, hétérogène, qui demande au lecteur une stratégie particulière» (Belhadjin 210) où on lui impose de chercher à reconstituer l'ordre des événements pour retrouver une cohérence chronologique et anéantir la sensation d'incohérence événementielle qui le met mal à l'aise parce qu'il ne parvient pas pleinement à remplir le manque de sens à partir duquel, d'ailleurs, se produit l'intérêt pour constituer une intrigue policière.

Le récit de *Mémoire en cage*, par exemple, s'organise autour d'un système d'absences de relations. Dans un roman qui est scandé par des sections qui ont comme titre les questions-clé du genre du roman policier (*Qui?*, *Pourquoi?*, *Comment?*) et à partir desquelles tout lecteur – selon un paradigme traditionnel qui le verrait comme «un détective qui travaillerait en quelque sorte par dessus l'épaule du personnage» (Saint-Gelais 1977: 796) – peut essayer de résoudre l'enquête à son tour, paradoxalement celui-ci ignore pendant longtemps quel lien rapproche la jeune Cynthia – dont le corps dysfonctionne mais dont le cerveau (à l'insu de tout le monde) s'avère très agile –, le docteur Morier qui dirige la clinique où elle est internée et la famille de la jeune fille.

Moloch (1998) descend dans les labyrinthes sombres de la perversité et de la déviance humaines. Là encore, plusieurs histoires s'entrecroisent et le lecteur ne parvient pas rapidement à les relier: un meurtre épouvantable d'enfants qui ont été carbonisés, de leur vivant, dans un pavillon de la banlieue parisienne; un médecin d'hôpital qui soupçonne de maltraitance d'un enfant de la part de sa mère; un SDF qui se fait vengeur de la mort d'une petite fille qu'il a rencontrée par hasard; un peintre que la maladie condamne à la mort et qui annonce à son psychiatre sa décision de se tuer. De chapitres en sous-chapitres, en effet, on passe d'une histoire à l'autre et d'un personnage à un autre, avec plusieurs retournements de situation. Et, comme le relève "Le capharnaüm éclairé", «on a beau savoir que tout va se réunir pour former un ensemble cohérent, les voies de Jonquet sont impénétrables et cela déroute et excite la curiosité.» (Mr K 2015)

De même, *400 coups de ciseaux* (Jonquet 2013), débute sur le projet d'Isabelle de faire tuer son mari Stéphane qui l'a transformée en alcoolisée et n'arrête de la frapper. Le lecteur suit toute la préparation de l'action criminelle jusqu'au moment de la découverte du cadavre de Stéphane selon ce à quoi il s'attendrait à partir de la connaissance du projet d'Isabelle. Mais lorsque la tension monte et que la police mène une enquête et apprend le dessein d'Isabelle, on découvre, à la grande surprise du lecteur (et d'Isabelle avec lui qui va enfin s'expliquer pourquoi son tueur à gages, Gardole, ne s'est jamais présenté pour recevoir son dû et semble avoir disparu) que Stéphane est mort de la manière qu'elle avait prévue, mais par un simple accident naturel:

– Vous n'avez pas compris? lui demandai-je.

[Isabelle] fit une mimique pour signaler son ignorance.

– Gardole a été trouvé [mort] sur la départementale à 1 heure du matin... et il était plus de 2 heures quand votre mari est tombé du pont!

Elle réalisa. Se leva et se mit à arpenner la pièce à grandes enjambées.

– Il ne l'a pas fait... Il ne l'a pas fait... répétait-elle.

–Non. Un simple hasard. La mécanique s'est grippée. Votre mari est *réellement* tombé du pont.

Elle partit alors d'un long rire hystérique qui semblait ne devoir jamais s'arrêter (Jonquet 2013: 223-224)

Si cela anéantit l'effet de la tension narrative qui s'est créée chez le lecteur, engendrée par la curiosité et le suspense, le choix de Jonquet déjoue avant tout et surtout la prévisibilité de son histoire (Belhadjin 2019: 12).

L'enchevêtrement de l'intrigue de *Comedia* (1988) atteint une complexité – par sa nature volontairement brisée et fortement marquée par la disconti-

nuité – qui risque presque de mettre en cause la lisibilité du roman, mais qui met aussi à notre disposition des éléments qui s'avèrent importants pour la définition du jeu que Jonquet veut établir avec son lecteur.

Le récit, ramené à sa linéarité, présente une histoire qui «tente de reconstituer le parcours d'un comédien allemand, Rudi Dahlem, communiste depuis 1926, réfugié antifasciste en France en 1937, puis espion en RDA pour le compte des Français en 1953, avant de trahir ceux-ci en 1956 et de disparaître. L'histoire commence quand il refait surface en 1986 et que son ancien chef, Comedia, veut l'arrêter et comprendre enfin sa défection; au même moment, Arnaud, un ami que Dahlem s'est fait au cours de ses années de vie cachée et à qui il a caché son passé d'espion, entreprend de tourner un film sur sa vie.» (Morel 2010)

Le recours systématique à des pseudonymes imposés à tous de la part de l'ancien chef des services spéciaux français (Comedia) parsèmes des traits de la *Commedia dell'Arte* dans tout le roman: Matamore, Sganarelle, Arlequin, Pantalone, Brighella...

Le rappel explicite à la *Commedia dell'Arte* semble bien vouloir suggérer le rôle que la mise en scène peut avoir dans *Comedia*. Geronte (Dahlem) est, d'ailleurs, un cinéphile, un ancien homme de théâtre et de cinéma, surveillé, à cause de son passé trouble, par Comedia avec ses agents d'espionnage, qui veut régler une histoire, assez opaque, qui remonte aux années 1930.

Si «sur le versant ironique du retour du passé, les masques et les noms de la *commedia* font signe vers l'Histoire comme vers une scène où les actions des hommes se répéteraient, toujours plus malicieusement déformées» (Morel 2010), comme le relève Jean Morel, «cet éclatement et cette complexité [de l'intrigue] visent à faire partager au lecteur les difficultés de l'enquête face [...] au fouillis de nœuds incohérents impossibles à démêler» du passé (Morel 2010) et, donc, à aiguillonner une action que le roman policier demande au lecteur qui «est constamment amené à concevoir son activité comme un travail de reconstruction sémantique, opéré à partir d'un texte à la fois lacunaire, ambivalent et enchevêtré» (Saint-Gelais 1977: 793).

La conscience de ce rôle du lecteur dans le jeu qui s'établit dans sa lecture du roman policier est transposée et thématifiée à maintes reprises dans *Comedia*. Arnaud (Matamore), par exemple, le jeune homme qui a connu Geronte (mais qui ignore son passé), est un cinéaste qui tente de retracer le passé de ce dernier en écrivant un manuscrit, un scénario pour faire un film sur sa vie. Scénario complexe à la nature semblable à celle de *Comedia* et des romans de Jonquet en général:

Évidemment, il serait simple de tout mettre à plat, dans l'ordre chronologique. Ce serait rationnel, cette linéarité, il n'y aurait qu'un seul bloc de matière brute, solide, compacte, qui, paragraphe après paragraphe, chapitre après chapitre, s'élaguerait

peu à peu pour prendre une forme harmonieuse. On découvrirait des courbes avenantes, de belles ombres patiemment creusées dans le marbre et qui s'effaceraient volontiers, pourvu que l'on veuille bien consentir à modifier l'éclairage. (Jonquet 2005: 42)

Rien de cela dans l'intrigue de *Comedia*. Vers la fin du roman seulement – moment traditionnel de la recomposition sémantique de l'intrigue de la part du lecteur –, le cinéaste aussi sera à même de proposer un cadre linéaire, cohérent et accessible sans difficultés pour son film, tout étant bien conscient, cependant, du rôle que le scénariste, tout scénariste peut toujours exercer pour bien doser le suspense:

Arnaud était confiant: il ne s'agissait plus que d'un problème technique. Les événements s'imbriquaient parfaitement. Il n'y avait plus un trou noir, hormis ceux que le scénariste installerait consciemment, afin de ménager le suspense. (Jonquet 2005: 264)

Un roman sur tous, cependant, s'avère exemplaire pour ce qui est de la volonté de désorienter son lecteur. Je pense au texte qui a eu l'honneur de se voir attribué le numéro 2000 de la prestigieuse Série Noire: *La Bête et la Belle* (1985).

Récit à trois voix, où le commissaire Gabelou cherche à reconstituer le parcours d'un meurtrier qui vient d'être arrêté. À côté de la voix du narrateur et de celle de l'assassin qui est sur un lit d'hôpital mais qui a laissé des confessions sur des enregistrements qu'on écoute avec un magnétophone, il y a la voix, toujours intérieure, du «vieux Léon». Léon, ainsi que le lecteur l'apprend à travers sa voix, a été recueilli par celui qu'il appelle le Coupable lorsqu'il errait dans les rues, sans occupation et sans aucune demeure. Léon connaît d'ailleurs toute l'histoire du Coupable, mais il ne parle pas avec la police (comme le souligne Gabelou qui l'accueille dans son bureau et qu'on voit lui parler sans jamais obtenir de réponse). Il n'avoue donc rien même si, après l'hospitalisation du Coupable, il est hébergé aux Quai des Orfèvres.

L'intrigue, comme d'habitude, ne suit pas un ordre chronologique linéaire, et met en relief plusieurs sujets véhiculant une forte critique sociale, mais le lecteur est surtout entraîné par la question sans réponse du mutisme intégral du vieux Léon, qui, comme on nous le dit dès les premières pages, sait tout. (Jonquet 1985: 22)

L'auteur n'hésite pas à nous montrer le commissaire qui prend soin de Léon dans son bureau:

Léon s'était assoupi; dans son sommeil, il paraissait encore plus vieux. Gabelou prit une couverture qui traînait sur un classeur et en couvrit Léon, qui tressauta sans toutefois s'éveiller. (Jonquet 1985: 60)

Le narrateur nous raconte que chez le Coupable, il y avait un tunnel d'une soixantaine de centimètres de haut «où Léon devait ramper pour gagner sa chambre» (Jonquet 1985: 80) et Léon nous avoue qu'il a involontairement bousculé la Vieille et qu'elle lui a donné «une volée de coups de canne» (Jonquet 1985: 84). De même, le lecteur est encore plus déconcerté lorsque le narrateur lui apprend que «tout le monde était au courant de l'étrange complicité qui liait le commissaire et son témoin» et que «chacun avait vu Gabelou, les bras chargés de victuailles destinées à Léon, s'enfermer dans son bureau en sa compagnie» et qu'il l'a même «pris en affection». (Jonquet 1985: 92)

L'auteur parsème, d'ailleurs, des détails que le lecteur pourrait interpréter correctement s'il n'était pas absorbé par l'idée que seuls les humains parlent et, donc, peuvent avoir une voix intérieure et surtout s'il avait considéré le genre du texte – *La Belle et la Bête*, conte merveilleux de Madame Leprince de Beaumont – d'où prend son origine le titre du petit roman de Jonquet.

Il ne serait donc pas étonné s'il avait fait attention à l'«arrière-train» (Jonquet 1985: 153) de Léon et au fait qu'il griffe le sol pour ne pas bouger lorsque, vers la fin du roman, Gabelou ramasse «son petit corps meurtri dans [un] caniveau» (Jonquet 1985: 154) au moment où il respire encore mais où «sa truffe [est] brûlante» et que la mort l'atteint:

Dans un spasme, les pattes s'agitèrent, une griffe accrocha une maille du pull de Gabelou, qui étreignit une dernière fois le col à la fourrure mitée par on ne sait trop quel parasite, secoua la petite tête. Qui dodelinait, inerte dans sa main ... (Jonquet 1985: 154)

Ce n'est donc qu'à la fin du roman 2000 de la Série Noire que le lecteur comprend la vraie nature de Léon. Malgré la présence de traits textuels qui ont toujours été lisibles, «mais d'une lisibilité toute rétrospective», (Saint Gelais 1977: 794) comme le rappel au monde des fables – véhiculé par la contamination des genres tellement typique des romans de Jonquet – et la présence de personnages volontairement flous, le lecteur ne se rend compte qu'à ce moment que c'est Léon la bête du titre et que le témoin principal de cette histoire de crime, qui a cependant mis en scène aussi tous les déboires que connaît normalement un SDF, n'est qu'un pauvre chien.

L'auteur a ainsi su tenir en haleine son lecteur, à travers une intrigue recomposée de manière méthodique, mais qui n'hésite pas à manipuler ce

dernier qui ne peut que se faire entraîner par de fausses pistes: à chaque fois que le lecteur formule une hypothèse, d'ailleurs, il se trompe systématiquement car il s'appuie sur un attendu diégétique réaliste (les personnages impliqués dans un polar sont toujours des êtres humains) que l'auteur déjoue.¹

Le roman policier est un genre narratif fortement codé, mais Jonquet témoigne de manière exemplaire que le travail sur la narrativité permet de transformer les contraintes du genre en atouts qui donnent naissance à une œuvre novatrice. Et ce travail implique, par exemple, le choix d'une multifocalisation, de la polyphonie mais aussi bien de l'hybridation générique à plusieurs niveaux.

Il est indéniable que dans ses romans, Jonquet «exprime ses détestations, comme le scandale absolu d'une société qui fait de certains de ses enfants des esclaves et des prostituées; comme la manipulation et la transmutation des corps à des fins de profit, sous le couvert de recherche scientifique et médicale; comme l'exploitation de la crédulité générale et le décérébrage culturel organisé. [...] Les faits divers tirés du réel [...] nourrissent souvent son propos. Ils expriment les dysfonctionnements, les pathologies, ils en disent long...» (Delouche 2013: 9).

C'est ce type de sujets qui ne concède jamais au lecteur de demeurer dans un état d'indifférence et c'est bien cela qui permet à Jonquet d'affirmer que «l'avantage du roman noir, [...] c'est qu'il donne toujours des claques».²

Une fois happé dans ces romans, il est difficile de s'en échapper même si fascination et répulsion sont souvent concomitantes (Mr K 2015). Cette fascination, cependant, ne dépend pas exclusivement du sujet traité, mais surtout et, parfois, avant tout de la manière de raconter, de la structure du roman et du jeu que celle-ci sait faire déclencher avec le lecteur.

Conscient des attendus diégétiques que le genre normalement implique, Jonquet les modifie, s'applique à les contrecarrer, ce qui lui permet, par exemple, d'intensifier une importante composante du jeu qui relie le roman policier et son lecteur, l'effet de surprise: «volonté de surprendre d'un côté, recherche des meilleurs moyens pour cela; attente d'être surpris de l'autre, anticipation de l'intrigue et ses effets. Il se crée donc une tension entre les stéréotypes ressortissant à l'histoire, qui cadrent le genre, et l'acte narratif qui a pour effet de les masquer, de les rendre moins lisibles», (Belhadjin 2019: 11) de les remanier et de les refondre.

De même, vu que les stéréotypes narratifs jouent un rôle important sur les attentes du lecteur de romans noirs, «on peut imaginer que ces romans ne se limitent plus à raconter une histoire, mais qu'ils illustrent aussi le

1 Cfr. aussi Mr. K 2013, "La Bête et la Belle" de Thierry Jonquet, "Le capharnaüm éclairé", 17 septembre 2013, <http://cafardsathome.canalblog.com/archives/2013/09/17/28037984.html>

2 Vid. Jonquet Th., *Voilà comment ça s'est passé... in 400 coups de ciseaux...*, 13-27: 21.

type de relation qui s'établit entre auteur et lecteur»; (Belhadin 2019 . 11) de là, l'adoption même d'un mode métanarratif (*Comedia*).

«Thierry Jonquet a enchanté le polar pendant presque trente ans, dépassant les cloisonnements, utilisant avec jubilation toute la palette de la littérature populaire [et non seulement]: roman de procédure policière, noir pur et dur, fantastique, conte de fées, avec un zeste de science-fiction.» (Delouche 2013: 11)

La lecture des romans de Thierry Jonquet démontre son extraordinaire maîtrise des stratégies textuelles concernant le roman noir. Cette maîtrise Jonquet l'exerce, de manière exemplaire, à partir du statut capital que possède le lecteur dans le polar, car, comme ses choix d'écriture en témoignent, Thierry Jonquet a depuis toujours pleine conscience du fait qu'«un roman policier est moins un objet qu'un dispositif dont le fonctionnement passe par l'intervention active d'une lecture.» (Saint-Gelais 1977: 793)

Bibliographie

- Belhadjin A., 2010, *Le roman noir, le discontinu et la lecture noire* in Petit M., Menegaldo G. (dir.), *Manières de noir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 67-80, <https://books.openedition.org/pur/38780>.
- Belhadjin A., 2019, *Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir*, «Cahiers de narratologie», 17 <https://journals.openedition.org/narratologie/1089>.
- Delouche H., 2013, *Préface* à Jonquet Th., *400 coups de ciseaux et autres histoires* Paris, Points policier: 7-11.
- Grimaldi L., 1996, *Il giallo e il nero*, Milano, Pratiche Editrice.
- Jonquet Th., 1985, *La Bête et la Belle*, Paris, Gallimard, «Folio policier».
- Jonquet Th., 2005, *Comedia*, Paris, Gallimard, «Folio policier».
- Jonquet Th., 2013, *400 coups de ciseaux* in *400 coups de ciseaux et autres histoires* Paris, Points policier: 187-225.
- Morel J.-P., 2010, *Polars d'«outre-mur»: Thierry Jonquet et les frères Vainier* in M. Petit, G. Menegaldo (dir.), *Manières de noir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 51-63; <https://books.openedition.org/pur/38777?lang=it>
- Mr K, 2015, «*Moloch* de Thierry Jonquet», «Le capharnaüm éclairé», 14 janvier, <http://cafardsathome.canalblog.com/archives/2015/01/14/31316452.html>
- Saint-Gelais R., 1977, *Rudiments de lecture policière*, «Revue belge de Philologie et d'Histoire», t. 75 fascicule 3: 789-804.
- Todorov T., 1971, *Typologie du roman policier* in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil.

BÂTIR ENTRE LES LIGNES.
LES SOLIDARITÉS NOUVELLES DE L'ÉCRIVAIN ET DU LECTEUR

Alexandre Gefen

Le vrai lecteur construit presque autant que l'auteur: seulement il bâtit entre les lignes. Celui qui ne sait pas lire dans le blanc des pages ne sera jamais bon gourmet de livres. La vue des mots comme le son des notes dans une symphonie amène une procession d'images qui vous conduit avec elle...

Marcel Schwob, *Il libro della mia memoria*

Quel est le point commun entre les œuvres érudites et particulièrement exigeantes de Pascal Quignard et la galaxie sans orthographe des centaines de milliers de textes amateurs et chaotiques de Wattpad ? La place fondamentale du lecteur, avec lequel Pascal Quignard entretient une conversation imaginaire perpétuelle visant à le faire advenir dans le texte et auquel le site Wattpad accorde un rôle fondamental de commentaire et d'aiguillage de l'écriture. Quel est le point commun entre la stylistique cognitive naturalisante et les diverses «études culturelles» ? De placer au centre le lecteur, dont la psychologie est investiguée et décrite par les outils de l'analyse neuronale et dont la sensibilité et la capacité d'action politique sont au centre de *studies* qui misent sur la contribution de la littérature à la construction des représentations sociales. Que l'on regarde les discours sur la littérature, les pratiques culturelles, la théorie littéraire, le tournant se confirme: après l'ère du créateur, le XIX^e siècle, centrée sur le génie et la production esthétique, le siècle du texte, le XX^e siècle, qui a vu le triomphe des méthodes endogènes et internes d'analyse, le XXI^e siècle s'annonce comme le siècle

du lecteur. Interpellé par des textes mobilisateurs pour penser l'écologie et le féminisme, appelé à se transformer par la lecture de romans et récits conçus comme des outils d'ingénierie personnelle, analysé par de nouvelles théories de la réception attentives aux mécanismes affectifs concrets de l'action textuelle, de sa performativité (Mouton-Rovira: 2016), le lecteur est au centre des analyses pragmatiques et empiriques de la critique littéraire contemporaine, comme des discours sociaux et médiatiques, cherchant plus que jamais à promouvoir la lecture comme un instrument de lien social et d'intervention culturelle. Cette inflexion n'est pas antinomique avec la démocratisation de l'écriture permise par le numérique (plateformes numériques d'écriture, abaissement des coûts de l'édition papier, phénomène de l'autoédition...), qui appelle chacun à produire son livre ou du moins son récit, dans un projet d'*empowerment* par le travail intime de l'écriture. L'hypothèse même de cette réflexion c'est au contraire de souligner les nouvelles complicités nées entre auteurs et lecteurs et d'en réfléchir les enjeux théoriques et politiques.

I. LE LECTEUR CONSIDÉRÉ COMME UN AUTEUR

Albert Thibaudet distinguait, on le sait, trois critiques, parmi celle-ci la critique mondaine, autrefois discréditée au profit de la critique des écrivains et de la critique des professeurs, a pris au XXI^e siècle son envol à travers la création de réseaux sociaux d'une ampleur considérable. En France le plus connu est Babelio: sur ce site des milliers de lecteurs rédigent des notices critiques et commentent de manière collaborative en constituant une sorte d'opinion publique produisant des formes de consensus sur les valeurs littéraires dont l'importance considérable a été entérinée par les auteurs et les éditeurs. Loin d'être une activité de méditation silencieuse d'un lecteur isolé dans son monde comme le voulaient les rêveries esthétiques du XIX^e siècle (pensons au modèle proustien) la lecture est devenue à travers les réseaux sociaux et les formes de sociabilité que l'on rencontre par exemple dans les groupes et les clubs de lecture une sorte d'activité à part entière. Le lecteur est celui qui rédige une critique et dont la critique elle-même est évalué par les autres visiteurs du forum son travail est donc un travail d'écriture ou de commentaire. Sur un forum comme Wattpad le rôle actif du lecteur est encore plus affirmé: en effet celui-ci conseille l'auteur commente directement le texte en prodiguant des conseils qui s'agisse de juger du style d'une scène, de reprocher à l'auteur des banalités ou des poncifs ou encore d'orienter directement la lecture lorsque, à la demande de l'auteur le lecteur est appelé à choisir entre plusieurs solutions possibles. Des plates-formes comme les réseaux sociaux Twitter et Facebook mêlent de manière presque indistinguible les différentes fonctions d'écriture et de lecture à travers des publications et

des commentaires qui sont autant des jugements que des micro-œuvres à part entière. Parallèlement on notera également l'influence des romans hypertextes et des différents dispositifs interactifs qui impliquent fortement le lecteur: sans le lecteur et sa collaboration mentale, bien des jeux oulipiens ou des expérimentations numériques seraient impensables.

Une autre dimension extrêmement importante de ses nouveaux rapports de la lecture et de l'écriture tient au rapport renouvelé, sur un plan symbolique et sociologique, de l'auteur et de son lecteur. Alors que dans le modèle de distinction et de séparation construit par l'idéologie esthétique au XIX^e siècle, l'auteur était une entité abstraite, un génie supérieur ne communiquant qu'avec le monde du langage, l'auteur d'aujourd'hui est visible et même exposé. Certes Baudelaire avec sa célèbre formule «– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!» des *Fleurs du mal* avait souligné la circulation des affects et les effets d'identification possibles. Mais avec la présence concrète de l'écrivain dans les librairies, dans les salons, dans les foires littéraires, sur les réseaux sociaux naissent de très nombreuses formes d'interaction particulièrement originales dans une histoire culturelle occidentale où l'auteur avait souvent occupé un statut aristocratique et où le texte avait un caractère sacré: les écrivains se consacrent activement à des dédicaces, répondent aux courriers des lecteurs, interagissent sur les plateaux de télévision, exposent en permanence leur humanité. Cette évolution sociologique enregistrée depuis les années '80 (Gefen 2021) est relayée par un véritable engouement pour des dispositifs hybrides. De même que dans les dispositifs de l'art contemporain ou du théâtre, le spectateur est impliqué, l'heure est à toucher le lecteur en le considérant non comme un récepteur passif, mais comme un co-producteur du sens du texte. La question n'est plus tant celle de la nature du texte que celle des effets d'un texte, ceux-ci étant compris dans un processus interactif de relation et décrit par un réseau (Felski 2020).

Non seulement les effets pragmatiques du texte passent par la lecture, mais celle-ci est considérée comme un processus mental en soi. Le rôle des sciences cognitives dans leurs différentes déclinaisons, de la psychologie sociale à l'imagerie cérébrale, est ici fondamental. Les sciences cognitives ont en effet permis pour la première fois de réfléchir de manière détaillée à la manière dont un texte est lu, déchiffré, ressenti et mémorisé. Fortement appuyé sur la linguistique cognitive, les poétiques cognitives se sont développées à partir de l'essai de Lakoff et Johnson *Metaphors We Live By* (1980) et les travaux de Reuven Tsur centré sur la perception de la poésie (Stokwell 2003). Parties de la stylistique et de la rhétorique cognitives, elles se sont enrichies d'une narratologie cognitiviste, qui travaille par exemple sur la notion de suspense (Baroni 2007) ou revient sur la théorie de la fiction à partir d'une approche nouvelle de la théorie des mondes possibles fondée sur la deixis. Basé sur une théorie psycholinguistique de l'attention et de la mise en avant (*foregrounding*) de traits expressifs ou de figures, l'analyse du

caractère prototypique (*prototypicality*) de structures, ou une réflexion sur les phénomènes mentaux impliqués la métaphorisation, la poétique cognitive observe les processus de lecture en redéfinissant la littérature comme une défamiliarisation et une manipulation des structures d'attention du lecteur. Refusant à la fois la distinction corps/esprit et l'opposition nature/culture, le cognitivisme littéraire fonde le fonctionnement de la littérature sur des faits naturels et banalise la littérature, dont «l'immersion» pour employer la formule de Jean-Marie Schaeffer (1999), est conçue comme une activité mentale comme une autre et non plus comme un régime d'exception: à ce titre, il décentre la théorie de la question du texte ou de son auteur vers celle du lecteur ou, en tout cas, les met en parallèle, non pas de manière abstraite comme le faisait la sémiologie en se basant sur une théorie de l'information et l'analyse des processus de décodage, mais de manière incarnée, comme des formes de coopération affectivement chargées.

2. L'AUTEUR CONSIDÉRÉ COMME UN LECTEUR

Si le lecteur devient une sorte d'auteur second, parallèlement l'auteur se met souvent en scène comme un lecteur. Il réfléchit, examine ses lectures, se présente lui-même comme un lecteur, analyse sa bibliothèque, raconte ses expériences textuelles. Les œuvres de Pascal Quignard et son roman *Le Lecteur* qui a marqué en 1976 son entrée dans la scène littéraire contemporaine en sont un exemple bien connu. La tradition de mise en scène de la lecture est fort ancienne et dans la postmodernité, on se souvient par exemple des adresses du récit interactif d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver*: «Prends la position la plus confortable: assis, étendu, pelotonné, couché. Couché sur le dos, sur un côté, sur le ventre. Dans un fauteuil, un sofa, un fauteuil à bascule, une chaise longue, un pouf. Ou dans un hamac, si tu en as un. Sur ton lit naturellement, ou dedans. Tu peux aussi te mettre la tête en bas, en position de yoga. En tenant le livre à l'envers, évidemment.» Pascal Quignard empreinte d'abord à la tradition de réflexion sur l'inter-texte lui permettant de méditer sur la manière dont sa propre écriture est tissée de références et donc chacune de ses phrases fait mémoire de toute l'histoire culturelle. «J'ai souvent éprouvé une sensation extraordinaire de porte qui s'ouvre, de seuil franchi soudain, de promontoire soudain vertigineux dans ma vie, d'expérience plus rude, plus crue, plus lucide, plus profonde, plus vive et qui se doublait d'accession au langage [...]. Les pages sont les vantaux d'une fenêtre brusquement ouverte. La sortie d'une grotte à la suite d'une réclusion» écrit-il dans *Vie secrète* (Quignard 1999: 220). Dans une perspective qui est celle d'un nouvel humanisme, il souligne également l'importance de la conversation que nous menons durant l'écriture littéraire avec les morts et avec le passé, en mettant de ce point de vue le lecteur sur

le même plan que l'auteur. Chez Quignard, cette conversation est une véritable mystique menant vers une origine qui n'est pas de ce monde et dont la religiosité littéraire austère est éloignée de la convivialité des «postures d'auteurs» (Meizoz 2007) plus contemporaines. Mais il n'en demeure pas moins que les traités de Pascal Quignard ont marqué l'histoire littéraire contemporaine: pour la première fois, un immense écrivain, loin de s'élever au-dessus de la tribu, se disait lui-même par l'humilité de ses propres lectures et s'y dissolvait.

Et l'histoire de la vie d'un écrivain, c'est donc d'abord ses lectures. Cette analyse des rapports de l'écriture et de la lecture est favorisée par les écritures autobiographiques qui mettent en scène l'écrivain dans son travail littéraire et inventent même des modalités d'écritures adressées et performatives, comme chez Emmanuel Carrère, qui a été jusqu'à inventer une nouvelle érotique adressée à sa compagne Sophie et destinée à provoquer son désir érotique au moment même où celle-ci est supposée lire la nouvelle dans *Le Monde* («Maintenant, tu commences à lire» écrit Carrère avant d'imaginer sa lectrice allant se masturber dans les toilettes d'un train) (Mouton-Rovira 2014). Ailleurs, le récit de lecture, le journal de lecture sont devenus des genres littéraires: l'écrivain dit le sujet par l'altérité, *soit même comme un autre*, et pense la création comme un processus collaboratif virtuel où il crée «sur des épaules de géants» au sein de la mémoire culturelle sédimentée dans une bibliothèque: pour cette figure devenue familière qu'est l'auteur contemporain, la création a perdu de son mystère, elle se dit sous la modalité de l'échange, alors même que parallèlement, la lecture se vit comme une circulation empathique d'émotions, colère, pitié ou désir, touchant le lecteur, dans un système de transfert culturel que la métaphore de la viralité décrit assez efficacement. Pensons aux collections «Un été avec» un grand auteur ou aux nombreux essais sur les bénéfices personnels de la lecture comme méthode pour se soigner dans la bibliothérapie et moyen d'accéder à une production personnelle promettant «réalisation» de soi et émancipation de soi.

Notons aussi que, en dehors de la sanctification de la lecture-écriture de Pascal Quignard ou des expérimentations littéraires de l'autofiction, la mise en scène de la lecture est devenue une thématique centrale du roman populaire, un thème extrêmement romanesque se prêtant à des jeux sur l'érudition, mais aussi à des visions de l'écrivain trivialisé comme une sorte de super lecteur ou produisant des variations humoristiques sur le thème de la complicité entre auteur et lecteur. *Le Mystère Henri Pick* de David Foenkinos met ainsi en scène un écrivain «ordinaire» et le monde des bibliothèques de province et de leurs lecteurs. Ailleurs, les figures de lecteurs sont partout et pas seulement dans des romans hérités de *Misery* de Stephen King et mettant en scène des lecteurs effrayants ou dans la figure troublante du *Liseur* de Bernhard Schlink. Au contraire les relations amoureuses, les formes de convivialité littéraire entre les deux côtés de l'écriture sont fort nombreuses

dans le roman: pensons par exemple à *Pétronille* d'Amélie Nothomb, coutumière de la mise en scène des lecteurs, et qui raconte une histoire d'amitié abreuvée de champagne entre un écrivain à succès et un de ses fans. Autre écrivain populaire, Daniel Pennac s'est défini dans *Comme un roman* à travers sa vie intime et subjective de lecteur et met au demeurant en scène «Les droits imprescriptibles du lecteur» dont la liste est restée célèbre et se trouve affichée dans nombre de librairie et de bibliothèques.

Du côté de la théorie littéraire, on notera d'ailleurs le regain d'intérêt qu'a connu l'étude de l'intertextualité avec les humanités numériques et la philologie numérique capables de détecter les pastiches, parodies, récritures: de manière générale, les écritures en ligne de l'*e-literature* comme celles des éditions patrimoniales, sont indissociables du commentaire et de l'action découvrant la part cachée de lecture présente dans l'écriture à travers la citation, la reprise et l'emprunt. On ajoutera le rôle depuis des décennies de l'institution scolaire pour organiser la circulation entre les activités de lecture et d'écriture des élèves (analyse et production de pastiche ou de parodie littéraires): la critique comme l'école convergent à présenter les mondes de la lecture et de l'écriture comme des mondes partageables et même communs. Au fond, l'œuvre appelle réécriture, elle n'existe pas sans lecture, que celle-ci soit juste ou qu'elle trahisse le texte, le sens n'existe pas en dehors sa réception, souvent distante et décontextualisée: les faux sens aussi bien que les effets affectifs découverts entre les lignes font l'essence d'une œuvre moderne, nécessairement «ouverte» comme l'a suggéré Umberto Eco. Si les essais critiques de Maxime Decout ou de Pierre Bayard chez Minuit qui soulignent le rôle actif du lecteur, jusqu'à en faire le vrai meurtrier – c'est l'hypothèse très originale de *Qui a tué Roger Ackroyd?* (Bayard 2009) – ont eu un immense succès, c'est bien qu'ils revalorisent le lecteur en faisant du texte littéraire un produit de sa lecture, y compris lorsque celle-ci est une trahison, un emprunt, un détournement.

3. UN NOUVEL HUMANISME ?

La mise en scène constante de la lecture comme activité de construction de soi et une vision performative de l'action du texte, la production d'une figure de l'écrivain insérée dans la cité parmi ses lecteurs, la volonté de démocratiser l'autorité du texte et de désacraliser l'écriture, une théorie littéraire soulignant les interférences qui se nouent dans le texte et qui analyse les mécanismes de transfert empathiques: tout converge à combler le fossé qui avait longtemps séparé lecture et écriture. Cette intersubjectivité nouvelle, ces figures sympathiques d'écrivain travaillant sur le terrain des communautés à réparer ou devenant amis de leurs lecteurs, cette insistance sur les effets pragmatiques de la lecture (au point de s'en inquiéter et d'inventer aux

USA un nouveau métier, *sensitivity reader*), cette nouvelle affectivité liant comme des partenaires écrivains et lecteurs, sont partiellement liées au numérique, en tant que matrice et modèle d'interactions démultiplié, comme à la normalisation, dans un champ de productions culturelles démultiplié et concurrentiel, du statut de la littérature et de la personne de l'écrivain, acteur comme un autre de la création de symboles et de récits.

Cette évolution, qui coïncide avec les révolutions théoriques de la critique (approche pragmatique, empirisme emprunté aux sciences de la nature) n'est pas sans dimension politique: la lecture devient le moyen de créer une «communauté de solitaires» comme dit encore Pascal Quignard, elle génère des modèles d'organisations sociales plus horizontaux et démocratiques, alors même que la distance symbolique mettant à distance dans sa tour d'ivoire l'écrivain s'amenuise. Sans passer par les médiateurs traditionnels de la haute culture, les écrivains de Wattpad et des réseaux sociaux se lisent mutuellement et se conseillent, inventant leurs propres poétiques, non sans références fréquentes aux auteurs canoniques: une socialité numérique entièrement nouvelle et très éloignée du culte romantique du génie s'invente sur ces forums où le succès d'un écrivain dépend autant de son œuvre que de ses interactions. En faisant descendre de sa statue l'auteur et en en faisant plutôt un ami qu'un despote, une révolution politique fondée sur des modèles participatifs et plus démocratiques et en tout cas une expérimentation sociale se préfigure.

Ces enjeux sont en partie saisis par les politiques scolaires ou celles de l'action culturelle qui font venir les écrivains dans diverses résidences d'écriture et les invitent à devenir des animateurs d'ateliers d'écriture, toujours fondées sur un travail de lecture et d'imitation inventive. Mais qu'elles soient la conséquence de l'angoisse de ceux qui cherchent dans le passage de la lecture à l'écriture une solution à des problèmes existentiels ou qu'elles soient suggérées d'en haut, ces solidarités nouvelles redistribuent le pouvoir de lire et celui d'écrire en des modes de circulation originaux, qui ne sont pas sans rappeler ceux de l'humanisme.

Bibliographie

- Baroni R., 2007, *La Tension narrative: suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. «Poétique».
- Bayard P., 2009, *Qui a tué Roger Ackroyd?* Paris, Minuit.
- Felski R., 2020, *Hooked, Art and Attachment*, University of Chicago Press.

- Gefen A., 2021, *L'Idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Corti.
- Meizoz J., 2007, *Postures littéraires: mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine.
- Mouton-Rovira E., 2016, entrée «Lecture (pouvoirs de la)» in Bernard M., Gefen A., Talon-Hugon C. (dir.), *Arts et émotions. Dictionnaire*, Paris, Armand Colin.
- Mouton-Rovira E., 2014, *Figures de lecteurs et programmes de lecture*, «Roman 20-50», 57: 59-70.
- Quignard P., 1999, *Vie secrète (Dernier royaume viii)* [1998], Paris, Gallimard, coll. «Folio».
- Schaeffer J.-M., 1999, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil.
- Spriet S., 2017, *La lecture selon Pascal Quignard: de la pratique intime à la transmission*, «Tangence», 115: 57-73.
- Stockwell P., 2003, *Cognitive Poetics: An Introduction*, London, Routledge.

CONCLUSIONI

Eleonora Sparvoli

Le diverse voci d'autore che, lungo queste pagine, abbiamo sentito levarsi – vibranti, ironiche, sommesse, magniloquenti – dimostrano fino a che punto la scrittura letteraria soddisfi il bisogno di stabilire legami. Anche dietro l'apparente convenzionalità di formule che puntano alla legittimazione del proprio operato (nei paratesti di dizionari, traduzioni, opere trasgressive dei codici e della morale correnti) lo scrittore cela il desiderio più profondo – l'utopia più tenace – che attraversa ogni esistenza umana: trovare qualcuno che lo comprenda totalmente, perché gli assomiglia, perché pensa e sente alla sua stessa maniera. E poco importa se quest'amico ideale abbia il volto d'un essere in carne ed ossa accolto nel ristretto cenacolo in cui si è rifugiato – in spregio a un mondo di ignoranti, o di pedanti, o di borghesi senza sogni – o se sia invece un'entità impalpabile, un'anima sorella che in qualche angolo dello spazio e del tempo risponderà all'appello lanciato dall'opera. Il lettore – reale o fantasmatico, contemporaneo o proiettato nella posterità – è assolutamente necessario a chi scrive.

In una serie di accorate lettere a Jacques Rivière, direttore della *Nouvelle Revue Française*, che aveva rifiutato di pubblicare i suoi versi, Antonin Artaud lo dichiarava nei termini estremi – una questione di vita o di morte – che gli erano consueti: «C'est tout le problème de ma pensée qui est en jeu. Il ne s'agit pour moi de rien moins que de savoir si j'ai ou non le droit de continuer à penser, en vers ou en prose»¹. Dinanzi alla malattia mentale che corrodeva giorno dopo giorno il nucleo centrale del suo pensiero, quello che domandava al lettore Rivière – di cui aveva intuito la sensibilità – non era tanto la valutazione critica di quei brandelli di bellezza che era riuscito

¹ Vid. Lettera del 5 giugno 1923, Artaud A., 1968, *Correspondance avec Jacques Rivière* in *L'Ombilic des Limbes* suivi de *Le Pèse-nerfs* et autres textes, Paris, Gallimard: 22.

a strappare alla devastazione, quanto la loro semplice accettazione: un riconoscimento da parte dell'altro che sancisse la "recevabilité", l'"existence littéraire" (Artaud 1968: 20) – ma potremmo dire l'esistenza *tout court* – di quelle poesie e del loro autore.

Certo, come ci hanno mostrato i contributi del presente volume, questa medesima richiesta – che la "follia" di Artaud riduce alla più scarna e disperata essenza – può sortire esiti differenti a seconda dei contesti storico-culturali e del temperamento dello scrittore. A volte un'opera ha la capacità di creare un gruppo, funzionando come un segno inequivocabile di appartenenza. È il caso dei primi dizionari italo-francesi, impresa in cui appaiono accomunati – nell'alto scopo di favorire una libera circolazione fra le due lingue – autori, editori e lettori, o quello delle traduzioni di Ovidio, fra Cinque e Seicento, i cui artefici s'indirizzano a chi è già loro amico o a chi – apprezzandone il lavoro – lo diventerà. Persino i romanzi pornografici che marcano la fine dell'*Ancien régime*, svelando e sollecitando il lato oscuro della società cui si rivolgono, costruiscono una loro peculiare comunità di adepti: una forma paradossale di democrazia fondata su una contro-morale universale ed egualitaria. Quanto alle pubblicazioni dei Resistenti, la loro stessa circolazione – e il loro possesso materiale da parte dei lettori – decretano l'inclusione in una rete di clandestina fraternità che lotta contro il nemico esterno e interno alla nazione. E, sempre in materia di "rete", anche gli utenti dei *social networks*, tramite forme di scrittura collettiva, mirano a stringersi in un cerchio di reciproco sostegno.

Altre volte al contrario l'opera letteraria esige un rapporto rigorosamente a due, che faccia astrazione dal mondo, come una passione privata e non condivisibile. Mallarmé affida all'atto "sororale" d'una lettura in grado di comprendere l'enigma consegnato al Libro la sola possibilità che esso trascenda la contingenza in cui è stato concepito. Per il nevrotico Proust, insofferente alle separazioni, si tratta invece di far aderire il lettore alla sua stessa pelle – smisurata, ipersensibile superficie percettiva – in un'osmosi corporea che cancelli le differenze.

Anche il modo in cui l'autore stabilisce il contatto – che sia con una classe di lettori o con un'irriducibile singolarità – può obbedire a due movimenti opposti: uno che sfida il pubblico ad innalzarsi all'altezza dell'opera per cimentarsi con le difficoltà ch'essa propone, l'altro che discende invece verso i destinatari, che beneficiano d'una donazione senza riserve. Nella prima attitudine riconosciamo Rabelais, il cui interlocutore non può che condividere la sua sconfinata erudizione – pena l'impossibilità di cogliere tutte le sfumature del riso, promesse a chi sa leggere davvero il suo *opus magnum* – e anche Stendhal, che sconsiglia vivamente ai cuori insensibili di proseguire la lettura delle sue opere, riservate a una selezionata cerchia di "happy few". Persino in tempi più recenti e di cultura di massa, Thierry Jonquet, autore di polizieschi che infrangono le regole del genere, coinvolge il lettore,

scuotendolo dalla sua inerzia per poi spiazzarlo, disorientarlo, chiamarlo a un'ardua prova di comprensione.

Nella seconda postura si colloca invece la struggente invocazione di Cohen che aspira non ad elevare gli interlocutori – persecutori, odiatori, carnefici – al suo rango sacrale di vittima cui proprio loro l'hanno condannato, ma a raggiungerli nell'inevitabile fratellanza – compassionevole, più che amorosa – che solo la morte, comune destino, realizza.

Su di un piano meno drammatico molti autori contemporanei abbattono ogni steccato fra sé e il loro pubblico, cui si concedono affettuosamente, persuasi che scrittura e lettura siano due momenti inscindibili d'un medesimo gesto consolatore, riparatore, talora salvifico.

Lettoe amico e forse più che amico, a cui ogni scrittore – qualunque sia il suo ethos o la sua inflessione caratteriale – chiede ciò che non oserebbe pretendere da nessuno: che lo scruti nei più segreti recessi senza distogliere lo sguardo e che goda e soffra insieme a lui.

Abstracts

Monica Barsi, *Le prefazioni rivolte al lettore nei dizionari franco-italiani fra XVI e XVIII secolo.*

This contribution analyses the forewords expressly addressed to the reader in French-Italian / Italian-French dictionaries between the end of the 16th century and the first half of the 18th century. In these presentation texts, the authors and publishers of the dictionaries a) describe the needs and the profile of the users; b) justify their authorship, which is often collective in the case of re-editions; c) explain the criteria of their choices; d) promote their other works. From the representation of the reader to his or her progressive disappearance in the second half of the 18th century, there has been a change from the need to legitimise one's work to the conquest of autonomy.

Romain Menini, *Et puis, pour qui écrit Rabelais?*

Which reader did Rabelais address? A reputedly “popular” writer, the author of the Pantagrueline fiction often selected his competent reader in a very demanding manner. Rabelais’ “reading friend” is not just anyone, but an *alter ego* capable of sharing comic and scholarly connivance. The understanding of the Rabelaisian text must be earned, and the discovery of its secrets holds the promise of superior laughter.

Maurizio Busca, *Connivences ovidiennes: traducteurs et lecteurs d'Ovide aux XVI^e et XVII^e siècles.*

In sixteenth and seventeenth century France, Ovid's works and Ovid himself were the object of discordant aesthetic and moral judgments; moreover, the dynamics of the reception of his works varied considerably depending on the periods and the socio-cultural contexts. Dealing with an ambiguous *auctoritas* and operating in a complex editorial context, the translators of Ovid were not only careful to claim the merits of their work in their prefatory texts, but also to assert its legitimacy. They aimed to persuade the readers

of the interest of the text provided by exalting the qualities of Ovid and the excellence of the translated work, while pointing out the relevance of the choice to translate it and the qualities of the translation given. They also aimed to position themselves in the reception's context, by indicating their relations with competing translators and their consideration of exegetical and editorial practices, literary vogues and kinds of readers. This paper aims to analyze the rhetorical strategies adopted by Ovid's translators in their prefaces in order to promote their works, and it focuses on an element which is shared by most of the prefaces, namely the construction of a relationship of special understanding, connivance or friendship linking Ovid, the translator and the reader.

Vincenzo De Santis, *Une communauté de lecteurs à l'aube de la révolution: Dom Bougre aux États généraux (1789)*.

Dom Bougre aux États généraux (1789) is the first in a series of pamphlets published during the revolutionary period, offering different visions of contemporary events. Its main character is taken from *L'Histoire de Dom Bougre* by Gervaise de La Touche, an 18th century libertine bestseller. By exposing the depravity of the clergy, the corrupt ruling classes, and the ineffectiveness of the political reforms, the pornographic *Dom Bougre* is placed within the social and political debate. While keeping in mind the contextual and intertextual references in the pamphlet, I will analyze the role of the reader in decoding the political message and the strategies adopted by the anonymous author to guide the interpretation of the text.

Catherine Mariette, *Le 'lecteur bienveillant' de Stendhal*.

In his texts, Stendhal is used to call the reader, central actor in the performance of the writing. This paper will list the different ways the reader is called, through a typical profile based on the different occurrences in the text and will analyze the issues of reception in the light of this internal figure of the reader. In return, the process of co-construction of the text will be considered as well as the way the fictional exigent reader works out the writing.

Giorgia Testa, *Tu sais / Sais-tu...: formes d'ambiguïté interlocutoire chez Mallarmé*.

The aim of this contribution is to shed light on the complexity of the poet-reader relationship in Mallarmé's oeuvre. Starting from an alleged Mallarméan "obscurity", whose truths and false myths will be discussed briefly, I intend to verify Pascal Durand's following hypothesis: the reader should be able to

decipher Mallarmé's poetics more easily in the cases of poems considered "difficult", while the "simpler" poems allegedly offer a more radical closure to dialogue. By comparing some of the direct appeals in *Prose (pour des Esseintes)* and in *L'Après-midi d'un Faune*, I intend to show how Mallarmé traces a communicative path towards an ideal reader in the first poem, traditionally considered complex and impenetrable, whereas the appeals in *L'Après-midi*, apparently easier to read, are addressed to the poetic ego only.

Roberta Capotorti, «*D'innombrables sourires dans tous les sens*»: événement kinésique et implication du lecteur dans la Recherche de Proust.

Starting from the *Recherche's* incipit, we investigate how the involvement of the reader's bodily and kinesics knowledge are central to Proust's conception of literature as a cognitive tool. Indeed, the epistemological scope which the writing aspires to is translated into a series of metaphors linking knowledge and reading through the reader's simulation of posture and gestures that are original and unprecedented. Smiling is an example of the reader's kinaesthetic involvement as a form of both communication and access to otherness. The goal is defining how expressiveness triggers interaction with the reader and how these *nombreux sourires* outline the overall bodily atmosphere of the novel while relating to its central issues. Through the analysis of complex metaphors concerning the face expressiveness, Proust's use of kinesics data is shown as a vehicle for an unusual perspective or posture that the reader is called to share by untie the metaphorical knot.

The chosen examples point out the cognitive adventure underlying the Recherche and provide for different levels of interaction with the reader. In the first one, smiling unprecedentedly recalls the Guermentes' social parable and the metaphor decoding is linked to a mnemonic operation by the reader; in the second one, smiling is no more a gesture but it becomes a rhetorical figure embodying the Narrator's lost youth, which is communicated to the reader through a complex perceptive movement combining vitalism and melancholy. In the last example we focus on the dense metaphor of Françoise's smile, which – in order to be decoding – requires sensorimotor, perceptive and mnemonic knowledge. And it is precisely this relationship of mutual acknowledge, which is express in gestures, that Proust asks of his audience: a bodily and mental effort towards new knowledge, allowed by expressive and gestural communication in reading.

Liana Nissim, «*Ô vous, frères humains, connaissez la joie de ne pas haïr*»: le 'livre utile' d'Albert Cohen.

This essay offers an analysis of the readerly presence in the text *Ô vous frères humains* (1972), part of the so-called autobiographical works by

Albert Cohen. The novel is highly influenced by the Biblical writings of the Prophets; the addressees are therefore called to a deep engagement with the text. Since the very title, the reader becomes party to the book as well as a character in it, playing the different roles of accomplice, defendant, or heir. The narrative alternates between two contrasting time frames; one features the writer, now an elderly and famous novelist, and the other portrays the boy he once was: a ten-year-old in love with France, son of Jewish immigrants. The writer tells of an incident he suffered as a child, when he got insulted, slapped and chased away as a “dirty Jew” by a street vendor and the approving bystanders. The child is therefore forced to become aware of his Jewish identity during a dreadful wander. The penchant for literary writing burgeons in him, together with a prophetic calling, in a regal route alongside the Jewish Jesus and following Moses with the tablets of the Ten Commandments. The two times frames alternate in an intertwinement often consisting of beautiful prose poems. From a thematic point of view, such poems are dominated by semantic isotopies of literary writing, anti-Semitism and death. Most importantly, they constantly call on the addressees (employing the features of prophetic writings).

Sometimes the discourse is addressed to anti-Semites (with a lucid awareness of the evil they have caused with the Shoah, which is recalled in touching passages), but then it moves on to address all Christians, whose professed love for their neighbour has become pure hypocrisy. Finally, the discourse addresses every human and declares a universal brotherhood that arises from our common mortality. As a result, the book proves to be a memoir and a testament for future generations, a ‘useful book’ begging the human brotherhood to transform hatred into “tendresse de pitié” – a deep empathy that enables us to recognise even the worst of enemies as brothers in death; a humble prayer for justice in the face of mankind’s common and inescapable fate.

Alessia Della Rocca, *La chiamata a raccolta dei lettori contro l'occupazione nazista: Éditions de Minuit e pubblico tra complicità e politica editoriale nella letteratura clandestina della Resistenza.*

In the early 1940s, on the fringes of the military Resistance in German-occupied and state-collaborationist France, another form of Resistance began to take shape, a literary Resistance, which proposed itself clandestinely as a unanimous response to and condemnation of the occupiers and their policies. Thanks to literary personalities such as Jean Bruller and Pierre de Lescure, among others, a cultural Resistance was born through the essentially clandestine publication of novels, poetry collections, pamphlets and feuilletons: a smuggled literature whose publication had at times an almost virulent character, as in the case of *Le silence de la mer* and *L'honneur des poètes*,

and which represented a unanimous response to occupationist censorship, curbing its filters in order to reach the widest possible portion of the public.

This contribution therefore aims to analyse, starting from a selection of works published by the publishing house *Éditions de Minuit*, the relationship that was established between clandestine literature published during the Occupation and its readers: the shared situation, the common goal and the same enemy represented, for authors, publishers and readers alike, a single horizon to which they could turn through the written and read word, which contained the choked cry of rebellion, a shared language that transformed civil despair into a feeling of revolt, reflecting the will not to yield of readers who, identifying with the authors' smuggled words, at the same time drew strength from them, both as individuals and collectively. The readers, who were also clandestine, responded to an editorial call that, with its language, gave rise to many resistance fighters, both military and intellectuals, united by a feeling of Resistance that never waned, also and above all thanks to the immeasurable contribution made by clandestine literature, its authors and their great complicity with the readers who relied on them and, at the same time, supported them.

Marco Modenesi, *Les romans de Thierry Jonquet: le lecteur à l'oeuvre.*

Thierry Jonquet has been one of the greatest writers of detective novels of the twentieth century. It is undeniable that Jonquet expresses, through his works, a heavy and violent criticism to the deformations of society, to the scandals and aberrations that characterize it and that nourish the content of his novels (and that, almost always, Jonquet draws from everyday chronicle). It is also true, however, that Jonquet reveals to be a perfect master of the mechanisms that regulate, in the detective novel, the dialogue between the novel and its reader. Aware of the codes that structure the genre, Jonquet modifies them with remarkable mastery. This helps to keep alive, in original and unexpected ways, the surprise effect that must be aroused in the reader, but above all – playing on the narrative stereotypes expected by the reader – it testifies the perfect awareness (and creative control) of the fact that a detective novel, a crime story, are first and foremost a mechanism whose functioning and whose more or less disruptive effects depend on the active intervention operated by an act of reading.

Alexandre Gefen, *Bâtir entre les lignes. Les solidarités nouvelles de l'écrivain et du lecteur.*

The reader is at the center of pragmatic and empirical analyses of contemporary literary criticism, as well as of social and media discourses, seeking more than ever to promote reading as an instrument of social

link and cultural intervention. This critical turn is accompanied by new complicities between authors and readers and by a blurring of the distinction between reading and writing. This chapter aims to describe the new solidarities that redistribute the power of reading and writing in original modes of circulation.

TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim
Vieillir selon Flaubert

| 2 |

Simone Cattaneo
La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

| 3 |

Oleg Rummyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent,
Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)
Provence and the British Imagination

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)
Tabucchi o Del Novecento

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)
Il fascino inquieto dell'utopia.
Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)
Formula e metafora.
Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee

| 9 |

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)
Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930

| 10 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I)

| 11 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo II)

| 12 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo III)

| 13 |

Nicoletta Brazzelli
L'Antartide nell'immaginario inglese.
Spazio geografico e rappresentazione letteraria

| 14 |

Valerio Bini, Marina Vitale Ney (eds.)
Alimentazione, cultura e società in Africa. Crisi globali, risorse locali

| 15 |

Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds.)
Bridges to Scandinavia

| 16 |

Paolo Caponi, Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose (eds.)
ExpoShakespeare.
Il Sommo gourmet, il cibo e i cannibali

| 17 |

Giuliana Calabrese
La conseguenza di una metamorfosi
Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero

| 18 |

Anna Pasolini
Bodies That Bleed
Metamorphosis in Angela Carter's Fairy Tales

| 19 |

Fabio Rodríguez Amaya (ed.)
La Política de la mirada.
Felisberto Hernández hoy

| 20 |

Elisabetta Lonati
Communicating Medicine.
British Medical Discourse in Eighteenth-Century Reference Works

| 21 |

Marzia Rosti y Valentina Paleari (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio. Perspectivas socio-jurídicas

| 22 |

A.M. González Luna y A. Sagi-Vela (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica

| 23 |

Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Chile

| 24 |

Emilia Perassi y Giuliana Calabrese (eds.)
Donde no habite el Olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Argentina

| 25 |

Camilla Storskog
Literary Impressionisms.
Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900

| 26 |

Maurizio Pirro (a cura di)
La densità meravigliosa del sapere.
Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento

| 27 |

Marina Cometta, Elena Di Venosa,
Andrea Meregalli, Paola Spazzali (a cura di)
La tradizione gnomica nelle letterature germaniche medievali

| 28 |

Alicia Kozameh
Antología personal

| 29 |

Monica Barsi e Laura Pinnavaia (a cura di)
Esempi di seconda mano.
Studi sulla citazione in contesti europeo ed extraeuropeo

| 30 |

Marcella Uberti-Bona
Geografías del diálogo.
La traducción en la obra de Carmen Martín Gaité

| 31 |

Sara Sullam (a cura di)
Filigrane

| 32 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 1)

| 33 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 2)

| 34 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 3)

| 35 |

Nicoletta Brazzelli (a cura di)
Estremi confini. Spazi e narrazioni nella letteratura in lingua inglese

| 36 |

Camilla Binasco
*Un tacito conversare. Natura, etica e poesia in Mary Oliver,
Denise Levertov e Louise Glück*

| 37 |

Gabriele Bizzarri
*'Performar' Latinoamérica. Estrategias queer de representación y agenciamiento
del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporánea*

| 38 |

Emilia Perassi (a cura di)
in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini
Dante nelle letterature straniere. Dialoghi e percorsi

| 39 |

Alessandra Preda e Eleonora Sparvoli (a cura di)
*Il lettore per amico:
strategie di complicità nella scrittura di finzione*

Alimentando un filone di ricerca inaugurato qualche anno fa nell'ambito dei Seminari Balmas, e che intende esplorare pratiche ed effetti della lettura dei testi letterari, i saggi presentati in questo volume scelgono di collocarsi nel campo d'azione dello scrittore, per osservare le strategie con cui egli attira il lettore in un legame di empatia assai più stringente di una semplice affinità intellettuale. Che sia il complice che sostiene e legittima un'impresa trasgressiva, lo spirito eletto che risponde all'appello di una comunità ideale, o l'essere sensibile che allevia la sofferenza d'un'anima che gli si offre senza reticenze, il lettore amico è il sogno segreto d'ogni scrittore, anche il più elitario e sprezzante, o il più disperatamente chiuso in sé. Incontrare lo sguardo di qualcuno che accoglie, comprende, condivide è fare l'esperienza del perfetto amore: ed è paradossalmente l'atto di lettura – il meno tangibile dei congiungimenti – che può realizzare quest'utopia. Per inseguirla gli autori utilizzano, ciascuno a suo modo – al mutare dei contesti storico-culturali, e dei sostrati biografici in cui la creazione prende forma – gli espedienti di cui è provvista la loro arte: dalle scintillanti seduzioni dello stile alle allusioni nascoste, agli enigmi, ai messaggi criptati; dalle più sofisticate formulazioni retoriche all'invettiva, al grido, all'impudica esposizione di sé stessi.

Gli autori: Monica Barsi, Maurizio Busca, Roberta Capotorti, Alessia Della Rocca, Vincenzo De Santis, Alexandre Gefen, Catherine Mariette, Romain Menini, Marco Modenesi, Liana Nissim, Alessandra Preda, Eleonora Sparvoli, Giorgia Testa.



di/segni

**Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Università degli Studi di Milano**

Ledizioni 



9 788855 265911