

Atlantide

ISSN : 2276-3457

Publisher : Université de Nantes

3 | 2015

Fiction et histoire. France-Italie

André Peyronie

 <https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/atlantide/index.php?id=1509>

Electronic reference

« Fiction et histoire. France-Italie », *Atlantide* [Online], Online since 01 July 2015, connection on 25 September 2026. URL : <https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/atlantide/index.php?id=1509>

Copyright

Licence Creative Commons – Attribution – Pas d'Utilisation commerciale – Pas de Modification 4.0 International – CC BY-NC-ND 4.0

This volume comprises seven essays on French and Italian literature that, although not specifically dealing with the historical novel as a literary genre, focus on works in which fiction and historical writing are intertwined. The first three articles cover hero biographies, the following two deal with the extent to which the fictional has influenced the historical, and the final two broaden perspectives by deepening our understanding of the relationship between the fictional and the historical in postmodern literature and contemporary Italian cinema. Each case addresses, either directly or indirectly, the question of the fictionalisation of historical material and its departure from the autobiographical pact in historiography, its effectiveness, and its responsibility towards history.

André Peyronie

Avant-propos

Élisabeth Gaucher-Rémond

« Autentiquement et en bel stile » : l'écriture biographique dans le *Livre des faits de Boucicaut* (1409)

Nathalie Grande

Enjeux esthétiques et idéologiques de la représentation historique dans *Les Amours des Grands Hommes* de Madame de Villedieu

Marie-Pierre Chabanne

L'artiste sur le champ de bataille. L'interprétation stendhalienne de la révolution antimédicéenne de 1529

Siriana Sgavicchia

Essere contemporanei: memoria e utopia nel *Porto di Toledo* di Anna Maria Ortese

André Peyronie

Le Cimetière de Prague et le pouvoir des textes

Catherine de Wrangel

Le roman italien postmoderne. Spécificités et évolutions

Salvatore Cingari

Scritture politiche nel cinema italiano contemporaneo. La storia e la società italiana dal *Mestiere delle armi* alla *Grande bellezza*

Avant-propos

André Peyronie

TEXT

- 1 Les essais qui suivent, présentés à Nantes lors d'une journée d'études franco-italienne, le 17 avril 2014, ont eu pour projet commun de poser la question de la prise en charge de l'Histoire par des textes mêlant fiction et historiographie, ou par des supports entretenant un rapport d'intertextualité ou d'intermédialité à la fois avec la littérature et l'Histoire. Elles ne concernent pas – sauf l'avant-dernière – le roman historique en tant que tel, c'est-à-dire en tant que genre. Même si cette question classique garde toute son actualité, il nous a semblé utile d'ouvrir la réflexion à une problématique plus transversale, celle de l'impact de la fiction (quel que soit le type de fiction choisi) sur le pacte de vérité auquel s'engage l'historiographie, ainsi que sur le pouvoir que peut avoir la fiction pour penser l'Histoire de manière critique, et pour agir sur elle. Le champ d'investigation a été limité à la France et à l'Italie, mais sans exclusion chronologique, de façon à faciliter, par la mise en perspective temporelle, la problématisation et la réflexion critique.
- 2 Les trois premières études des « Actes » ici proposés concernent toutes un ou plusieurs personnages historiques, et elles ont à voir avec le genre de la biographie. Mais nous sommes évidemment bien loin des exigences de la biographie moderne, de celle des historiens du moins. La contribution d'Elisabeth Gaucher-Rémond aborde le *Livre des faits de Boucicaut* (1409), récit de vie à tendance hagiographique visant à réhabiliter le Maréchal de Boucicaut, et, au-delà du personnage historique, la chevalerie en général. L'auteur anonyme se porte ouvertement garant de l'authenticité de son récit, mais emprunte d'autant plus librement à la tradition littéraire, en particulier romanesque, que la frontière entre fiction et histoire n'est pas à l'époque vraiment fixée. Cet emprunt permet à la fois la construction d'un portrait où la noblesse de Charles VI pouvait reconnaître plusieurs de ses idéaux, et la production d'un plaidoyer dont les lignes de force relèvent de la propagande et du contrôle de l'opinion publique. *Les Amours des grands hommes* (1671) de Madame

de Villedieu, étudiés par Nathalie Grande, se présentent comme un recueil de biographies tendant à rendre compte de la carrière des grands hommes par leur vie amoureuse. Ramenés de ce point de vue à une commune mesure, Solon, Socrate, César ou Pompée se trouvent désacralisés, humanisés, et quelquefois même clairement ridiculisés. Mais au-delà du renversement de la traditionnelle « vie des hommes illustres », par le biais amoureux, des figures féminines entrent ainsi dans la sphère politique. Et la nouvelle historique, dans la version galante de Madame de Villedieu, peut alors jouer son rôle dans l'évolution des mœurs de l'époque. Enfin, *L'Histoire de la peinture en Italie* (1817), objet de l'article de Marie-Pierre Chabanne, rassemble des textes sur la peinture italienne qui se focalisent sur tel ou tel peintre comme, au livre sept, sur Michel-Ange. Pensant que la vie de l'homme doit être en syntonie avec la beauté de l'œuvre, Stendhal procède à un travail d'épuration et d'ennoblissement des faits historiques, et dresse, à en juger par les témoignages des contemporains, un portrait idéalisé et fort hypothétique du grand artiste. C'est que le but n'est pas tant d'établir la vérité que de donner une leçon de vertu civique et d'exhorter les lecteurs au sublime. Ainsi naît le mythe héroïque et romantique de l'artiste sur le champ de bataille.

- 3 Chacun des deux articles qui suivent s'intéresse à un roman qui peut être considéré comme un hybride générique rencontrant la forme du roman historique, mais aucun des deux ne se soucie de le réinscrire dans la problématique du genre. Leur intention est avant tout de montrer que la prise en charge du moment historique choisi par les deux récits débouche *in fine* sur la question de l'influence que le roman pourrait éventuellement exercer sur l'Histoire. *Il porto di Toledo* d'Anna Maria Ortese (1975), étudié par Siriana Sgavichchia, est ainsi le récit de la vocation d'écrivain d'une petite fille, à Naples, dans les années 30. L'article montre comment, dans les événements de l'époque, on peut percevoir, comme en superposition, ceux de 1968. Dans Naples réinventée, s'affirment en effet des idéaux de liberté, de justice sociale et d'égalité des sexes. Ainsi la dimension de la mémoire et la surimpression du futur contribuent-elles à faire du roman une réflexion sur le devenir historique, et à le colorer en utopie politique. Le travail pourtant remarquable des historiens ne suffisant apparemment pas à arrêter la diffusion de cette immonde forgerie que constituent les *Protocoles des sages de Sion*, Umberto Eco entreprend quant

à lui, dans *Le Cimetière de Prague* (2010), de traiter le mal par le mal, c'est-à-dire de combattre le délire antisémite par un délire romanesque, comme le montre l'analyse d'André Peyronie. Un anti-héros faussaire et assassin dont la haine des juifs s'est alimentée aux pamphlets de l'époque et s'est combinée à l'idée de complot typique des romans populaires de Sue ou Dumas devient ainsi, à la fin du XIX^e siècle, l'auteur – fictif évidemment – des *Protocoles*. Dans le même mouvement, le roman tend à se faire lui-même roman populaire en espérant pouvoir agir, positivement cette fois, sur l'Histoire.

- 4 Les deux derniers articles embrassent plus largement les champs italiens du roman et du cinéma contemporains dans leur rapport à l'Histoire. Celui de Catherine de Wrangel montre d'abord comment le rapport postmoderne au temps se traduit, sur le plan romanesque, par un certain nombre de traits récurrents : refus des grandes utopies émancipatrices, ironie, parodie, hybridation de la culture savante et de la culture de masse, métissage des codes et des genres, hétérogénéité... Complémentairement, littérature et historiographie tendent à se rapprocher, la première s'appropriant des notions ou des outils comme ceux de documents, d'archives, de témoignages, la seconde s'emparant de plus en plus de modes d'écriture et de pratiques littéraires. Cependant, dans la production du collectif d'écriture Wu Ming représentative des expérimentations en cours et où un roman sur cinq est un roman historique, la fiction tend à mettre la puissance nouvelle qu'elle acquiert au service d'une volonté de transformation sociale. L'étude de Salvatore Cingari s'intéresse d'abord au film historique « en costume », mais élargit bientôt son enquête à la vision de l'Histoire et de la société italiennes que présente, à travers quelques-uns de ses productions les plus caractéristiques, la cinématographie contemporaine (2001-2013). L'analyse qui s'appuie sur la catégorie gramscienne de révolution passive, sur l'intuition foucaldienne d'une fragmentation oligarchique endémique dans la péninsule, et sur la vision du pouvoir proposée par Guy Debord, fait apparaître comme dernier aboutissement un grand vide auquel font écho les processus de marchandisation en cours sur le plan mondial.
- 5 Ainsi, dans toutes les œuvres prises ici en compte, la matière est historique, et la forme générale d'appréhension de cet historique est le récit. La première question que posent les contributeurs, est,

inévitablement, celle des moyens mis en œuvre par ce récit. La seconde est, à partir de la première, celle de son idéologie. Tant il est encore nécessaire de comprendre comment, délibérément ou non, consciemment ou non, une forme porte en elle une dimension idéologique.

- 6 Dans les trois premiers exemples (l'historiographe du maréchal de Boucicaut, Madame de Villegieu, Stendhal), la mise en récit des « faits historiques » s'effectue sur le modèle et à la lumière, successivement du roman courtois, de la nouvelle galante, et du mythe héroïque. Les outils littéraires permettent de s'emparer d'un réel historique et surtout de le configurer de manière très orientée. Nous sommes ainsi confrontés à l'utilisation spontanée des ressorts littéraires à des fins engagées. La littérature n'y est pas tant au service de l'Histoire que de cet engagement.
- 7 Dans le cas des deux romans singuliers, nous sommes d'emblée dans une sorte de roman historique doublé d'une pseudo-confession (Anna-Maria Ortese), ou d'un pseudo-roman populaire (Umberto Eco). On ne peut pas être plus clairement dans la littérature. Mais l'objet du roman est un moment de l'Histoire (l'Italie des années trente, l'Italie et la France du XX^e siècle), et sa restitution sous telle forme précise vise à permettre, par la mémoire utopique ou le romanesque débridé, un progrès des consciences. La littérature ici ne désespère pas d'agir directement sur l'Histoire.
- 8 En cernant l'écho de ces toutes dernières années de l'Histoire italienne dans le roman historique et dans le cinéma contemporains, les deux dernières communications rejoignent une problématique de sociologie de l'art. L'écriture romanesque ou cinématographique apparaît d'abord comme une sorte de tensiomètre enregistrant les évolutions de l'Histoire. Mais en donnant forme, les romans et les films transforment et transcendent, et donnent alors à voir, dans leur grammaire nouvelle, le plus-que-présent.
- 9 Au total, on le constate, les sept coups de sonde ici proposés dans des œuvres de natures et d'époques diverses nous placent à chaque fois dans la question centrale de l'élaboration littéraire et dans celle, complémentaire et capitale, de sa responsabilité morale et politique.

- 10 Catherine de Wrangel, Dominique Peyrache-Leborgne, André Peyronie, co-organisateurs de la journée d'études « Texte/histoire : France-Italie » tenue à l'Université de Nantes, le 17 avril 2014.

ABSTRACTS

Français

Ce volume rassemble sept essais sur les littératures française et italienne qui s'intéressent, indépendamment du roman historique en tant que genre, à des œuvres mêlant fiction et écriture historique. Les trois premiers articles concernent des biographies héroïques ; les deux suivants traitent d'un cas particulier en se concentrant sur la question de l'influence que le fictionnel a pu avoir sur l'historique ; les deux derniers élargissent la perspective en éclairant le rapport entre le fictif et l'historique dans la littérature postmoderne et dans la cinématographie italienne contemporaines. Dans tous les cas, se trouve posée – directement ou indirectement – la question de la mise en fiction d'un matériau historique, de son écart par rapport au pacte de vérité de l'historiographie, de son efficacité et de sa responsabilité au regard de l'histoire.

English

The seven essays in this collection about French and Italian literature focus, independently from the historical novel as genre, on works combining fiction and historical writing. The first three articles examine heroic biographies; the next two study specific cases over the issue of the influence of the fictional on the historical; the last two articles broaden the perspective by considering the link between the fictional and the historical in postmodern literature and contemporary Italian cinema. Directly or indirectly, all the essays examine the issue of the fictionalization of some historical material, its deviation from historiography's requirement for truth, its efficiency and responsibility in relation to history.

Italiano

Questo volume raccoglie sette saggi sulle letterature francese e italiana che, indipendentemente dal romanzo storico come genere, si concentrano su opere che combinano finzione e scrittura storica. I primi tre articoli riguardano biografie eroiche; i prossimi due affrontano un caso particolare, concentrandosi sulla questione dell'influenza che la finzione può aver avuto sulla storia; gli ultimi due ampliano la prospettiva facendo luce sul rapporto tra finzione e storia nella letteratura postmoderna contemporanea e nella cinematografia italiana contemporanea. In tutti i casi, viene sollevata – direttamente o indirettamente – la questione della finzionalizzazione del materiale storico, del suo scarto rispetto al patto storiografico di verità, della sua efficacia e della sua responsabilità nei confronti della storia.

AUTHOR

André Peyronie

« Autentiquement et en bel stile » : l'écriture biographique dans le *Livre des faits de Boucicaut* (1409)

Élisabeth Gaucher-Rémond

OUTLINE

1. Question de genres
 - 1.1 Biographie et pacte référentiel
 - 1.2. Frontière poreuse entre les genres
2. Méthode : « authentiquement et en bel stile »
 - 2.1. La posture de l'auteur
 - 2.2. Emprunts
3. Aspects idéologiques
 - 3.1. Propagande et opinion publique
 - 3.2. Redonner vie à tout ce que l'Histoire a détruit
4. Conclusion

TEXT

- 1 La biographie de Jean II le Meingre, dit Maréchal Boucicaut¹, est une œuvre de circonstance, à la tonalité nettement apologétique. Achievée en 1409 par un auteur qui tenait à garder son anonymat, elle pourrait bien avoir été commandée par Boucicaut lui-même, conscient de l'impopularité qu'il s'était attirée lors de la défaite de la chevalerie française à la croisade de Nicopolis (1396) puis durant son mandat de gouverneur à Gênes, où l'avait envoyé le roi de France Charles VI mais d'où les Italiens l'expulsèrent en 1410. Le récit s'arrête avant la mort du héros. On sait que, de retour en France, Boucicaut eut encore le temps de s'engager dans la vie politique et militaire de son royaume. L'invasion anglaise, en 1415, le détermina à dresser le plan de la bataille d'Azincourt, où l'armée française connut un désastre irréversible. Boucicaut y fut fait prisonnier et mourut en 1421, durant sa

captivité en Angleterre. Telles sont, rapidement résumées, les principales étapes d'une carrière ambitieuse mais infructueuse, emblématique du malaise de la noblesse chevaleresque à la fin du Moyen Âge².

- 2 Dans le *Livre des faits de Boucicaut*, le biographe, sans doute un proche du Maréchal, peut-être l'humaniste Nicolas de Gonesse³, s'attache à sublimer la réalité en faisant de son personnage le dernier avatar d'une grandeur perdue, celle des héros de la littérature passée. Cet infléchissement rejoint l'inclination nostalgique que Boucicaut lui-même tentait de concilier avec ses responsabilités publiques : sa participation au recueil poétique des *Cent Ballades*, consacrées à la loyauté en amour, la fondation de l'ordre de l'Écu vert à la dame blanche, dont les membres s'engageaient à secourir les dames en détresse (1400), ou encore l'organisation de joutes dans le Pas-de-Calais, à Saint-Inglevert (1389), destinées à offrir un passe-temps à l'aristocratie désœuvrée par les trêves, font de lui un acteur des « pratiques communicatives » qui, sous le règne de Charles VI, visaient à réaffirmer la solidarité de la noblesse chevaleresque face à ses détracteurs⁴.
- 3 Ce *Livre des faits* est donc une « biographie héroïque ». Or le genre biographique, dès l'Antiquité, se distingue de l'histoire : Polybe, Plutarque réservent aux biographes les anecdotes révélatrices de la nature humaine, laissant à l'histoire les événements marquants de l'humanité⁵. Mais avec l'apparition des vies parallèles, les stéréotypes prennent rapidement le pas sur l'individuation : les *Vies des hommes illustres* contribuent à condenser l'existence individuelle en une série d'actions exemplaires qui renvoient moins au vécu qu'à un idéal social. L'écriture de tels recueils perdure au Moyen Âge. Toutefois, la biographie, sans faire encore l'objet d'une normalisation, revendique désormais sa place dans l'histoire, tout en dissimulant mal son attrait pour la fiction. Il convient d'interroger d'abord ces questions génériques, avant d'observer, dans le *Livre des faits de Boucicaut*, la manière dont l'auteur entend concilier l'authenticité et la recherche esthétique, pour enfin tenter d'éclairer les raisons idéologiques qui président à cette contamination de l'histoire par la littérature.

1. Question de genres

1.1 Biographie et pacte référentiel

- 4 Le genre biographique met en scène un personnage référentiel dont le nom n'est pas modifié : le titre instaure un « pacte » fiduciaire (pour reprendre l'expression de Philippe Lejeune à propos du « pacte autobiographique »), sollicitant la confiance du lecteur quant à la véridicité de la matière. Aussi le biographe de Jean II le Meingre ne cache-t-il pas le surnom que son personnage doit à son père, connu pour son insatiable quête de profit : la *boce* désigne un panier, une nasse et le sobriquet « Boucicaut », attaché à Jean I^{er} le Meingre, devint rapidement un nom commun pour désigner « un homme sans scrupule (...) et ne perdant jamais de vue le soin de sa fortune », en d'autres termes : « le prototype des courtisans qui savent exploiter la faveur des princes »⁶. Le panégyriste n'a pas cherché à supprimer cette étiquette péjorative, authentique sinon approuvée de tous. Au contraire, peut-être lui servait-elle à légitimer le soin qu'il mit à célébrer, contre le témoignage de ses contemporains, le désintéressement de son personnage, issu d'une famille à la réputation fâcheuse.
- 5 L'identité historique du héros biographique une fois établie, il est facile d'évaluer la contrefaçon qui participe de la fabrique du personnage littéraire. On a pu qualifier d'« enfants bâtards de la littérature »⁷ ces personnages qui résultent d'une liaison adultère entre le monde réel et la tradition littéraire, d'unions libres d'où procèdent d'étranges filiations : leur identité se reconnaît dans l'origine couplée de l'illusion référentielle et de l'intertextualité littéraire. Cette hybridation leur est nécessaire pour être compris dans le rôle narratif que leur confère leur biographe : ils sont d'autant plus facilement identifiables qu'ils portent les signes conjugués de la notoriété publique et du stéréotype littéraire. De troublantes ressemblances trahissent ces liaisons infidèles. Ainsi Boucicaut partage-t-il certains de ses traits avec la figure du roi Charles V telle que nous l'a transmise Christine de Pizan : l'auteur semble avoir voulu se rapprocher de la prestigieuse femme de lettres, qui avait rédigé la biographie royale quelques années plus tôt⁸, pour donner à son personnage, si impopulaire, les attributs du prince idéal. À une époque où l'écriture passe toujours

par la réécriture, les biographes médiévaux sont des faussaires, se plagient les uns les autres à tel point que leurs héros deviennent interchangeables : le montage biographique ressemble parfois à une opération de « clonage ».

1.2. Frontière poreuse entre les genres

- 6 De fait, les frontières sont poreuses entre les genres, autorisant toutes sortes de transgression. Ni le vocabulaire ni les catégories littéraires ne permettent, au Moyen Âge, de distinguer l'histoire et la littérature. Cette indétermination a parfois entraîné une certaine liberté chez les éditeurs de textes : ainsi la biographie de Boucicaut a-t-elle été publiée sous les intitulés d'*Histoire* au XVII^e siècle et de *Mémoires* au XVIII^e⁹. Ces titres posthumes font violence à l'œuvre, que le biographe du XV^e siècle hésitait lui-même à qualifier : en effet, outre l'*explicit* qui mentionne un *Livre des faits*, on ne relève le plus souvent, dans le corps du texte, que de vagues dénominations, les unes, de nature codicologique, renvoyant au support matériel : *livre* (vocabulaire noble entre tous, chargé d'autorité, de par ses affinités avec la Bible) ou plus simplement *volume*, (I, x, 11 ; II, xxxi, 488), *escripture* (I, x, 20), les autres, génériques, insistant sur le didactisme de l'œuvre (*dictié* : IV, xiv, 11). Quant au mot *histoire*, dont on trouve une occurrence sous la plume du biographe (IV, i, 12), il ne désigne pas, au XV^e siècle, une pratique aussi précise qu'à l'époque moderne. Il s'oppose le plus souvent à *chronique*, l'histoire étant la mise en récit des matériaux que la chronique se contente de classer : l'écriture de l'histoire met en jeu des compétences stylistiques, voire rhétoriques. L'ancienne langue connaît aussi le verbe *historier*, « dessiner, enluminer », en parlant des miniatures des manuscrits, qui éclairent le texte par un complément iconographique : l'histoire a rapport avec l'image, et par là même, avec l'imaginaire. Par-delà ce critère formel, esthétique, le mot *histoire* sert aussi de label d'authenticité, pour garantir la véracité du discours, notamment lorsqu'il s'oppose à *roman*. Mais le biographe de Boucicaut insiste moins sur ces notions génériques que sur les *faits* qu'il doit transcrire : à l'« histoire » revient, avec le contrôle de la « mémoire », la tâche de les mettre en « ordre » (IV, i, 9-13). Le texte historique s'offre comme un lieu de transition, un *medium* qui assure le passage de l'événement brut à la culture livresque, un transcodage qui doit tout à la fois respecter la

nature du matériau initial tout en l'habillant d'une ornementation travaillée. Dans son dernier chapitre, le biographe de Boucicaut fait l'éloge de tous ceux qui, comme lui, « autenticquement et en bel stile met[tent] en livres (...) [les] nobles fais » (IV, xv, 89-91).

- 7 De là à confondre l'histoire et le roman, tous deux soumis à l'exigence narrative, il n'y a qu'un pas. Les productions médiévales témoignent fréquemment de la « fictionalisation de l'histoire » et de l'« historicisation de la fiction », pour reprendre les expressions de Paul Ricœur¹⁰. Les plus célèbres historiens de cette époque ont pu se faire aussi romanciers : ainsi Froissart, connu surtout pour ses *Chroniques*, nous a légué le dernier grand roman arthurien en vers, *Méliador*. Plus généralement, le lexique trahit cette polyvalence : l'auteur du Moyen Âge, qualifié d'*auctor* ou d'*acteur*, est à la fois celui qui produit une œuvre d'art, destinée à mettre en valeur le matériau originel (de *augeo*, « amplifier »), celui qui fait quelque chose (de *ago*, « faire ») et celui qui garantit l'*auctoritas*, l'authenticité, la vérité de son récit.
- 8 Faut-il pour autant critiquer ou moquer ces écrivains pour leur prétendue naïveté, leur goût du romanesque et leur inaptitude à l'objectivité, capables de raconter mais incapables de comprendre l'histoire ? Selon Pierre Couroux¹¹, il convient plutôt de parler de « diasystème chronico-romanesque » : vérité et fiction, à cette époque qui préfère la dualité, l'ambivalence, au dualisme, collaborent plutôt qu'elles ne s'opposent. Dès le XII^e siècle, avec Benoît de Sainte-Maure, s'établit la complémentarité entre la *matiere* (factuelle) et le *dit* (l'invention rhétorique) : l'écriture de l'histoire met en œuvre une poétique qui autorise toutes les considérations d'ordre esthétique sans pour autant que la fiction devienne mensonge. La priorité donnée au récit par les médiévaux les oppose aux historiens actuels : les premiers focalisent l'éclairage sur les individus et cherchent à dégager une seule interprétation, tandis que les seconds, s'intéressant plutôt aux agissements collectifs ou aux phénomènes économiques, exhibent leurs hésitations dans l'explication des faits. De plus, se pose la question du rapport de la vérité et de la réalité : il y a une vérité liée au sens et une vérité liée à la source. L'avènement de la Réalité-objective, selon Paul Jorion¹², date du XVI^e siècle, contemporaine de Kepler et Galilée et donc concomitante de l'essor de l'astronomie : au Moyen Âge, les autorités culturelles et notamment théolo-

giques ont peut-être retardé la naissance de la science historique (la vérité corroborée par les docteurs de l'Église s'imposant, face à la connaissance expérimentale des choses). L'historien médiéval ne s'intéresse pas au fait pour lui-même mais plus au sens qu'il en déduit. Aussi peut-il, pour le dévoiler, recourir à la fiction. Ce mot, de par son étymologie (*fingere* signifiant « façonner, modeler » puis, de la fabrication à la pensée, « se représenter, imaginer »), s'entend au sens de création poétique, mais sans nécessairement chercher le mensonge. Selon Jean-Claude Schmitt, reprenant les théories d'Erich Auerbach¹³, il faut distinguer la *mimesis* (imitation des apparences) et la *figura* (qui privilégie le sens) ; à la fin du Moyen Âge, le passage de la *figura* à la *mimesis* historique est contemporain, dans l'iconographie, du passage de l'image indicielle d'un personnage au portrait individuel ressemblant. La biographie connaît, progressivement, la même évolution que le portrait artistique, mais au début du XV^e siècle, le *Livre des faits de Boucicaut* atteste encore ce mélange entre l'imitation et la convention, la conformité d'après nature et l'intérêt pour la règle abstraite. En définitive, et pour clore la question de la perméabilité des genres, l'autonomisation progressive du secteur romanesque par rapport à l'historiographie se situe au niveau des sources de la narration : tandis que l'histoire n'existe que par rapport à un réel qui lui est extrinsèque, le roman, se donne pour tâche de produire un sens à partir d'un matériau fictionnel et connu pour tel¹⁴. La distinction entre une biographie chevaleresque, comme le *Livre des faits de Boucicaut*, et un roman biographique, comme celui d'Antoine de La Sale, *Jean de Saintré*, ne peut donc pas ressortir de l'analyse interne des textes, qui recourent à la même conception « narrative » de l'histoire : elle réside dans le contrat passé entre l'auteur et son public.

2. Méthode : « authentiquement et en bel stile »¹⁵

2.1. La posture de l'auteur

9 Pour assurer le succès de cette *captatio benevolentiae*, de cette bienveillance attendue du lecteur, l'écrivain n'hésite pas à prendre des postures qui traduisent les exigences de son métier. Parmi celles-ci,

on relève le détracteur des affabulations romanesques. Alors qu'il multiplie les déformations historiques, le biographe de Boucicaut revendique le sérieux de la science et affiche son mépris pour le langage commun des fictions. Les omissions volontaires, par lesquelles il censure, dans une stratégie d'évitement, ce qui ternirait le portrait de son héros (ainsi les châtimens qu'infligeait le maréchal, pendant le siège de Nicopolis, à tous les porteurs de mauvaises nouvelles), sont légitimes selon lui afin de garantir la clarté de l'exposé, d'éviter toute prolixité qui non seulement lasserait le lecteur mais assimilerait le récit à ces « paroles communes, si comme aucuns dicteurs ont accoustumé de mettre en rommans » (I, xxv, 199-200). Dans un long prologue, le biographe s'offre comme un homme de savoir, capable de corriger les puissants de ce monde par sa parole : il tire son autorité de la « science », et en particulier des « lettres et escriptures, les quelles sont le premier membre de Science » (I, I, 75-77). Toutefois, par-delà ces déclarations d'intention, la reconfiguration du réel passe par une manipulation textuelle destinée à rétablir le sens idéal que l'histoire lui refuse.

2.2. Emprunts

- 10 Pourquoi les biographes trahissent-ils l'attirance pour les genres fictionnels dont ils prétendent justement se démarquer au profit de la scientificité historique ? Le biographe de Boucicaut lève le paradoxe par un argument pédagogique : la fiction lui procure des modèles, auxquels le lecteur est habitué et qui l'aident à dresser le portrait de son personnage¹⁶. Dans un chapitre destiné à illustrer la complémentarité entre l'amour et la chevalerie, l'écrivain prend appui sur les exemples romanesques de Lancelot et Tristan avant d'évoquer, chez son jeune héros, la naissance du sentiment amoureux et le désir de vaillance qui l'accompagne :

Amours oste paour et donne hardement, fait oublier toute peine et prendre en gré tout le travail que on porte pour la chose amee. Et qu'il soit vray, qui veult lire les histoires des vaillans trespassez, assez trouvera de ce preuve, si comme on lit de Lancelot, de Tristan et de plusieurs autres que Amours fist bons et a renommee atteindre ; et mesmement en noz vivans assez de nobles hommes de France et d'autre part en veons et avons veu...¹⁷.

- 11 À une époque où se raréfient les romans arthuriens, le genre biographique témoigne de la persistance et de la récupération de cette *matiere*, le mot étant employé au sens large d'une culture générale, partagée entre l'auteur et son public, sans impliquer nécessairement une allusion à des textes précis. Les récits de la Table Ronde constituent une anthologie prête au réemploi. Les emprunts, vagues, non référenciés, laissent penser que les auteurs citaient de mémoire, sans avoir nécessairement lu ces œuvres paradigmatiques. Celles-ci se réduisent à un réservoir de *topoi*, de schémas narratifs faciles à mémoriser. Les tournois et les pas d'armes offrent un terrain privilégié à cette imprégnation arthurienne ; ainsi le rassemblement organisé par Boucicaut et ses compagnons à Saint-Inglevert (entre Calais et Boulogne) nous est décrit par le biographe comme une mise en scène très habituelle des romans arthuriens : les organisateurs tiennent un *pas*, c'est-à-dire un passage, dont le franchissement oblige au combat. Boucicaut s'y illustre non seulement par une prouesse qui rappelle celle des grandes figures romanesques, mais aussi par une animosité propre à lui décerner le titre de défenseur de la grandeur nationale. En effet, en cette fin du XIV^e siècle, en « tenant » une place située à la frontière du royaume, la « marche » de Calais, il transpose dans la sphère du jeu la résistance française à l'occupation anglaise¹⁸. De même, la fondation de l'ordre chevaleresque dit « de l'Écu vert à la Dame blanche » contribue à faire de Boucicaut l'égal des chevaliers courtois, sans cesse occupés à défendre les dames et demoiselles en détresse, « oppressees et traveillees d'aucuns poissans hommes qui par leur force et puissance les vouloient desheriter de leurs terres, de leurs avoirs et de leurs honneurs »¹⁹. Là encore, il s'agit surtout d'un divertissement car l'association, malgré l'extrême précision de son règlement, qui fut écrit « affin que la chose fust plus autentique »²⁰, ne contribua guère à améliorer la condition féminine...
- 12 Ces réminiscences arthuriennes demeurent rares dans le *Livre des faits de Boucicaut*, concentrées au début de la carrière du héros, comme si cette tradition romanesque n'était plus qu'une « littérature de jeunesse »²¹ : les hommes du XV^e siècle semblent la délaisser au profit des femmes et des enfants et lui préférer les œuvres de l'Antiquité. De fait, le biographe, peut-être un intellectuel frotté d'humanisme, multiplie les *exempla*, les anecdotes édifiantes, qu'il tire de la

mythologie ou de l'histoire gréco-romaine. L'inventaire des personnages donnant lieu à un *exemplum* donne une idée de l'ampleur de sa culture : Alexandre, Brutus, Cyrus, Démosthène, Hector, Hercule, Jules César, Octave, Pompée, Remus et Romulus, Thésée, pour n'en citer que quelques-uns²². Ces comparaisons avec l'Antiquité consolident l'argumentation du panégyriste de Boucicaut : elles servent à démontrer le bien-fondé de ses choix éthiques, politiques et militaires. Le biographe, probablement un clerc, connaît le procédé de la persuasion par induction, dont usent, notamment, les prédicateurs pour inculquer à leurs auditoires les principes de la morale chrétienne. Il s'agit ici de plier le raisonnement à l'usage d'un traité de chevalerie, dont Boucicaut serait le champion. La méthode inductive se déroule en trois phases : d'un fait particulier (l'*exemplum*, situé dans le passé), on dégage un principe général, qui permet de valider un autre fait particulier (le cas de Boucicaut, dans le présent). Le recours aux *exempla* sert donc à la fois à glorifier le héros de la biographie et à illustrer la permanence de l'histoire, qui se répète : insérer Boucicaut dans la lignée des figures de l'Antiquité gréco-romaine, c'est prouver à la France du XV^e siècle qu'elle peut encore produire des meneurs d'hommes et résister aux esprits chagrins, prompts à condamner la décadence de leur temps. Ces emprunts légendaires, que le biographe cite à titre de comparaisons pour souligner la grandeur exemplaire de son héros²³, lui permettent aussi d'asseoir sur des autorités reconnues la riposte qu'il oppose aux ennemis du Maréchal : comme l'écrit Jean-Claude Mühlethaler, « la contestation se fait toujours au nom de principes incontestés »²⁴.

13 Quelle que soit la matière utilisée, de Bretagne, d'Athènes ou de Rome, le recours aux *topoi*, la modélisation, répond à une exigence épидictique qui vise à conférer à la singularité du vécu une valeur normative, démonstrative et clairement identifiable par le public. Cette transposition du réel dans ce que Paul Ricoeur appelle « l'imaginaire scientifique » rend le témoignage individuel approprié à l'horizon d'attente du lecteur : les récits de vie, dépouillés autant que possible de toute étrangeté, commémorent à la fois les exploits d'un chevalier contemporain et le succès d'une littérature passée.

14 Au total, la méthode citationnelle du biographe, proche de la compilation, repose sur des effets de liste²⁵, accumulant des noms célèbres, qui font appel à la participation mémorielle du lecteur.

Toutefois, l'onomastique littéraire n'occupe pas une place prépondérante. Les catalogues et dénombrements, tels ceux qui ponctuent les récits de combats et expéditions militaires, puisent bien plutôt dans un répertoire historique, contemporain de Boucicaut. De même, deux chevaliers de son temps sont jugés dignes de faire l'objet d'un *exemplum* à valeur didactique : il s'agit de Louis de Sancerre et d'Oton de Grandson (I, VIII, 31-32), qui incarnent, aux yeux du biographe, l'idéal de l'amant courtois. Il s'agit d'inscrire au tableau d'honneur, au Panthéon littéraire des grands hommes, des chevaliers qui, se substituant aux Alexandre ou aux Lancelot, se montrent attachés à reproduire, par leurs initiatives, les valeurs des héros légendaires.

- 15 Cette propension du biographe à dialoguer avec d'autres textes ne se limite pas aux œuvres du temps jadis. Lorsqu'il aborde des dossiers sensibles, il s'engage dans le présent et s'octroie un droit de réponse face aux écrivains contemporains qui ont pu mettre en cause son personnage. Ainsi son récit de la défaite de Nicopolis, où les croisés français, parmi lesquels Boucicaut, furent écrasés par l'armée de Bajazet, ou bien encore sa version des joutes de Saint-Inglevert, deux événements qui déclenchèrent un mouvement de protestation contre l'impéritie et la folle témérité de la noblesse française, peuvent se lire en contrepoint de la *Chronique* du Religieux de Saint Denis, historien officiel du royaume de France. De même, à propos de l'affaire de Gênes, où Boucicaut exerça un mandat chaotique, le biographe élève la voix pour couvrir le mécontentement des historiographes italiens, hostiles à la présence française qu'ils accusent d'avoir entraîné la perte de l'indépendance de leur ville.

3. Aspects idéologiques

3.1. Propagande et opinion publique

- 16 Le *Livre des faits de Boucicaut* est une œuvre orientée, qui, pour être appréhendée dans tous ses enjeux, doit être replacée dans le contexte d'une double crise, individuelle et collective, née à la fois de l'impopularité de son héros et du malaise d'une chevalerie décriée dans ses défaites militaires : propagande et contrôle de l'opinion publique sont les lignes de force de ce plaidoyer, qui tient tout à la fois de l'engagement socio-politique et du document historique. Ce

texte semble tout à fait représentatif du clivage formulé par les chercheurs d'aujourd'hui entre l'histoire et la mémoire : l'histoire, telle qu'elle se pratique au XXI^e siècle, vise à reconstituer les événements passés au plus près de leur réalité, tandis que la mémoire « émane d'un projet ancré dans le présent ». La commémoration répond à une finalité précise et privilégie un seul point de vue, en valorisant certains éléments au détriment des autres. En revanche, l'historiographie cherche à rassembler et comparer, « sans favoritisme », « les informations multiples contenues dans les archives »²⁶. À la lumière de ces distinctions actuelles, l'on peut dire la biographie de Boucicaut relève davantage d'une production mémorielle que d'une synthèse historienne. Elle vise à restaurer le patrimoine chevaleresque d'une France fragilisée par la guerre, à travers la réhabilitation d'un individu emblématique.

3.2. Redonner vie à tout ce que l'Histoire a détruit

- 17 Selon Denis Lalande, éditeur du *Livre des faits*, le biographe de Boucicaut aurait voulu, par la glorification de son héros, donner une image rassurante à ses lecteurs en prouvant que « la vieille éthique chevaleresque n'avait encore rien perdu de sa valeur et de son efficacité politique »²⁷. De fait, les comparaisons qu'il emploie pour décrire l'ardeur belliqueuse de son héros restituent une vision littérisée du réel, puisant dans des registres anciens. Certaines relèvent de la tradition courtoise : Boucicaut éprouve pour les campagnes militaires la même attirance qu'une dame pour les fêtes ou un oiseau de proie pour la chasse (I, XII, 35-41). D'autres images renvoient à la tradition épique, tel le « lyons forcenez » (I, xxv, 338-339) qui se défend contre ses agresseurs. Or derrière ce vernis littéraire, se cache la réalité de celui qui fut sans doute considéré par ses détracteurs comme un « parvenu »²⁸.
- 18 Cette modélisation, cette esthétique diffuse, répondent à un rêve, celui de la vieille noblesse qui, bien avant don Quichotte ou Emma Bovary, calque sa vie sur les romans. « La vie chevaleresque est une imitation ; imitation des héros du cycle d'Arthur ou des héros antiques, peu importe »²⁹. L'existence aspire à la perfection d'une œuvre d'art, d'où l'improvisation est éliminée au profit de la représen-

tation. Les nobles seigneurs de la fin du Moyen Âge, pour oublier l'humiliation du présent, s'adonnent à un jeu existentiel, ils jouent à vivre, dans une mise en scène où ils endossent le masque des héros littéraires. L'on voit ainsi s'organiser des joutes où les participants, le visage dissimulé derrière le heaume, se font annoncer sous les noms de Lancelot ou Tristan. Ce phénomène social trouve son équivalent dans la littérature : une circulation mimétique s'est installée entre le roman et la vie, et réciproquement. *Le Livre des faits de Boucicaut* témoigne de cet « enromancement » du monde : le héros, acteur d'un jeu social où le prédispose sa nostalgie du temps passé, garde le devant de la scène imaginaire alors qu'il a dû laisser place, dans la réalité, à des adversaires mieux adaptés aux besoins du présent.

4. Conclusion

- 19 Dans le portrait sur lequel se referme le *Livre des faits*, on apprend que Boucicaut, chevalier-poète, occupait ses loisirs à « ouÿr lire d'aucuns beaulx livres de la vie des sains, ou des histoires des vaillans trespassez, des Rommains ou d'autres » (IV, XI, 47-49). Il est permis d'imaginer son biographe et ses lecteurs à sa ressemblance, friands de belles histoires, qui leur permettent d'oublier les déceptions du réel. De fait, la réalité n'est pas toujours à la hauteur du rêve et les ressources de la littérature permettent, surtout lorsqu'on est écrivain, de remplacer la « dissonance » de l'événement historique par une belle « consonance » apte à rétablir le sens parfait qu'on aimerait voir réalisé dans le monde³⁰.
- 20 Au XV^e siècle, l'opposition entre littérature et histoire, entre *story* et *history*, n'est pas encore ancrée dans les mentalités. La mise en récit des vies exemplaires au Moyen Âge, par l'importance accordée à la narration, nous place à l'opposé de ces formes littéraires singulières, apparues dans les années 1960 et appelées factographies, qui reposent sur l'enregistrement du réel et le montage des documents, délestés de toute syntaxe narrative³¹. Les mots recouvrent la nudité du fait brut, la lettre s'approprie l'histoire, la tire de l'oubli, la traque mais aussi la retrace pour mieux la refaire.

NOTES

- 1 *Le Livre des fais du bon messire Jehan le Maingre dit Bouciquaut, mareschal de France et gouverneur de Jennes*, éd. Denis Lalande, Genève, Droz (coll. « Textes Littéraires Français », 331), 1985.
- 2 Sur la carrière de Boucicaut, voir Denis Lalande, *Jean II le Meingre, dit Boucicaut (1366-1421)*, Genève, Droz, 1988.
- 3 Hélène Millet, « Qui a écrit le *Livre des fais* de Boucicaut ? », Monique Ornato et Nicole Pons (dir.), *Pratiques de la culture écrite en France au XV^e siècle*, Louvain-la-Neuve, FIDEM, 1995, p. 135-149 ; repris dans *L'Église du Grand Schisme (1378-1417)*, Paris, Picard (coll. « Les Médiévistes français », 9), 2009.
- 4 Élisabeth Gaucher-Rémond, « Propagande et opinion publique dans le *Livre des faits du Maréchal Boucicaut* », Jean-Claude Mühlethaler (dir.), *Pratiques communicatives à l'époque de Charles VI*, à paraître.
- 5 Élisabeth Gaucher, *La Biographie chevaleresque*, Paris, Champion (coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 29), 1994, p.65 et chap.III (« La biographie et l'histoire »), p.77.
- 6 Denis Lalande, *Jean II le Meingre*, op. cit., p.5-6.
- 7 Élisabeth Gaucher, « Le héros biographique, enfant bâtard de la littérature », Élisabeth Gaucher et Aimé Petit (dir.), *La Biographie dans la littérature médiévale* (Actes du colloque du Centre d'Études Médiévales et Dialectales de l'Université de Lille III (5 et 6 oct. 2000), *Bien Dire et Bien Apprendre*, 20, 2002, p.77-88.
- 8 *Le Livre des faits et bonnes meurs du sage roy Charles V* date de 1404.
- 9 *Histoire de Mre Jean de Boucicaut, mareschal de France, gouverneur de Gennes, et de ses mémorables faicts en France, Italie et autres lieux, du règne des roys Charles V et Charles VI, jusques en l'an 1408*, éd. Théodore Godefroy, Paris, A. Pacard, 1620. – *Les Mémoires de Boucicaut*, éd. E.-D. de Parny, Londres/Paris, 1785 (Collection universelle des mémoires particuliers relatifs à l'histoire de France, t.6).
- 10 Paul Ricoeur, *Temps et récit, 3 : le temps raconté*, Paris, Seuil (coll. « Points essai »), 1985, p.329-348 (« L'entrecroisement de l'histoire et de la fiction »).

- 11 Pierre Courroux, « L'écriture de l'histoire dans les chroniques de langue française (XII^e-XV^e siècles). Les critères de l'historicité médiévale », thèse, université de Poitiers (dir. C. Galderisi et E. Bozoky), 6 déc.2013.
- 12 Paul Jorion, *Comment la vérité et la réalité furent inventées*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 2009.
- 13 Erich Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. fr., Gallimard (coll. « Tel »), 1968 (éd. orig. 1948), p.549-553 ; Jean-Claude Schmitt, « La mort, les morts, le portrait », D. Olariu (dir.), *Le Portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation (XIII^e-XV^e siècles)*, Berne, Peter Lang, 2009, p.15.
- 14 Paul Zumthor, *Langue, Texte, Enigme*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Poétique »), 1975, p.248, cit. dans Élisabeth Gaucher, *La Biographie chevaleresque*, op. cit., p.194.
- 15 *Le Livre des fais du bon messire Jehan le Maingre*, éd. citée, IV, xv, 90.
- 16 Élisabeth Gaucher-Rémond, « Les influences arthuriennes dans les biographies chevaleresques au XV^e siècle : la fabrique du grand homme au carrefour du réel et de l'imaginaire », conférence prononcée au séminaire du CETM (université de Rennes 2) le 20 mars 2014.
- 17 *Le Livre des fais du bon messire Jehan le Maingre*, éd. citée, I, viii (« Ci parle d'amours, en demonstrant par quelle maniere les bons doivent amer pour devenir vaillans »), l.21-31.
- 18 Élisabeth Gaucher, « Les joutes de Saint-Inglevert : perception et écriture d'un événement historique pendant la guerre de Cent Ans », *Le Moyen Âge*, CII, 2, 1996, p.229-243.
- 19 *Le Livre des fais du bon messire Jehan le Maingre*, éd. citée, I, XXXVIII, l.19-23.
- 20 *Ibid.*, 87-88.
- 21 Hypothèse formulée par Christine Ferlampin-Acher au séminaire du CETM (université de Rennes 2), le 20 mars 2014.
- 22 Pour le détail et la liste complète, voir Élisabeth Gaucher-Rémond, *La Biographie chevaleresque*, op. cit., p.499-500.
- 23 *Ibid.*, p.498-508 (« Les exempla dans une biographie partisane : Boucicaut »).
- 24 « Une génération d'écrivains 'embarqués' : le règne de Charles VI ou la naissance de l'engagement littéraire en France », J. Kaempfer, S. Florey et J.

Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e – XXI^e siècle)*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2006, p.15-32 (cit. p.16). Je remercie Jean-Claude Mühlethaler de m'avoir spontanément communiqué cet article.

25 Sur ce procédé, voir Madeleine Jeay, *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale*, Genève, Droz, 2006.

26 Guy Saupin, « L'esprit à l'épreuve du temps », *Têtes chercheuses (actualité et culture des sciences en Pays de la Loire)*, n°7 (dossier « Flous de mémoire »), automne 2008, p.6.

27 Denis Lalande, *Le Livre des fais du bon messire Jehan le Maingre*, éd. citée, p.XXIX.

28 Norman Housley, « One man and his wars: the depiction of warfare by Marshal Boucicaut's biographer », *Journal of Medieval History*, 29, 2003, p.27-40 (cit. p.39).

29 Johan Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1993 (éd.orig. 1919), p.72.

30 Estelle Doudet, « De la dissonance historique à la conjointure littéraire : l'art de la manipulation textuelle dans la *Chronique* de Georges Chastelain », D. Bohler et C. Magnien-Simonin (dir.), *Écritures de l'histoire, XIV^e-XVI^e s.*, Genève, Droz, 2005, p.240-256.

31 Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Garnier, 2014.

ABSTRACTS

Français

La biographie du maréchal Boucicaut, écrite en 1409, de son vivant et probablement à son instigation, par un panégyriste anonyme, témoigne de la perméabilité des frontières, au Moyen Âge, entre la fiction et l'histoire. Cette œuvre de propagande, destinée à réhabiliter un homme politique devenu impopulaire et une chevalerie décriée dans ses prérogatives militaires, multiplie les emprunts à la tradition littéraire tout en revendiquant l'authenticité de son récit. La mise en place d'une écriture syncrétique, par le réemploi de motifs anciens ou contemporains, sert, paradoxalement, à la construction d'un portrait qui se veut individuel mais où la noblesse du règne de Charles VI pouvait reconnaître et revivre ses rêves déçus.

English

The biography of Marshal Boucicaut, written in 1409, during his lifetime and probably at his instigation by an anonymous panegyrist, shows how it is

difficult to draw a line between the areas of fiction and history in the Middle Ages. This work of propaganda, intended to rehabilitate a politician become unpopular and a social class, chivalry, discredited in its military prerogatives, often takes fiction literature as a model, while claiming its respect to historical facts. Using a syncretic writing, which imitates old and contemporary motives, the author makes an individual portrait, but, paradoxically, where the aristocracy of the reign of Charles VI could recognize and relive his broken dreams.

INDEX

Mots-clés

biographie, modélisation, Moyen Âge, noblesse, portrait, propagande

AUTHOR

Élisabeth Gaucher-Rémond

Professeure de langue et littérature françaises médiévales à l'université de Nantes, ses recherches, principalement consacrées à l'historiographie, portent sur les autoportraits et les récits de vie (XII^e-XV^e siècles), sur l'histoire des légendes de Robert le Diable et Richard sans Peur et de leur réception, sur les réécritures et la dévaluation parodique dans la littérature médiévale. Parmi ses ouvrages, *La Biographie chevaleresque. Typologie d'un genre (XIII^e-XV^e s.)*, Paris, Champion, 1994 ; *Robert le Diable. Histoire d'une légende*, Paris, Champion, 2003 ; *La Quête du Saint-Graal*, Paris, Ellipses, 2004 ; *Robert le Diable, édition bilingue. Publication, traduction, présentation et notes*, Paris, Champion, 2006. Elle est co-directrice de la collection « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge » aux éditions Champion (Paris) et de la revue « Le Moyen Âge ».

Enjeux esthétiques et idéologiques de la représentation historique dans *Les Amours des Grands Hommes* de Madame de Villedieu

Nathalie Grande

OUTLINE

1. Naissance de la nouvelle galante
2. *Les Amours des Grands Hommes* : effets de l'histoire à la mode galante
3. Ridicules des Grands Hommes

TEXT

1. Naissance de la nouvelle galante

- ¹ Il est d'usage de dater la création de la « nouvelle historique » de 1662, date à laquelle Mme de Lafayette publie *La Princesse de Montpensier*, un court texte qui mêle personnages historiques bien connus et personnages fictifs, un récit précis d'épisodes des guerres de religion et une intrigue amoureuse¹. Ce premier modèle a ensuite été décliné dans deux directions différentes : soit en favorisant le récit historique, ce qui mène à une vision du monde désabusée où le regard surplombant du narrateur-historien prend une dimension morale (c'est ce que pratique Saint-Réal dans *Dom Carlos*, 1672) ; soit en favorisant l'intrigue amoureuse, ce qui entraîne la valorisation de la force des passions (c'est ce qu'approfondit Mme de Lafayette dans *La Princesse de Clèves*, 1678). Tant que ces passions amoureuses restent des affaires sérieuses, où des héros, pris entre leur devoir et leur désir, se battent avec leur conscience, la lecture morale reste toujours possible. Mais, à partir de 1669, apparaît une forme où se retrouve le même mélange de récit historique et d'intrigues amoureuses, mais avec une orientation clairement « galante », c'est-à-dire que le récit des intrigues amoureuses prend alors le pas sur l'intrigue historique, qui ne sert plus que de décor superfétatoire à une intrigue

clairement sexuelle². C'est à Mme de Villedieu que revient le privilège d'avoir créé le genre et de s'être spécialisée dans la suite de sa carrière dans ce genre de la « nouvelle galante »³. Le principe qui régit ses intrigues se résume simplement : c'est l'amour qui mène le monde. Mais l'amour est à comprendre chez cette autrice dans ses variantes les moins idéalistes, voire les plus dégradées : le mot « amour » cache le plus souvent le seul désir ; la passion s'exprime surtout à travers la jalousie ; et l'impératif libidinal justifie tromperies et malversations en tous genres. La première réalisation de Mme de Villedieu dans ce domaine, quelques nouvelles du *Journal amoureux* (1669), mélange ainsi intrigues galantes et personnages historiques ; mais, en se rapprochant de l'intimité de ceux qui font l'histoire, elle les représente dans des situations gênantes pour leur prestige, et souvent cocasses pour le lecteur : quiproquos, rencontres inattendues, déguisements grotesques, portes qui claquent, scènes conjugales ou adultères de brouillerie, avec souvent une réconciliation sur l'oreiller à la clef... Cependant, même si on trouve de très grands personnages au centre des nouvelles (par exemple l'empereur Charles-Quint et le roi François I^{er} dans les V^e et VI^e parties), les intrigues galantes qu'elles racontent sont en fait historiquement parfaitement invraisemblables pour le lecteur quelque peu informé du XVII^e siècle. L'autrice ne s'en cache d'ailleurs pas dans son « avis au lecteur » :

Encore qu'il y ait beaucoup de noms illustres dans cette histoire, qui la font croire véritable, il ne faut pas toutefois la regarder de cette manière. [...] L'on n'y a inséré des noms connus, que pour flatter plus agréablement votre imagination. [...] Ce *Journal* [est] un simple jeu d'esprit ; et l'auteur [n'a] que votre divertissement pour objet [...] ⁴.

- 2 C'est ainsi que le *Journal amoureux* ne marque qu'une étape sur le chemin de la subversion de l'histoire dans laquelle s'est engagée la romancière. Avec les *Annales galantes*, qui commencent à paraître un an après le *Journal amoureux*, en 1670, son usage de la référence historique change. Certes, il y a toujours mélange entre galanterie et histoire, mais cette fois l'ancrage historique est beaucoup plus précis et nettement plus fiable⁵. Une prétention nouvelle à la vérité historique se fait jour, comme le montre la présence d'une « Table des matières historiques » accompagnant l'ouvrage, où Mme de Villedieu

cite ses sources, toutes très érudites, et se permet même de commenter les historiens utilisés par elle et l'usage qu'elle a fait de cette bibliographie⁶. C'est pourquoi elle ose donc écrire dans son avant-propos :

Je lui [au public] déclare donc que les *Annales galantes* sont des vérités historiques, dont je marque la source dans la Table que j'ai insérée exprès à la fin [...]. Ce ne sont point des fables ingénieuses, revêtues de noms véritables, comme on en a vu un essai depuis quelques mois, dans un des plus charmants ouvrages de nos jours [allusion à son *Journal amoureux*]. Ce sont des traits fidèles de l'histoire générale⁷.

- 3 A la croire, l'histoire ne serait donc plus le décor d'intrigues fictives, rendues plus amusantes par les référents historiques ; elle serait devenue la matière même que vient travailler la romancière pour faire émerger la part romanesque, et surtout passionnelle, du réel que taisent les historiens, ceci afin de la révéler au public. D'où le célèbre aveu :

J'avoue que j'ai ajouté quelques ornements à la simplicité de l'Histoire. La majesté des matières historiques ne permet pas à l'historien judicieux de s'étendre sur les incidents purement galants ; il ne les *rapporte* qu'en passant ; et il faut une bataille fameuse, ou le renversement d'une monarchie pour lui arracher une digression. J'ai dispensé mes *Annales* de cette austérité⁸.

- 4 La prétention historique s'accompagne donc d'un dénigrement du travail des historiens officiels, accusés de cacher au public la part déterminante de la causalité passionnelle dans les événements de l'histoire. La manœuvre, qui consiste à prétendre à une véracité égale, et même supérieure, à celle à laquelle peuvent prétendre les historiens de profession, paraît si audacieuse qu'on est d'abord tenté de penser qu'il s'agit d'un pur dispositif ironique de mystification littéraire, ce qui n'aurait rien d'étonnant de la part d'une romancière qui aime à jouer avec son lecteur et à le faire rire. Cependant, on peut aussi remarquer qu'en mettant en cause l'écriture légitime de l'histoire, en proposant une « nouvelle histoire », galante, chargée de concurrencer l'historiographie officielle volontiers hagiographique ou tragique, en tout cas toujours moralisante, la romancière contribue

au discrédit du discours historique qui a accompagné la « crise de la conscience européenne », selon la fameuse formule de Paul Hazard⁹. Pour Mme de Villedieu, il semble qu'il n'y ait pas de doute : l'histoire galante rend justice à la vérité historique. C'est pourquoi, malgré l'univocité de cette vision, où presque tout est ramené à la *libido* des Grands, son écriture peut aussi être comprise comme partie intégrante de la réflexion sur l'écriture de l'histoire particulièrement vivace dans les années 1660 et 1670, réflexion qui conduit à envisager la nouvelle comme « une tentation de l'historien »¹⁰. L'audace de la romancière, son irrévérence à l'égard de la matière historique se trouvent donc tout à fait explicables. Le changement de dispositif préfaciel, qui amène Mme de Villedieu à plaider le mensonge historique volontaire dans le *Journal amoureux*, pour passer l'année suivante dans les *Annales galantes* à la revendication d'une vérité historique, semble ainsi correspondre à la prise de conscience que ce qui n'était qu'un « jeu d'esprit » - la nouvelle galante - révélait une part occulte mais déterminante de l'histoire. Désormais, dans ses œuvres ultérieures, la romancière va s'attacher à dévoiler cette réalité qui ne va pas sans remettre en cause le prestige des acteurs de l'histoire, ni sans ternir celui de ses commentateurs.

2. Les Amours des Grands Hommes : effets de l'histoire à la mode galante

- 5 Une des meilleures réalisations par la romancière de cette nouvelle écriture historique paraît en 1671 sous le titre *Les Amours des Grands Hommes* : il s'agit d'un recueil de quatre nouvelles, dont chacune met en scène un grand personnage de l'Antiquité : deux grecs, Solon et Socrate, et deux romains, César et Caton. On y observe les effets d'une réécriture du récit historique où les « grands » événements de la « grande histoire » sont vus comme la conséquence directe des « petites histoires ». Prenons l'exemple de César, dont le personnage et la situation sont ainsi présentés au début de la nouvelle :

Il fut Amoureux avant que d'être Conquérant ; et nous voyons même qu'au milieu de ses Conquêtes les plus illustres, il n'oublia pas ce qu'il devait à l'Amour. Il n'était encore que Questeur, et n'avait exercé son courage que contre les Pirates de Cilicie, quand il épousa Pompéia, Sœur de Pompée le Grand. Dès ce temps-là, comme dans celui-ci, les Mariages des gens de qualité, étaient des unions de Politique, plutôt que de sympathie. Pompéia aimait secrètement Publius Claudius ; et César avait une violente inclination pour Murcie, qui fut depuis femme de Pompée. Le besoin que César avait de l'appui de Pompée, l'empêcha de le traverser dans le recherche de Murcie ; et cette même raison lui faisant souhaiter son alliance, il épousa la Sœur de ce grand Homme, le jour même que Pompée épousa la Maîtresse de César¹¹.

- 6 Des références au rôle et aux actions historiques de César (mention des « conquêtes », charge de « Questeur », lutte contre les « Pirates de Cilicie », alliance politique avec Pompée) sont convoquées, mais aussitôt évacuées pour focaliser la narration sur la question des mariages arrangés. Constatant l'incompatibilité des désirs individuels et des intérêts politiques, Mme de Villedieu se sert donc de l'information historique (ambitions et rivalités politiques) pour construire le nœud galant d'un récit qui développera ensuite les intrigues amoureuses : entre Pompéia, sœur de Pompée et femme de César, et Claudius d'une part ; entre César et Murcie, femme de Pompée, d'autre part. S'appuyant sur les sources antiques, en particulier Plutarque¹², elle imagine par exemple un double rendez-vous nocturne entre les couples adultères, qui, cherchant les meilleures opportunités, se donnent rendez-vous au même endroit au même moment, d'où évidemment quiproquos fâcheux et comiques à la fois. Mais passons les détails croustillants de l'intrigue pour arriver au résultat :

Pompée répudia Murcie ; et César, pour se venger de la rigueur de Pompée, répudia Pompéia. Cette désunion devint publique. César et Pompée se divisèrent ; Caton profita de leur brouillerie, comme il se l'était proposé ; et se réconciliant avec Pompée, fut depuis le plus opiniâtre des ennemis de César. L'Amant de Murcie, désespéré de ce que ses bonnes intentions avaient si mal réussi, se vengea des caprices du hasard, sur l'indiscret Claudius. Il lui suscita Cicéron, qui le dénonça au Sénat, et qui poursuivit avec ardeur la punition de son déguisement¹³.

- 7 Tous les événements historiques évoqués sont exacts : la brouille entre Pompée et César, l'alliance entre Pompée et Caton, le procès contre Claudius mené par Cicéron. Mais la grande histoire romaine, fondée des auteurs aussi prestigieux que Plutarque et Cicéron, celle qu'on traduisait dans les collèges, celle qu'on enseignait à des fins morales, celle qui constituait un des fondements de la culture de l'honnête homme, est devenue une fable galante.
- 8 Le premier effet visible du traitement galant de l'histoire consiste dans la féminisation de son personnel. Chez Mme de Villedieu, les personnages féminins ne sont pas seulement cités, mais deviennent des protagonistes à part entière, dont les paroles et les actions ont un effet sur le cours de l'histoire. La nouvelle intitulée « César » ne met pas seulement en scène ce dernier, ainsi que Pompée, Clodius, Caton et Cicéron, mais encore Pompéia, sœur de Pompée et femme de César ; Murcie, femme de Pompée et amante de César ; Servilia, sœur de Caton et amante de César ; Aurelia, mère de César : les grands hommes sont remis dans le réseau de leurs liens familiaux et intimes, et descendant de leur piédestal, ils quittent la solitude qui les entoure chez les historiens pour retrouver leur humanité. Cet effet est explicitement recherché par la romancière, qui critiquait dans sa dédicace la déshumanisation des « grands hommes » :

Les grands hommes n'ont été traduits à la postérité que sous des figures terribles. Les auteurs se sont imaginé les élever au-dessus de l'homme ; quand ils les ont dépouillés de tous les sentiments de la nature : ils nous représentent les philosophes insensibles, et les conquérants ne se montrent à nous que les armes à la main.

- 9 Deuxième conséquence de cette appropriation de la matière historique par la nouvelle, se dessine une forme de « vulgarisation historique », car si l'histoire à la mode galante comporte des approximations, des personnages fictifs, une psychologie largement imaginée, elle reste cependant fidèle à la trame historique générale. Elle constitue en ce sens un apport non négligeable à la diffusion de la culture antique. S'adressant à un lectorat mondain, et particulièrement féminin, elle rend facilement accessibles à ce public des connaissances qui autrement seraient restées le monopole sinon des savants, du moins des hommes. C'est un savoir largement de seconde main, et passablement déformé par la mise en fiction galante, mais un

savoir tout de même, et pour beaucoup de lectrices un des rares savoirs disponibles sur l'Antiquité, et pour quelques-unes la voie vers un approfondissement culturel, voire un apprentissage de la langue latine.

- 10 Enfin, au plan de la stratégie d'écriture de Mme de Villedieu, on constate que la romancière légitime son œuvre par le choix de traiter de l'histoire antique. En effet, si elle a conçu son programme de « galantisation » de l'histoire à partir de l'histoire récente (*Journal amoureux* et *Annales galantes*), elle a ensuite innové en étendant cette pratique à l'histoire antique avec les *Amours des grands hommes*¹⁴. Or, le déplacement chronologique n'est pas sans conséquence pour son rapport à l'écriture : ses textes liminaires montrent qu'elle se présente désormais comme une véritable historienne, qu'elle cherche à valoriser sa démarche, quitte à régler des comptes avec les doctes¹⁵. Preuve de cette stratégie (ironique ?) de légitimation, la dédicace des *Amours des grands hommes* au roi : grand homme forcément, et galant de surcroît, à cette date encore. Il y a sans doute de l'audace à s'adresser à lui, acteur et garant de l'histoire par nature, pour solliciter sa bienveillance à l'égard d'une écriture galante de la grande histoire. Audace d'autant plus grande quand on considère le traitement que Mme de Villedieu réserve aux « grands hommes »...

3. Ridicules des Grands Hommes

- 11 Quand on y regarde de plus près en effet, chacun des prétendus « grands hommes » annoncés par le titre est systématiquement rabaisé par le récit. Solon, « le plus renommé des sept Sages [de la Grèce], et le Législateur de sa Patrie », n'hésite pas à user de son influence politique pour servir ses intérêts amoureux ; Socrate croit enseigner à la belle Timandre par amour de la philosophie, mais Alcibiade lui montre facilement combien qu'il est le jouet des passions qu'il nie ; César est amené par ses propres manœuvres à assister -à son insu !- à son propre cocuage ; Caton feint l'indifférence face aux passions ...à la suite de la découverte que sa femme en aime un autre ; Pompée avoue son désarroi devant l'inconstance d'une maîtresse qui a cru lui plaire en se donnant à son meilleur ami... Dans de telles circonstances, où se trouvent la grandeur d'âme, la maîtrise de soi, la

vertu/virtù qui sont censées faire les héros ? Au mieux, l'héroïsme des grands hommes est ramené à une apparence, comme la narration le souligne elle-même. C'est en effet cette explication que donne Solon quand il refuse le trépied d'or que le philosophe Thalès est venu lui offrir comme au plus sage de tous les Grecs.

Hélas ! s'écria Solon, quand il apprit le sujet du voyage de son ami, que le cœur de l'homme est un étrange labyrinthe ! Nul n'en démêle les tours, mon cher Thalès, et tel croit un Philosophe aussi consommé dans la pratique de sa science, que dans ses préceptes, qui sortirait bientôt de cette erreur, si les yeux étaient aussi véritablement les fenêtres de l'âme, qu'ils n'en sont que le masque. [...] Jugez, ajouta-t-il, si je mérite ce Trépied mystérieux que les Dieux destinent au plus sage des hommes. Deux ou trois passions violentes déchirent mon cœur. J'aime Origène autant qu'on peut aimer. Je hais Pisistrate de toute ma haine ; je suis jaloux et désespéré, et dans les transports de ma fureur, je ne sais si je ne serais point capable des mêmes emportements contre ce que j'aime, comme contre ce que je hais. Gardez le Trépied, mon cher Thalès, ou faites ce présent à quelqu'un qui soit plus sage que ne l'est Solon.

– Je ne connais point d'homme, repartit Thalès, qui le paraisse davantage. Vos lois semblent vous avoir été dictées par les Dieux. Votre conversation est docte, et instructive ; votre extérieur est tranquille, et vous avez refusé la puissance souveraine. Si vous n'êtes pas Sage, qui le sera ? et sur quel fondement peut-on asseoir les jugements qu'on fait des hommes ? S'il est vrai que votre âme soit le jouet de tant de passion, déplorons, mon cher Solon, l'excès de la faiblesse humaine ; elle est répandue dans tous les hommes également, et l'apparence seule met quelque différence entre eux. Nous n'acquérons point la véritable Sagesse, nous n'acquérons que l'Art de la feindre¹⁶.

- 12 La métaphore du masque, l'opposition entre un « extérieur » serein et divers « transports » intérieurs soulignent combien la sagesse du philosophe n'est qu'une apparence, ne correspondant qu'à l'image que cherche à donner de lui un être suffisamment sage pour connaître ses passions, mais insuffisamment sage pour les maîtriser. Et les deux philosophes de conclure logiquement qu'il faut envoyer le trépied « à quelque divinité » car aucun homme ne mérite le titre de sage¹⁷...

- 13 Cependant ce manque de sagesse ne prend pas forcément chez Mme de Villedieu la forme d'une conscience douloureuse de la nature humaine pécheresse. La folie des « grands hommes » qu'elle se plaît à illustrer consiste non seulement à dénoncer leurs faiblesses, mais aussi à les placer dans des situations ridicules, voire burlesques. Ainsi Socrate : chargé de l'éducation de la trop belle Timandre, il cache son existence à son épouse et à ses amis grâce à une vieille astrologue passablement libidineuse. Percé à jour par l'épouse évidemment jalouse, il doit subir non seulement une scène de ménage, mais encore les leçons de morale que lui donne Alcibiade, personnage plaisamment utilisé à contre-emploi par la romancière : scène évidemment plaisante, dont le prestige de Socrate ne sort pas indemne. Autre exemple déjà évoqué, celui de César profitant des fêtes de la *Bona Dea*, une occasion licencieuse, pour donner rendez-vous à sa maîtresse, Murcie, femme de Pompée, dans sa propre chambre conjugale. Il se cache en attendant dans le cabinet attenant, mais, au moment où il s'apprête à rejoindre au lit celle qui s'y trouve, il entend la voix de sa femme : « Il se rejette dans son cabinet précipitamment, et soit que la conversation du lit fut longue en effet, ou que l'impatience de César la lui fit trouver telle, il ne passa jamais de temps plus ennuyeux »¹⁸. De fait : quand enfin son épouse s'éloigne « faisant de grandes excuses de ne pouvoir demeurer davantage » et qu'il étreint enfin la belle, elle s'échappe de ses bras, se débat, cherche à fuir, jusqu'au moment où une servante apportant une lampe montre que la « dame » n'est autre que Claudius, venu lui aussi à un rendez-vous galant, mais avec la propre femme de César. Ainsi César, caché dans son coin, a été fait cocu, sous son nez, dans son lit, et de vengeance point, puisqu'il ne peut dénoncer la présence de Claudius qu'en avouant la sienne. Et comme leurs deux présences sont interdites par les règles qui président aux fêtes de la Bonne Déesse, il doit rester cocu et content... Ridicule encore, Caton, qui raconte lui-même sa naïveté et comment il a servi à son insu de messenger entre sa femme et son amant. Ainsi les grands hommes sont presque systématiquement placés dans des situations qui les rabaissent et les tournent en dérision.
- 14 Mais s'ils apparaissent ridicules, ils se révèlent également plaisants, aimant à rire et à plaisanter. C'est ce que montre par exemple le personnage de Pompée, qui feint la colère pour s'amuser aux dépens

de son interlocuteur. Quand César vient s'expliquer chez lui sur les événements récents, Pompée s'amuse en effet à feindre l'indignation :

Pompée qui était en *humeur* de se divertir, [prenait] un sérieux, qu'il avait beaucoup de peine à soutenir. [Lui], dont la colère était feinte, et qui ne savait rien de ce qui se passait dans le cœur de César, avait une peine extrême à s'empêcher de rire. Il détournait la tête d'un autre côté pour prolonger la Comédie¹⁹.

- 15 Le rire est donc à double effet : d'une part, parce que Pompée se moque de César, témoignant qu'on peut être un grand homme et aimer à plaisanter ; d'autre part, parce que Pompée ne sait pas encore ce que sa naïveté véritable va bientôt l'aider à découvrir, c'est-à-dire qu'il a en fait toutes les raisons d'en vouloir à César, puisque c'est avec sa femme que César voulait passer la nuit. Pompée peut donc aimer à rire, rira bien qui rira le dernier... Mme de Villedieu semble ici utiliser son expérience de dramaturge : usant du comique à la manière d'un langage théâtral, elle joue sur un double niveau de destinataire, puisque le comique est à la fois présent entre les personnages du récit, mais prend aussi sens à leurs dépens.
- 16 Reste à savoir quels effets cette réécriture galante de l'histoire dans les nouvelles a pu avoir sur l'écriture de l'histoire en général. En effet, ce n'est pas parce que ces récits sont galants jusqu'à la frivolité qu'ils ne tiennent aucun discours axiologique. Écrire dans les blancs de l'histoire pour en révéler la face dérisoire, voire sordide, est clairement une écriture orientée, et amène des conséquences tant sur le plan littéraire qu'un peu au-delà. Tout d'abord, au plan des idées littéraires et artistiques, on peut faire l'hypothèse que cette ridiculisation de l'histoire antique participe à la déconstruction de la révérence obligée envers l'Antiquité qu'on a appelé la « Querelle des anciens et des modernes » : montrer que les Anciens ne sont ni meilleurs ni pires que les Modernes justifie en effet qu'on cesse de les considérer comme des modèles absolus, en morale comme en art. Plus particulièrement, du point de vue de l'histoire de la fiction narrative, on peut remarquer que l'écriture de Mme de Villedieu opère un renversement de la tradition. Jusque-là, quand le roman, et plus généralement la narration, avait recours à l'histoire, c'était systématiquement pour acquérir du prestige, récupérer au profit de la littérature de fiction le prestige de cette forme particulière de littérature qu'était le récit

historique. Avec Mme de Villedieu, le recours à l'histoire ne sert plus à donner du prestige à la fiction narrative ; c'est au contraire la fiction narrative qui contamine l'histoire et fait peser sur les « grands hommes » le soupçon qu'ils n'ont rien de grand. Chez elle, l'histoire ne sert plus à fournir des héros à la littérature ; la littérature en revanche sert à détruire les héros. Le roman en vient à désacraliser l'histoire.

- 17 Cependant ce renversement, s'il témoigne de la crise de l'écriture de l'histoire au XVII^e siècle, travaille aussi en sourdine à une mise en cause de la sphère politique, car en s'en prenant aux grands hommes du passé, Mme de Villedieu ouvre la voie à un traitement désacralisant de tout prétendu grand homme, contemporain inclus. De fait, le programme de Mme de Villedieu (érotiser/galantiser ; ridiculiser/désacraliser) fut bientôt appliqué, par d'autres, souvent anonymes, aux événements et aux personnages contemporains. *Le Palais Royal ou les amours de Mme de La Vallière*, *Le Passe-temps royal, ou les amours de Mademoiselle de Fontanges*, *Le Perroquet ou les amours de Mademoiselle*, *Le Grand Alcandre frustré*, *Le Divorce royal ou guerre civile dans la famille du grand Monarque*, *Le Tombeau des amours de Louis le Grand et ses dernières galanteries*, etc. : tous ces titres de pamphlets érotico-satiriques, pris parmi bien d'autres, manifestent l'essor dans les dernières décennies du XVII^e siècle d'une nouvelle forme narrative hybride, où la fiction galante s'est emparée de la chronique historique, où la satire n'a plus hésité à devenir pamphlet, où le récit plaisant a osé dire ce qu'aucun discours politique ne pouvait assumer dans la France de l'absolutisme²⁰. Comment comprendre alors que Mme de Villedieu ait osé offrir sa satire amusée des « grands hommes » de l'Antiquité à Louis XIV ? Car s'il y avait flatterie à dédier des *Amours des grands hommes* à un roi qui se voulait grand, et qui en 1671 se piquait encore de plaire aux dames, pourtant le contenu de ces *Amours* ne permet guère de croire les hommes aussi grands que l'histoire le dit. Les récits, en ne montrant que passions ridicules et calculs cyniques, ne cessent au contraire de démonter l'imposture qui permet de croire à la grandeur. C'est pourquoi la flatterie de la dédicace pourrait bien n'être qu'apparente, et cacher, par l'association entre le titre flatteur et le récit satirique, une intention ironique (inconsciente ?) dont l'image du monarque galant ne sort pas indemne. Car, en invitant le lecteur à un

rapprochement entre le monarque du XVII^e siècle et les « grands hommes » de l'Antiquité, Mme de Villedieu oriente – *nolens volens* ? – vers une interprétation politique, à savoir une lecture désacralisante de l'autorité monarchique présente dans la personne du roi, en l'occurrence dans son corps²¹.

NOTES

1 C. Zonza, dans son étude sur *La Nouvelle historique en France à l'âge classique* (Paris, Honoré Champion, 2007) remonte même jusqu'aux *Nouvelles françaises* de Segrais (1657). C'est dire que la première nouvelle de Mme de Lafayette est un repère sans être un véritable *terminus a quo*.

2 Sur les ambivalences de la notion de galanterie, voir A. Viala, *La France galante*, Paris, PUF, 2008.

3 Sur la carrière de Mme de Villedieu, voir le toujours indispensable travail de M. Cuénin, *Roman et société sous Louis XIV : Mme de Villedieu*, Paris, Champion, 1979.

4 Mme de Villedieu, *Journal amoureux*, Paris, Barbin, 1671, p. 3-4.

5 L'édition qu'a proposée G. Letexier des *Annales galantes* met particulièrement en évidence qu'il y a « plus de vérité dans ce recueil qu'on ne s'y attendrait » (Mme de Villedieu, *Annales galantes*, Paris, STFM, 2004, I p. 361).

6 Voir Mme de Villedieu, *Annales galantes*, *op. cit.*, I p. 357-361 pour les quatre premières parties.

7 *Ibid.*, I, p. 46-48.

8 *Ibid.* p. 48-49.

9 P. Hazard envisageait ainsi la « faillite de l'histoire », réduite à un « amas de fables, quand elle raconte l'origine des nations, et ensuite [à] un amas d'erreurs », comme cause des bouleversements qu'il décrivait dans *La Crise de la conscience européenne : 1680-1715* (1935), Paris, Livre de Poche, 1994, p. 55. On peut noter que *Les Amours des Grands Hommes* paraissent en 1671, c'est-à-dire la même année que le traité *De l'Usage de l'histoire* de Saint-Réal, qui proposait lui aussi une lecture passionnelle de l'histoire.

10 R. Démoris, *Le Roman à la première personne* (1975), Genève, Droz, 2002, p. 84.

- 11 Mme de Villedieu, *Les Amours des Grands Hommes* (1671), Lyon, Hilaire Baritel, 1696, p. 50-51.
- 12 C'est ce que notre travail d'édition nous a permis d'établir.
- 13 Mme de Villedieu, *Les Amours des Grands Hommes*, op. cit. p. 72.
- 14 En 1672, elle continua avec *Les Exilés de la cour d'Auguste*.
- 15 L'intention polémique est manifeste, quand elle écrit dans la dédicace des *Amours des Grands Hommes* (op. cit.): « Je ne doute pas que les savants ne se révoltent contre cette métamorphose, et je crois déjà les entendre dire que je viole le respect dû à la sacrée Antiquité. Mais je ne sais s'ils trouveraient autant d'exemples pour soutenir leur censure, que j'en ai pour autoriser ma licence ».
- 16 Mme de Villedieu, *Les Amours des Grands Hommes*, op. cit., p. 9-11.
- 17 La conversation est évidemment inventée, mais pas l'anecdote ni sa conclusion : voir Plutarque, *Les Vies des hommes illustres*, trad. J. Amyot, éd. G. Walter, Paris, Gallimard, « Collection de la Pléiade », 1951, « Vie de Solon », vol. I chapitre VII, p. 175.
- 18 Mme de Villedieu, *Les Amours des Grands Hommes*, op. cit., p. 53.
- 19 Mme de Villedieu, *Les Amours des Grands Hommes*, op. cit., p. 64.
- 20 A ce sujet, nous nous permettons de renvoyer à notre travail : N. Grande, *Le Rire galant, usages du comique dans la fiction narrative de la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2011.
- 21 Les lignes qui suivent correspondent à la mise en forme des idées que j'envisageais au moment où je préparais la première édition critique des *Amours des Grands Hommes* pour la STFM (à paraître en 2015). Merci à Atlantide d'avoir accueilli ces réflexions exploratoires.

ABSTRACTS

Français

Si Mme de Villedieu n'a pas inventé la nouvelle historique, en revanche elle en a créé la version galante. En appliquant aux grands personnages de l'Antiquité la formule qu'elle avait d'abord expérimentée avec l'histoire récente, elle présente dans *Les Amours des Grands Hommes* (1671) des figures aussi fameuses que Solon, Socrate, César ou Pompée en adoptant un angle de vue galant qui ramène ces hommes illustres au rang de personnages ordinaires, et même comiques. La désacralisation des héros permet

ainsi, en humanisant les modèles, de faire entrer des figures féminines dans le récit historique et de diffuser une version certes orientée, mais informée tout de même, de l'histoire auprès d'un public non savant. Cependant cette désacralisation ne finit-elle pas, au-delà du renversement des traditions littéraires, par toucher à la sphère politique ?

English

Madame de Villedieu did not invent the “nouvelle historique”, however she has created the gallant narratives. Applying this principle to the great figures of the Ancients (such as Solon, Socrates, Caesar and Pompey), she adopts a gallant point of view which brings these illustrious men down to the rank of ordinary characters, and even comical ones. The desacralisation of the heroes humanize these models and serve to introduce female figures in the historical narration ; it also conveys a certainly biased, but well-informed, historical narrative for a non-scholar and quite worldly public. Beyond the overthrow of classical literary traditions, we question the political implication of this gesture.

INDEX

Mots-clés

Villedieu (madame de), héros, galanterie, comique, histoire, nouvelle

AUTHOR

Nathalie Grande

Spécialiste de la littérature française du XVII^e siècle, Nathalie Grande est professeure à l'université de Nantes. S'intéressant particulièrement aux formes que prend la fiction narrative au XVII^e siècle, à la question de l'accès des femmes à l'écriture, aux liens réciproques entre littérature et société, elle a récemment publié un essai sur la galanterie, où elle met en évidence des aspects peu connus de la littérature et de la société du Grand Siècle : *Le Rire galant. Usages du comique dans la fiction narrative de la seconde moitié du XVII^e siècle* (Paris, Honoré Champion, 2011).

L'artiste sur le champ de bataille. L'interprétation stendhalienne de la révolution antimédicéenne de 1529

Marie-Pierre Chabanne

OUTLINE

1. Du déserteur au héros républicain
2. L'histoire, morale construite
3. De Buonarroti à Bonaparte
4. La naissance d'un mythe romantique

TEXT

- 1 Stendhal consacre le septième livre de *l'Histoire de la Peinture en Italie* à la vie de Michel-Ange Buonarroti. Cette vie d'artiste comporte un épisode militaire original : dans le chapitre intitulé « Dernier soupir de la liberté et de la grandeur florentines », Stendhal fait de Michel-Ange le principal héros de la résistance de Florence aux armées du pape et de Charles Quint en 1529.
- 2 Stendhal affirme se fonder sur la biographie publiée en 1553 par l'un des élèves de l'artiste, Ascanio Condivi¹. Cette déclaration a conduit Paul Arbetet à écrire que le livre VII de *l'Histoire de la Peinture en Italie* était un plagiat de la *Vita di Michelagnolo Buonarroti* et du livre correspondant des *Vite* de Vasari². Cependant, un examen attentif des textes montre que Stendhal a subtilement remanié les témoignages des contemporains de Michel-Ange, au point d'en inverser le sens et de transformer l'artiste en héros de la révolution florentine³. En effet, l'écriture de l'histoire, telle que la pratique Stendhal, ne se définit pas tant par sa conformité avec les sources, que par leur recomposition en fonction d'un idéal intellectuel et moral : l'histoire permet l'avènement du sublime. Stendhal procède ainsi à une double manipulation esthétique et politique, au terme de laquelle il donne naissance au mythe romantique de l'artiste sur le champ de bataille.

1. Du déserteur au héros républicain

- 3 À la suite du Sac de Rome, le 6 mai 1527, par les troupes du connétable de Bourbon au service de Charles Quint, le pape Clément VII est fait prisonnier. Or Clément VII est un Médicis : il est le neveu de Laurent le Magnifique. Les Florentins profitent donc de sa captivité pour renverser le pouvoir des Médicis, et pour rétablir un gouvernement républicain. Cependant, en juin 1529, le pape signe un traité d'alliance avec Charles Quint, qui prévoit le rétablissement des Médicis à Florence. En octobre 1529, les troupes impériales viennent donc encercler la cité. Le siège dure dix mois et s'achève par la capitulation de la république florentine, le 10 août 1530, et par l'installation sur le trône du fils illégitime de Clément VII, Alexandre de Médicis, qui est fait duc de Toscane.
- 4 Dans la *Vie de Michel-Ange Buonarroti*, Condivi rapporte que la Seigneurie de Florence, en prévision de la guerre, a nommé son maître Commissaire Général des fortifications. Celui-ci supervise de nombreux ouvrages de défense et ceint de « bonnes fortifications » la colline de San Miniato qui surplombe Florence⁴. Condivi insiste sur l'efficacité des travaux architecturaux de Michel-Ange, sans lui attribuer cependant le moindre rôle militaire. Il rapporte même à son sujet une anecdote peu glorieuse : au bout de six mois, Michel-Ange, ayant entendu circuler des rumeurs de trahison, et ayant essuyé les railleries des gouverneurs après les avoir informés de ces rumeurs, décide de s'enfuir de Florence assiégée :

Michel-Ange, ayant vu le peu d'estime que l'on avait pour ses paroles, et la ruine certaine de la cité, grâce à l'autorité qu'il avait, se fit ouvrir une porte, sortit avec deux des siens, et s'en alla à Venise. Et vraiment cette trahison n'était pas une fable⁵...

- 5 Condivi, selon le mot de Stendhal, « n'a pas assez d'esprit pour mentir⁶ », et dans son récit, cette fuite n'est pas la première. L'élève ne dissimule jamais le caractère anxieux de son maître, qu'il associe à sa quête de perfection. En ce qui concerne sa désertion, Condivi précise même assez maladroitement que « le départ de

Michel-Ange fit grand bruit à Florence », et qu'il « fut fortement blâmé par ceux qui gouvernaient⁷ ». Vasari, quant à lui, ajoute un détail peu flatteur : le Commissaire des fortifications, précise-t-il, « s'échappa à l'insu de tous » avec deux compagnons, « en emportant chacun des écus dans les rembourrages du justaucorps⁸ ». Selon ses contemporains, la conduite de l'artiste n'est donc pas dictée par son amour pour sa patrie, mais par son souci égoïste d'assurer sa sécurité financière.

- 6 Dans l'*Histoire de la peinture en Italie*, Stendhal remanie fortement le témoignage de Condivi. Il transforme tout d'abord Michel-Ange en chef militaire : l'artiste n'est pas seulement gouverneur et procureur général des fortifications, mais aussi « membre du Comité des Neuf, qui dirigeait la guerre⁹ ». Puis, apprenant par Condivi que Michel-Ange, après avoir bénéficié dans sa jeunesse des faveurs de Laurent le Magnifique, a défendu quarante ans plus tard la République florentine contre son ancien protecteur, il résume ainsi sa conduite : « Ce grand homme, préférant la vertu des républiques au faux honneur des monarchies, n'hésita pas à défendre sa patrie contre la famille de son bienfaiteur¹⁰ ». Condivi, en décrivant avec honnêteté les lâchetés politiques et militaires de son maître, dont il admirait par ailleurs le génie artistique, livrait un matériau mesquin et hétérogène. Stendhal transforme ce matériau en un récit unifié, gouverné par un concept clair : celui de vertu républicaine.

2. L'histoire, morale construite

- 7 Stendhal conçoit en effet la biographie d'artiste moins comme la relation fidèle d'événements authentiques que comme la mise en récit d'une idée : de même que toute la vie de Léonard de Vinci révèle sa tendre mélancolie, toute celle de Michel-Ange exprime son énergie. Cette énergie se manifeste à la fois par sa rupture avec les normes médiévales et par son intransigeance républicaine. Il semble que Stendhal transpose dans le genre biographique les lois de la création picturale telles qu'elles ont été définies par les théoriciens du néoclassicisme. Parmi ceux-ci, le peintre Anton Raphaël Mengs, disciple de Winckelmann, a montré que la grandeur de l'art des Anciens venait de ce qu'ils avaient su rendre « l'imitation plus intelligible, et plus belle, que dans l'original lui-même¹¹ », et a défini la

beauté comme la « conformité de la matière avec les idées¹² ». Stendhal connaît bien les *Œuvres* de Mengs, dont il a fait l'acquisition en 1813. Bien qu'il considère ce dernier comme un peintre « vulgaire¹³ », il lui emprunte l'idée que le beau est une représentation perfectionnée et intellectualisée du réel ; il déclare comme lui que le but de l'artiste est de « rendre l'imitation plus intelligible que la nature, en supprimant les détails¹⁴ ». Stendhal montre en effet que les grands peintres ont toujours éliminé les accidents pour ne laisser paraître que les essences, afin de s'adresser non aux yeux, mais à l'esprit et au cœur. Cependant, ajoute-t-il, ils ont également jugé nécessaire d'augmenter la « physionomie de certains détails, afin de rendre « leur expression plus claire¹⁵ » : Raphaël a ainsi détaché deux tuyaux de l'orgue portatif de *Sainte Cécile*, afin de rendre sensible son extase. Sans ce travail de recomposition de la nature, que Stendhal nomme *idéalisation*, l'artiste ne peut proposer qu'une reproduction mécanique du réel, à l'instar de celles que l'on observait dans les chambres obscures. Il ne peut présenter qu'une copie froide, plate et sans âme, et il n'est rien de plus qu'un ouvrier. L'artiste qui parvient au contraire à *idéaler* la nature grâce à la sélection des grands contours et grâce à l'amplification des détails porteurs de sens peut transcender la partie matérielle de l'œuvre par l'Idée, et y rendre sensible des « maximes de morale¹⁶ ».

- 8 En 1817, l'écriture stendhalienne de l'histoire obéit à un processus analogue. Par opposition au biographe ouvrier (Condivi), qui ne propose qu'un « miroir fidèle¹⁷ » des faits, qui n'est capable que d'un naturalisme plat, dépourvu de choix et de pensée, l'historien digne de ce nom « idéalise » la matière brute en y supprimant les anecdotes mesquines qui perturbent la lisibilité de l'idée générale, et en y accentuant les faits capables d'acquiescer la valeur de signes. Dans l'écriture de l'histoire comme dans la création picturale, « dès qu'une figure est signe, elle ne tend plus à se rapprocher de la réalité, mais de la clarté comme signe¹⁸ ». La tâche fondamentale de l'historien n'est donc pas de transcrire avec exactitude les documents dont il dispose, mais de révéler dans la matière historique un principe intelligible, un concept, et plus particulièrement une « idée morale », pour reprendre l'expression utilisée par Victor Cousin¹⁹. La biographie d'artiste, comme la peinture, est pour Stendhal de la « morale construite²⁰ ». Son contenu ne doit pas être factuel mais

spirituel. Sa mission n'est pas d'encombrer la mémoire du lecteur de dates ou d'anecdotes, mais de susciter son admiration ou d'éveiller sa compassion.

- 9 Stendhal remanie donc la biographie de Michel-Ange afin d'y rendre manifeste l'idée de sa vertu républicaine. Michel-Ange est un nouveau Brutus, qui place son engagement patriotique au-dessus de ses affections particulières. Son comportement pendant la révolution antimédicéenne est débarrassé de ses détails vulgaires ou insignifiants, et transformé en *exemplum virtutis*. A la manière des artistes néoclassiques, et en particulier selon un procédé qui n'est pas sans rappeler la démarche de David dans le *Serment des Horaces*, Stendhal se livre à un travail d'unification et de simplification du réel, afin de rendre sensible un concept, et d'élever son modèle au sublime.
- 10 Son travail d'idéalisation de la matière historique commence par une inversion chronologique. C'est seulement après avoir eu vent de la trahison, et non avant celle-ci, comme le dit Condivi, que le Michel-Ange de Stendhal construit ses fortifications : « A peine eut-il fait le tour des remparts, qu'il démontra que, dans l'état actuel des choses, l'ennemi pouvait entrer. [...] Michel-Ange couvrit la ville d'excellentes fortifications²¹ ». Cette inversion temporelle suggère, au lieu de l'anxiété de l'artiste, son efficacité, tandis que la locution adverbiale « à peine » accroît son énergie par un effet d'accélération. Stendhal parvient ensuite à rattacher l'épisode embarrassant de la désertion au concept de vertu républicaine, en le contextualisant dans une atmosphère d'héroïsme général dont Michel-Ange bénéficie implicitement : « Le siège commença, l'ardeur de la jeunesse était extrême ; mais Buonarroti se convainquit bientôt que Florence était trahie par ses nobles²² ». Alors que Condivi ne faisait aucune allusion au rôle joué par la noblesse pendant le siège de Florence, Stendhal lui fait assumer la trahison. Il transforme alors la fuite de Michel-Ange en refus de collaborer avec une aristocratie corrompue. Son engagement républicain est sauf : « Il se fit ouvrir une porte, et partit pour Venise avec quelques amis et douze mille florins d'or. Là, pour fuir les visites et retrouver sa chère solitude, il alla se loger dans la rue la plus ignorée du quartier de la Giudecca²³ ». Stendhal parvient enfin à minorer l'importance du transfert de capitaux, en installant l'artiste dans un quartier obscur et populaire de Venise. En s'inspirant opportunément de l'*Histoire de Florence* de Varchi²⁴, il transforme son

besoin de se cacher en recherche romantique de la solitude. Le départ de Michel-Ange à Venise ne constitue donc pas une désertion mais un exil, et se trouve assombri par une mélancolie dont l'origine est la déception politique. Pendant la parenthèse vénitienne, l'engagement républicain de Michel-Ange est donc maintenu, pour ainsi dire, sur un mode lyrique.

- 11 Michel-Ange est ensuite rappelé par ses compatriotes. Condivi énumère maladroitement les différents arguments présentés par les Florentins pour le convaincre de revenir : les gouverneurs lui adressent un sauf-conduit en minimisant le danger qu'il peut courir ; ils l'invitent à assumer ses fonctions ; surtout, ils l'exhortent à aimer sa patrie. Les détails de cette requête contribuent à souligner le caractère craintif de l'artiste et sa lâcheté. Celui-ci finit par se laisser convaincre et revient à Florence²⁵.

- 12 Dans son récit, Stendhal élimine évidemment cette accumulation de détails triviaux, qui lui semblent incohérents avec l'idée qui doit gouverner son récit. Il accélère d'autre part la chronologie, de manière à comprimer au maximum le temps de la désertion. Des propositions lapidaires s'enchaînent avec rapidité : « Bientôt arrivèrent sur ses pas des envoyés de Florence. Il entendit la voix du devoir ; il crut que l'on pourrait chasser l'infâme Malatesta, et rentra dans sa patrie²⁶ ». La construction paratactique et l'accumulation des verbes transforment la fuite à Venise en simple velléité de repli mélancolique, très vite balayée au profit de l'action patriotique. L'ensemble de ces remaniements discrets contribue à rendre sensibles l'énergie et le patriotisme de Michel-Ange.

- 13 De retour à Florence, l'artiste, selon Condivi, protège le campanile de San Miniato en le couvrant, la nuit, de matelas de laine²⁷. Stendhal, conformément à la doctrine néoclassique, supprime les détails qui « tuent l'expression » ; il élimine les précisions concrètes qui brouillent la clarté du concept : « En une nuit il le couvrit de matelas du haut en bas, et les boulets ne firent plus d'effet²⁸. » Une imperceptible infidélité de traduction - *la notte* devient « en une nuit » - fait subir au texte originel une extraordinaire accélération, destinée à rendre sensibles non seulement l'engagement total de Michel-Ange au service de sa patrie, mais son efficacité sublime de général.

- 14 Enfin, du fait de la trahison, bien réelle, de Malatesta Baglioni, la république florentine est contrainte de capituler, le 10 août 1530. Les Médicis entrent dans la ville, et s'apprêtent à arrêter leurs opposants les plus notoires, au nombre desquels figure Michel-Ange. Mais celui-ci, rapporte Condivi, a une seconde fois pris la fuite :

La cour fut envoyée chez Michel-Ange pour le prendre ; toutes les chambres et les coffres furent ouverts, tout, jusqu'à la cheminée et aux lieux d'aisance. Mais Michel-Ange, craignant ce qui suivit, s'était enfui chez un de ses grands amis, où il resta caché de nombreux jours. Et nul ne sachant dans quelle maison il était, excepté son ami, il eut la vie sauve²⁹.

- 15 Dans sa réécriture de l'épisode, Stendhal procède de nouveau à l'élimination des détails inutiles et ignobles (« chambres », « coffres », « lieux d'aisance »), qui tirent le récit vers un naturalisme bas et plat, et confère à la fouille une certaine abstraction. Il élimine également l'ami providentiel, ainsi que les termes connotant la frayeur de l'artiste (« craignant », « enfui », « caché »), afin de suggérer, de manière sobre et efficace, une figure pleine de dignité et de grandeur :

Sur-le-champ l'on envoya arrêter Michel-Ange. Sa maison fut fouillée jusque dans les cheminées ; mais il n'était pas homme à se laisser prendre. Il disparut, au grand chagrin de la police des Médicis, qui pendant plusieurs mois perdit son temps à le chercher. Ces princes voulaient sa tête, parce qu'ils le croyaient l'auteur d'un propos qui, ayant quelque chose de bas, était devenu populaire. « Il fallait, disait-on, raser le palais des Médicis, et établir sur la place le marché aux mulets » ; allusion à la naissance de Clément VII³⁰.

- 16 Stendhal dévalorise intellectuellement les Médicis au moyen d'une nouvelle infidélité de traduction qui étire le temps : sous sa plume, la recherche de l'artiste par la police des Médicis ne dure pas « plusieurs jours », comme le dit Condivi, mais « plusieurs mois ». Il les dévalorise aussi sur le plan moral en faisant passer le « chagrin » dans leur camp. Enfin, il les dévalorise sur le plan politique, puisque le sarcasme de Michel-Ange, qui rappelle la naissance bâtarde de Clément VII, fils illégitime de Julien de Médicis, sape la légitimité du pape et celle de la famille Médicis tout entière. La transcription du

sarcasme au style direct fait de surcroît entendre la voix du peuple, qui, par la répétition des propos de Michel-Ange, le reconnaît comme son représentant. Stendhal inverse ainsi le rapport de force et rend sensibles l'humiliation des Médicis, c'est-à-dire la faillite du « faux honneur des monarchies », en même temps que la légitimité supérieure de l'artiste, dont l'autorité morale est reconnue par le peuple.

3. De Buonarroti à Bonaparte

- 17 Après l'échec de la Révolution florentine, Clément VII, selon Condivi, promet la vie sauve à Michel-Ange, à condition qu'il termine les tombeaux de sa famille dans l'église Saint-Lorenzo. Ainsi, après avoir érigé les fortifications qui ont aidé la République de Florence à lutter contre les Médicis, Michel-Ange accepte de se mettre au service des ennemis de cette République, poussé « plus par la peur que par l'amour³¹ ». Vasari révèle même que Michel-Ange aurait travaillé « en secret, pour les tombeaux de Saint-Laurent » au moment même où il concevait les fortifications de Florence³². L'artiste aurait donc simultanément servi les deux camps ennemis.
- 18 Stendhal idéalise son récit en supprimant ces faits, dépourvus de cohérence avec l'idée morale qu'il veut rendre perceptible. Sous sa plume, ce n'est pas par faiblesse mais par goût de l'action que l'artiste accepte de comparaître devant son vainqueur. Il finit par se résigner à délaisser les hauteurs du génie pour descendre au niveau de ses tyrans : « Ennuyé de la retraite, Michel-Ange descendit du clocher de *San Niccolo Oltre Arno*, et, sous le couteau de la terreur, il fit en peu de mois les statues de Saint-Laurent³³ ». L'accélération temporelle (« en peu de mois ») masque sa défaite par une énergie prodigieuse, tandis que les termes choisis pour la traduction – la « cachette » évoquée par Condivi devenant la « retraite » implicitement associée à la réflexion, et la « peur » devenant la « terreur » collective et politique – parent son attitude de majesté. Cette énergie et cette majesté sont très vite rattachées au combat républicain, car Stendhal cite peu après le quatrain composé par Michel-Ange au sujet de la statue de la *Nuit* qu'il sculpta dans la chapelle Médicis :

Grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso.

Mentre che il danno e la vergogna dura,

Non veder non sentir m'è gran ventura.

Pero non mi destar ; deh parla basso³⁴.

- 19 Par cette prosopopée, la *Nuit* se désole du retour des Médicis à Florence, et Michel-Ange, selon Stendhal, exprime une fois de plus son engagement patriotique au moyen d'un pamphlet politique acerbe. Ainsi, lorsque l'action lui est impossible, c'est par la poésie que Michel-Ange incarne la vertu républicaine.
- 20 Stendhal propose en note une traduction de ces vers ; mais *il danno* (le malheur) et *la vergogna* (la honte) deviennent sous sa plume la « platitude » et la « tyrannie³⁵ ». Or ces termes sont souvent associés, dans le lexique stendhalien, à la Restauration. Cette belle infidèle permet ainsi à Stendhal de s'associer personnellement au combat républicain de l'artiste et de suggérer son actualité en 1817, tout en déjouant la censure. Stendhal subvertit le quatrain de Michel-Ange sur la *Nuit* afin de dénoncer les ténèbres dans lesquelles est entrée la France depuis le sacre de Louis XVIII. Par ailleurs, de la même façon qu'il attaque les Bourbons au moyen d'imperceptibles infidélités de traduction, Stendhal évoque l'histoire de la République de Florence en des termes qui révèlent son admiration pour Napoléon : ainsi le Grand Conseil de la République Florentine devient-il sous sa plume le Conseil d'Etat (qui fut institué par Napoléon), et la capitulation de Florence en 1530 est-elle comparée à celle de Paris en mars 1814³⁶. La trahison de la noblesse florentine en 1529 peut même évoquer celle du comte de Bourmont, qui, pendant les Cent Jours, passa à l'ennemi et dévoila le secret de la manœuvre de l'Empereur. Le combat de Michel-Ange contre le pouvoir absolu des Médicis devient ainsi un écran derrière lequel Stendhal affirme son hostilité à la Restauration, et son admiration sans bornes pour Napoléon. Michel-Ange Buonarroti est un frère spirituel de Buonaparte ; comme l'Empereur, c'est un « grand homme³⁷ », et Stendhal écrit même : « Je dirais presque qu'il eut l'âme d'un grand général³⁸ ». La parenté entre les deux hommes est étroite : un an après la *Vie de Michel-Ange*, en 1818, Stendhal fait paraître la *Vie de Napoléon*, et c'est à Bonaparte qu'il souhaite dédier la seconde édition de *l'Histoire de la peinture en Italie*. En dernière

analyse, il apparaît donc que Stendhal ne se contente pas d'inféoder la matière historique à un concept : il la remodèle plutôt afin de la rendre conforme à ses convictions intimes. De la même façon que le grand artiste, selon Stendhal, mêle « la peinture de son âme à la peinture du sujet³⁹ », l'historien projette son idéal politique dans le passé qu'il décrit. L'intervention de sa subjectivité lui permet de sympathiser avec le grand homme, de donner corps à ses passions, et de montrer comment ces passions infléchissent le cours de l'histoire.

- 21 L'association de Michel-Ange à Napoléon peut néanmoins surprendre. Pourquoi Stendhal établit-il cette correspondance étrange entre l'histoire des beaux-arts et l'histoire militaire ? Entre 1780 et 1820, de nombreuses biographies d'artistes sont imaginées à partir de l'œuvre de ces derniers. Un siècle avant le *Contre Sainte-Beuve*, l'homme et l'œuvre paraissent pétris d'une même substance, non pas parce que les données biographiques servent à interpréter l'œuvre, mais parce que la création se reflète dans la vie de l'artiste. Stendhal croit ainsi reconnaître la *terribilità* de Michel-Ange dans son action politique et militaire : ce « génie mâle⁴⁰ », qui élève ses sujets au sublime « par la force de caractère qu'il leur imprime⁴¹ », possède selon lui « une force de caractère égale, s'il se peut, à la grandeur de son génie⁴² ». Ce sculpteur qui représente Brutus comme « le soldat le plus dur, le plus déterminé, le plus insensible⁴³ » ne peut être lui-même qu'un nouveau Brutus. Le « plus énergique des peintres⁴⁴ » est nécessairement le plus énergique des hommes. Stendhal fait simplement glisser le sublime du champ esthétique au champ historique.
- 22 Par ailleurs, Stendhal projette dans le domaine politique la révolution que Michel-Ange a menée dans les arts. C'est lui, dit-il, qui « brisa les entraves qui, depuis la renaissance de la civilisation, retenaient les artistes dans un style étroit et mesquin⁴⁵ », qui osa « tuer » la timidité et le culte des détails⁴⁶ : cette violence libératrice glisse tout naturellement du registre esthétique au registre militaire. Michel-Ange n'est donc plus seulement un génie qui invente un art nouveau ; il devient aussi un héros qui construit l'avenir de sa nation par les armes. L'histoire « romancée⁴⁷ » qu'élabore Stendhal est ainsi doublement marquée par la recherche néoclassique de l'Idée, et par la conception romantique de l'œuvre comme miroir d'une aspiration intime. Elle fait retentir un appel au sublime, tout en proposant l'une

des premières illustrations du mythe romantique de l'artiste sur le champ de bataille.

4. La naissance d'un mythe romantique

- 23 Stendhal donne en effet corps à un mythe – l'artiste n'est plus un « érudit de cabinet » mais « l'homme des passions et des champs de bataille⁴⁸ » – auquel de nombreux lecteurs de *l'Histoire de la peinture en Italie* se sont laissé prendre. Dans le compte rendu globalement négatif qu'il fait de cet ouvrage, l'ancien conservateur du Musée des Monuments français, Alexandre Lenoir, exprime ainsi son enthousiasme pour le chapitre consacré au siège de Florence :

Cet article est du plus grand intérêt, et la conduite de Michel-Ange, pendant les malheurs qui accablèrent sa chère patrie, est admirable. Il n'y a rien à dire autre chose, sinon qu'il faut lire cet article pour aimer Michel-Ange après l'avoir admiré dans ses travaux⁴⁹.

- 24 En 1830, Delacroix, qui a lu de près *l'Histoire de la peinture en Italie*⁵⁰, est à son tour séduit par l'engagement patriotique de Michel-Ange. Il apprécie le fait que la vertu civique vienne se superposer au talent artistique : « On voit avec plaisir dans ce grand artiste un grand citoyen dont le mérite, en dévouant son temps au service de la patrie, était d'autant plus grand, qu'une ancienne affection combattait dans son cœur en faveur des Médicis⁵¹ ». En effet, depuis la mort héroïque de Byron à Missolonghi, l'artiste est invité à sortir de son atelier et à participer à la lutte des peuples pour leur liberté. Si Delacroix ne participe à la Révolution de Juillet qu'en simple promeneur, son admiration pour le combat républicain de Michel-Ange n'est sans doute pas étrangère à son désir de rendre hommage à celui du peuple parisien en peignant la *Liberté guidant le peuple*⁵².
- 25 Enfin, en 1846, Alexandre Dumas, autre lecteur de *l'Histoire de la peinture en Italie*, fait paraître une biographie de Michel-Ange qui est la version épique et théâtralisée du texte de Stendhal. Dans sa réécriture de l'épisode du siège de Florence, Michel-Ange reçoit les fonctions de « général et de stratégiste à la tête des défenseurs de la ville⁵³ ». Dumas fait de l'artiste un héros à l'antique, une incarna-

tion de la bravoure et de la puissance, et lorsque l'artiste s'enfuit de Florence assiégée, ce n'est pas par lâcheté, mais simplement pour donner libre cours à sa colère, comme Achille retiré sous sa tente :

« Michel-Ange n'hésita pas entre le peuple et la famille de ses bienfaiteurs : membre du comité des Neuf, et chef des fortifications de la ville, il fit le tour des remparts, et déclara que, si on ne prenait pas les mesures les plus énergiques, les Médicis entreraient quand ils voudraient ; mais le parti des nobles, qui méditait peut-être déjà la reddition de Florence, fit semblant de trouver ses précautions excessives, et accusa le grand artiste de lâcheté et de peur.

Michel-Ange ne tint pas à cet outrage, et, se faisant lui-même ouvrir une porte, se retira à Venise, comme autrefois le héros d'Homère sous sa tente⁵⁴ ».

- 26 Le retour de Michel-Ange à Florence inspire à Dumas une scène assez extravagante, dans laquelle l'artiste, perché au sommet du campanile de San Miniato, fait « couler » ses matelas pour amortir les boulets. Surplombant triomphalement le champ de bataille, il devient l'emblème vivant de la résistance florentine :

Michel-Ange s'était retranché sur le clocher de San Miniato. Deux canons, braqués sur les assiégeants et tonnant sans cesse, avertissaient l'ennemi. Michel-Ange sourit fièrement de cette attaque insensée, et du haut de l'entablement de la tour, il fit couler jusqu'en bas des matelas de laine qui amortissaient les coups, et préservaient le monument de la fureur des vandales. Certes, si Florence avait pu être sauvée, Michel-Ange aurait eu cette gloire. Déjà sa fermeté, son courage, les ressources de son vaste génie ramenaient l'espoir des assiégés, et jetaient la crainte et le doute dans le camp de l'ennemi, lorsque tout à coup on entendit dans les rues des cris d'alarme, des pleurs de femmes, et des imprécations de soldats : Malatesta était vendu aux Médicis, et l'infâme Valori avait livré sa patrie⁵⁵.

- 27 Sa position d'intermédiaire entre les hommes et le ciel lui confère des facultés surhumaines : Dumas a simplement fait glisser le vieux topos de la divinité de Michel-Ange du champ artistique au champ épique. Sous sa plume, Michel-Ange n'est plus seulement l'incarnation de

l'engagement républicain ; il est le représentant du peuple, qui, dans son combat contre les Médicis, est trahi par une noblesse infâme et diabolisée. Il incarne la lutte du bien contre le mal, et le combat du génie contre la barbarie. Dans le récit de Dumas, la réalité historique n'est plus simplement retravaillée pour devenir conforme à un concept ou à un désir intime. La simplification extrême de l'affrontement, l'accompagnement sonore, la multiplication des hyperboles, des redondances, des formules ternaires à cadence majeure transfigurent radicalement les documents biographiques et les métamorphosent en page d'épopée.

- 28 Dans l'*Histoire de la peinture en Italie*, l'écriture stendhalienne de l'histoire est ainsi marquée par une tension constante entre des pôles opposés. Yves Ansel a souligné la « duplicité chronologique⁵⁶ » de ce traité, où coexistent l'idée d'un progrès continu et une vision fragmentée de l'histoire. Cette duplicité est due à la présence simultanée de deux régimes d'historicité⁵⁷ : l'ancien, selon lequel l'histoire, *magistra vitae*, est perçue comme pourvoyeuse d'exemples (la grandeur morale de Michel-Ange doit servir de modèle aux lecteurs de 1817), et le moderne, qui dévalue le passé en se tournant vers l'avenir (la force physique des figures de Michel-Ange est périmée, mais leur force de passion annonce le *romanticisme*). De la même façon, Stendhal fait coexister deux esthétiques opposées. Il écrit l'histoire selon la méthode des théoriciens de l'art néoclassique - en veillant à y rendre lisible un concept moral, et à en faire le véhicule d'une exhortation à la vertu civique et au sublime. Mais il combine cette recherche de l'intelligibilité inspirée de l'antique à une mise en scène de la passion et de l'énergie qui est emblématique de la modernité romantique.

NOTES

1 Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie* (1817), Paris, Gallimard, 1996, p. 369.

2 Paul Arbelet, *L'Histoire de la peinture en Italie et les plagats de Stendhal*, Paris, Calmann-Lévy, 1913, p. 337-338.

3 Sur le remaniement par Stendhal des biographies italiennes, nous nous permettons de renvoyer à notre thèse de doctorat : *Michel-Ange roman-*

tique. *Naissance de l'artiste moderne, de Winckelmann à Delacroix*, Université Paris VIII, dir. J. Neefs, décembre 2000.

4 Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti* (1553), a cura di Giovanni Nencioni, Firenze, Studio Per Edizioni Scelte, 1998, p. 32, notre traduction.

5 « Visto Michelagnolo che poca stima era fatto delle sue parole, et la certa rovina della città, col autorità che haveva, si fece aprire una porta, et uscì fuori con due de suoi, et andossone à Vinegia. E certo il tradimento non era favola... » Condivi, *op. cit.*, p. 32, notre traduction.

6 Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, *op. cit.*, p. 369.

7 « La partita di Michelagnolo, fu cagione in Firenze di gran romore, et egli cadde in gran contumacia di chi reggeva ». Condivi, *op. cit.*, p. 32, notre traduction.

8 Giorgio Vasari, *Les Vies de meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (*Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, 1550), traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1985, tome IX, p. 235.

9 Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, *op. cit.*, p. 414.

10 *Ibid.*

11 « Gli Antichi avean tenuta una certa arte nell'imitare la verità, con cu i si faceva la imitazione più intelligibile, e più bella, che nello stesso originale. » Anton Raphaël Mengs, *Lettera ad un Amico sopra il Principio, Progesso, e Decadenza dell'Arti del Disegno*, Opere, pubblicate da D. Giuseppe Niccola d'Azara, Parma, Stamperia reale, 1780, t. II, p. 99, notre traduction.

12 « La Bellezza proviene dall'uniformità della materia colle idee ». Anton Raphaël Mengs, *Rifflessioni su la Bellezza e sul Gusto della pittura*, Opere, *ibid.*, t. I, p. 13, notre traduction.

13 Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, *op. cit.*, p. 439.

14 *Ibid.*, p. 154.

15 *Ibid.*, p. 306

16 *Ibid.*, p. 404.

17 *Ibid.*, p. 153.

18 *Ibid.*, p. 250.

19 Victor Cousin, *Cours de Philosophie sur le fondement des idées du Vrai, du Beau et du Bien* (1815-1818), Paris, Hachette, 1838, p. 278.

20 Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, op. cit., p. 404.

21 Ibid., p. 414.

22 Ibid.

23 Ibid., p. 414-415.

24 « Arrivé à Venise, il voulut se dérober aux cérémonies, dont il était totalement ennemi, et vivre solitaire, selon sa coutume ». Benedetto Varchi, *Histoire des Révolutions de Florence sous les Médicis*, traduit du toscan par M. Requier, Paris, Musier, de Hansy, Durand, Pankoucke, 1765, tome second, p. 93.

25 « La partita di Michelagnolo fu cagione in Firenze di gran rumore : ed egli cadde in gran contumacia di chi reggeva. Non dimeno fu richiamato con gran prieghi : e con raccomandargli la patria : e con dir, che non volesse abbandonar l'impresa, che aveva sopra di se tolta : e che le cose non erano a quello estremo, ch'egli s'era dato ad intendere : e molte altre cose, dalle quali e dall'autorità de' personaggi, che gli scrivevano, e principalmente dall'amor della patria persuaso, ricevuto un salvo condotto per dieci giorni, dal dì che arrivava in Firenze, se ne tornò, ma non senza pericolo della vita » : « Le départ de Michel-Ange fit grand bruit dans Florence ; il fut sévèrement blâmé par ceux qui gouvernaient. Néanmoins on le rappela avec force prières : on l'invitait à penser à sa patrie ; on lui disait qu'il ne pouvait abandonner l'entreprise dont il s'était chargé, que la situation n'était pas aussi grave qu'il avait pu le penser, et beaucoup d'autres choses... Persuadé par tout cela, par l'autorité des personnes qui lui écrivaient, et surtout par son amour de la patrie, et ayant reçu un sauf-conduit valable pour dix jours à partir de son arrivée, il s'en revint, non sans péril pour sa vie ». Condivi, op. cit., p. 33, notre traduction.

26 Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, op. cit., p. 415.

27 « Giunto in Firenze, la prima cosa che facesse, fu di fare armare il campanile di San Miniato, il quale era, per le continue percosse dell'artiglieria nemica, tutto lacerato, e portava pericolo, che a lungo andare non rovinasse con gran disavvantaggio di quei di dentro. Il modo d'armarlo fu questo : Che pigliando un gran numero di materassi ben pieni di lana, la notte con gagliarde corde giù gli calava dalla sommotà fin' a piè, coprendo quella parte, che poteva essere battuta » : « Arrivé à Florence, son premier

souci fut de faire protéger le campanile de San Miniato, qui, ébréché par les frappes incessantes de l'artillerie ennemie, menaçait de s'écrouler, au grand dommage de ceux qui se trouvaient dedans. Son procédé fut le suivant : prenant un grand nombre de matelas bien garnis de laine, la nuit, avec de fortes cordes, il les descendait du sommet jusqu'au pied de la tour, couvrant toute la partie qui pouvait être attaquée ». Condivi, *op. cit.*, p. 33, notre traduction.

28 Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, *op. cit.*, p. 415.

29 « Fu mandata la corte a casa di Michelangelo per pigliarlo : e furon le stanze et tutte le casse aperte, per infin al cammino e 'l necessario. Ma Michelagnolo temendo di quel che seguì, se n'era fuggito in casa d'un suo grande amico, dove molti giorni stando nascosto, non sapendo nessuno, ch'egli in quella casa fosse, eccetto che l'amico, si salvò ». Condivi, *op. cit.*, p. 33, notre traduction. Le témoignage de Vasari est similaire, les détails piquants en moins.

30 *Ibid.*, p. 415-416.

31 « Perciocchè passato il furore, fu da Papa Clemente scritto a Firenze, che Michelagnolo fosse cercato : e commesso, che trovandosi, se voleva seguitar l'opera delle sepulture già cominciate, fosse lasciato libero, e gli fosse usata cortesia. Il che intendendo Michelagnolo, uscì fuore : e sebbene era stato intorno a quindici anni, che non aveva tocchi ferri ; con tanto studio si messe a tale impresa, che in pochi mesi fece tutte quelle statue, che nella Sagrestia di San Lorenzo si veggiono, spinto più dalla paura, che dall' amore » : « Sa fureur passée, le pape Clément écrivit à Florence que l'on fît rechercher Michel-Ange ; il ordonna que, si on le trouvait, et s'il voulait poursuivre la réalisation des tombeaux qu'il avait commencés, on le laissât en liberté, et qu'on le traitât avec courtoisie. Michel-Ange, entendant cela, sortit de sa cachette ; et bien que cela fît une quinzaine d'années qu'il n'avait pas touché un ciseau, il se mit au travail avec tant d'application qu'en peu de mois il fit toutes ces statues que l'on voit dans la sacristie de Saint-Laurent, poussé plus par la peur que par l'amour ». Condivi, *op. cit.*, p. 33-34, notre traduction.

32 Vasari, *Les Vies...*, *op. cit.*, t. IX, p. 233-234.

33 Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, *op. cit.*, p. 416.

34 *Ibid.*, p. 419. « Le sommeil m'est cher, et plus d'être de marbre./Tant que durent le malheur et la honte,/Ne pas voir, ne pas sentir, m'est un grand bonheur./Donc ne m'éveille pas ; de grâce, parle bas » (notre traduction).

35 *Ibid.*, p. 419, note.

36 *Ibid.*, p. 414.

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, p. 368.

39 *Ibid.*, p. 403.

40 *Ibid.*, p. 447.

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*, p. 395.

43 *Ibid.*, p. 463.

44 *Ibid.*, p. 269.

45 *Ibid.*, p. 370.

46 Stendhal, *Suite et compléments de l'Histoire de la peinture en Italie*, Œuvres complètes, Genève, Cercle du Bibliophile, 1972, t. 47, p. 351.

47 Gérard Gengembre, *Le Roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 25.

48 Michel Crouzet, *Essai sur la genèse du romantisme*, Paris, Flammarion, 1983-1986, t. I, p. 112.

49 Alexandre Lenoir, *Mes observations sur un ouvrage intitulé « Histoire de la peinture en Italie »*, Stendhal, *Histoire de la Peinture en Italie*, op. cit., p. 612.

50 Sur la relation ambivalente de Delacroix à Stendhal, nous renvoyons à notre article : « Eugène Delacroix, lecteur de l'Histoire de la peinture en Italie », *L'Année stendhalienne*, n°6, Paris, Champion, 2007.

51 Eugène Delacroix, « Michel-Ange » (*Revue de Paris*, mai et juillet 1830), Paris, Novetlé, 1995, p. 42-43.

52 Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830, Paris, Musée du Louvre.

53 Alexandre Dumas, *Michel-Ange Buonarroti*, in *Michel-Ange et Raphaël Sanzio*, Paris, Recoules, 1846, p. 80.

54 *Ibid.*

55 *Ibid.*, p. 81-82.

56 Yves Ansel, *Stendhal, le temps et l'histoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 174.

57 Cf. François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

ABSTRACTS

Français

Alors que ses contemporains présentent Michel-Ange comme un déserteur, au moment du siège de Florence de 1529, Stendhal fait de lui le principal héros de la résistance florentine. Son écriture de l'histoire tend à rendre sensible un idéal de vertu républicaine, tout en donnant naissance au mythe romantique de l'artiste sur le champ de bataille.

English

Whereas Michel-Ange's contemporaries show him as a deserter during the siege of Florence in 1529, Stendhal makes of him the main hero of Florentine resistance. His writing of history tends to highlight the ideals of republican virtue, and gives birth to the romantic myth of the artist on battlefield.

INDEX

Mots-clés

Michel-Ange, écriture de l'histoire, idéal, vertu républicaine, néoclassicisme, romantisme

AUTHOR

Marie-Pierre Chabanne

Maître de Conférences à l'Institut Universitaire de Technologie d'Angers, et membre du laboratoire CERIEC de l'Université d'Angers. Auteur d'articles dans plusieurs domaines, elle a consacré sa thèse à la fortune critique de Michel-Ange à l'époque romantique.

Essere contemporanei: memoria e utopia nel *Porto di Toledo* di Anna Maria Ortese

Siriana Sgavicchia

TEXT

¹ *Il Porto di Toledo*, romanzo pubblicato dall'editore Rizzoli nel 1975, è fra le opere di Anna Maria Ortese senz'altro la più controversa, sia per la complessità della struttura espressiva e narrativa, sia per la sfortuna critica che ha caratterizzato la sua ricezione immediatamente dopo la pubblicazione e fino ad anni recenti¹. Dopo il successo del *Cardillo addolorato* (1993), che ha invece goduto dell'apprezzamento degli studiosi e dei lettori, la critica si è di nuovo soffermata anche sul *Porto di Toledo* nell'ambito di una discussione che ha messo da parte diversi stereotipi che avevano pesato sull'interpretazione delle opere di Ortese nel loro complesso, fra i quali la tendenza a distinguere le scritture di "realismo" (*Il mare non bagna Napoli*, fra le altre) dalle opere di carattere autobiografico (*Il porto di Toledo*), e queste dalle altre che invece sono state collocate nell'orizzonte della letteratura fantastica (*Liguana*, in particolare). Nell'introduzione all'edizione del primo volume dei *Romanzi* di Ortese uscito da Adelphi nel 2002 Monica Farnetti ha valorizzato una chiave di lettura che è la più opportuna per definire lo stile della scrittrice, analizzando, proprio a partire da *Il porto di Toledo*, il tema della «seconda realtà», cioè la «doppia vista» attraverso la quale l'autrice intende appropriarsi di un «secondo mondo» invisibile, più autentico di quello che appare in superficie². Le prospettive di genere e di stile del realismo e del fantastico, del romanzesco e dell'autobiografico si incontrano e convivono, quindi, in tutte le opere della scrittrice, la cui singolarità, nel panorama della letteratura italiana ed europea del Novecento, consiste forse proprio nella ardita e, oggi possiamo affermare, riuscita sperimentazione di attraversamenti di codici espressivi differenti, talvolta opposti, e fuori dalle schematizzazioni storico-letterarie.

² In questo senso *Il porto di Toledo* è l'opera più rappresentativa. Più volte incluso nell'orizzonte del romanzo autobiografico, *Il porto* non è

soltanto un travestimento ispanico della giovinezza napoletana dell'autrice ma un'impresa più complessa di immaginazione e di ricostruzione dell'identità, sociale e intellettuale di un personaggio femminile nell'Italia meridionale della fine degli anni venti. Il racconto non si esaurisce però nella dimensione "regressiva" della memoria ma che appare proiettato anche nel tempo della Storia in cui il romanzo fu scritto – la fine degli anni sessanta e i primi anni settanta in cui, fra Milano e Roma, nell'atmosfera ancora infiammata della contestazione, l'autrice mise in opera il suo progetto. È probabile, inoltre, che il valore assegnato dalla scrittrice a questo libro, che fu il meno fortunato dei suoi ma anche quello a lei più caro, sia ancora più ampio e consista in una sperimentazione, senz'altro complessa e a tratti enigmatica, che, partendo dall'esperienza soggettiva storicamente determinata (la prima giovinezza a Napoli), abbia inteso, con i modi di una scrittura «visionaria»³, rivolgere un messaggio alle generazioni future. Ed è la stessa autrice, in una lettera all'editore Einaudi del 1981, a scrivere che «*Toledo*, sorto nella primavera del '69, racconta, al passato, una storia assolutamente presente, o futura»⁴. Ancora, la stessa Ortese definisce, in termini molto chiari, il nucleo tematico del suo romanzo dalla parte dei contenuti civili in occasione della pubblicazione della traduzione tedesca presso l'editore Fisher del 1980: «*Toledo* [...] è Napoli degli anni 30 – quasi un'autobiografia. Ha nuociuto, forse, alla sua accettazione, il tema [...] di una società divisa non in *classi*, quanto in *caste*, e quindi assolutamente inferno per chi si trovò a nascere nel luogo non giusto. Durante quegli anni, tuttavia, vi erano – erano possibili – momenti di libertà e purezza, oggi impensabili e un ragazzo, o una ragazza, nelle loro prigioni sociali, potevano anche conoscere un dialogo con l'assoluto»⁵.

- 3 *Il porto di Toledo* è un libro di facile accesso, e ciò è già iscritto nel lavoro di composizione dell'opera, in cui materiali poetici e narrativi, di argomento e tono differenti – che l'autrice definisce rispettivamente «espressività» e «rendiconti» – vengono inseriti all'interno di una cornice narrativa autobiografica: la vicenda di una giovanissima donna che acquista consapevolezza della propria identità di scrittrice sullo sfondo di un paesaggio di invenzione, di una Napoli ispanica e fantastica e/o di una Toledo marina⁶. I materiali inseriti nel libro appartengono a differenti tempi di scrittura. La data di composizione delle «espressività» e dei «rendiconti» inseriti nell'architettura del

romanzo del '75, risale agli anni Trenta, cioè agli anni della formazione della scrittrice. In particolare, i racconti sono il frutto di un rimaneggiamento dei testi inseriti nel volume *Angelici dolori* pubblicato nel 1937, come è noto, su iniziativa di Massimo Bontempelli. E anche i componimenti poetici sono i medesimi apparsi in rivista in quegli anni. I racconti o «rendiconti» subiscono, nel passaggio dalla redazione del '37 a quella del '75, successive revisioni e alcuni di essi vengono anche inseriti in raccolte intermedie, *L'infantasepolta* (1950), *I giorni del cielo* (1958), *L'alone grigio* (1969)⁷. I racconti recuperati da *Angelici dolori* risalgono al periodo in cui la scrittrice viveva a Napoli, dove si era trasferita con la famiglia nella prima adolescenza, andando ad abitare presso il porto in uno dei quartieri spagnoli poveri e degradati a ridosso dell'antica via Toledo.

- 4 Napoli costituisce, quindi, l'orizzonte geografico del romanzo, che Ortese iniziò a scrivere nel '69 quando non viveva più nella città, allontanatosene dopo le amarezze seguite alle polemiche prodotte dalla pubblicazione del *Mare non bagna Napoli* (1953) in cui, con scrittura fra invenzione e inchiesta, denunciava l'immobilità della classe intellettuale nei confronti dei problemi sociali del sud.
- 5 La sfasatura cronologica fra il tempo della composizione dei rendiconti e delle espressività (gli anni trenta) e il tempo della scrittura del romanzo (la fine degli anni sessanta e i primi anni settanta) determinò, oltre a varianti nei materiali risalenti alla prima stagione creativa dell'autrice, l'originale invenzione di travestire il luogo d'origine nella "invisibile" città del porto di Toledo, e ciò traendo spunto di immaginazione dal nome dell'antica via Toledo che attraversa il centro di Napoli e dalla tradizione spagnola della storia napoletana. Il risultato di questa costruzione *à rebours*, è un testo fuori genere in cui la dimensione temporale, storica e memoriale del racconto viene rappresentata attraverso una stranianti cartografia che reca al posto della topografia e della toponomastica di Napoli quelle di un'immaginaria Toledo con suggestioni pittoriche da El Greco a Velázquez a Goya, e in cui la vena ispanica contamina, oltre agli spazi geografici⁸, gli spazi affettivi, perché anche i nomi propri dei personaggi sono spagnoli.

- 6 *Il Porto di Toledo* è una narrazione di invenzione e di immaginazione, dunque: gli spazi e i personaggi di matrice autobiografica vengono deterritorializzati, per così dire, e ricollocati in una geografia emozionale e affettiva diversa dalla Napoli reale; in una città, in certo modo, utopica perché letteralmente “non luogo” nel quale la giovanissima protagonista proietta le proprie aspirazioni letterarie e morali, nonché anche le insofferenze e le angosce e i dolori. *Il Porto* è però anche romanzo di impegno civile e politico (come d'altronde tutte le scritture di Ortese), e ciò è segnalato anche ad apertura di libro dalla dedica a Anne Hurdle, una ragazza inglese che nel settecento fu impiccata a Londra per aver spacciato moneta falsa a causa delle sue condizioni di estrema miseria; le medesime vissute dall'autrice in tutto l'arco della sua vita.
- 7 Nell'edizione Adelphi del romanzo uscita nel 1998 viene aggiunto un testo in premessa che chiarisce l'origine del rinvio ad Anne Hurdle – di cui ha scritto Benjamin Constant nei suoi *Diari* – e, con accenti di provocazione e di protesta sociale, intellettuale e politica, il senso della dedica e il significato dell'imponente progetto narrativo nel suo complesso:

Fin dall'inizio questo libro è stato dedicato a Anne. L'ho scritto con Anne. Anne è stata sempre con me. Fu, dal mondo, derubata della sua piccola vita. Bisognava restituirle qualcosa, una forma di giustizia, anche se lei non rispondeva più alle voci del mondo. Pensai, forse, solo sentii, che bisognava starle vicino, portare il suo carico. Come? Un reato – anche per me – di *aggiunta e mutamento* era indispensabile. Il luogo non poteva essere che quello dei libri. Avrei scritto qualcosa a favore di una letteratura come *reato*, reato di *aggiunta e mutamento*. Cominciò così il mio senso di sfida nei riguardi dei possibili lettori di *Toledo*. Avevo dato il via a una falsa autobiografia, ma questo era il meno. Avevo, soprattutto, impiantato una discussione *sul mutamento e le aggiunte*. (Questa era la parte con Anne). La vecchia natura delle cose non mi andava. Inventai dunque una me stessa che voleva un'aggiunta al mondo, che gridava contro la pianificazione ottimale della vita, che vedeva nella normalità, solo menzogna. Che protestava contro il soffocamento del limite, esigeva pura violenza e nuovo orizzonte. [...] Il dramma di Damasa è infatti l'esclusione dei Viventi – di quanti non si salvano nell'Espressione della Beata Letteratura. Lei, Dasa, li vuole tutti salvi, tra i beati, beati alla Bellezza, la Gioia [...]. *Toledo* non è dunque una storia vera, non è

un'autobiografia, è rivolta e «reato» davanti alla pianificazione umana, alla sola dimensione umana che ci si è stata data. [...] E questo è il mio saluto per Anne: Resta con noi, / Anne Hrdle, resta con noi, non dimenticarci. Ma il tuo Reato dimentica. / Non era tuo, era nostro. Era Giustizia. / Perché solo la Giustizia è Reato.⁹

- 8 Se dunque da una parte la scrittrice presenta il suo romanzo con il sottotitolo di *Ricordi della vita irreale* e autorizza a leggere il racconto in una prospettiva che strania rispetto alla realtà; d'altra parte l'opera è animata dal furore della protesta contro l'ingiustizia del mondo – l'ingiustizia sociale, economica, di genere sessuale –. La denuncia di Ortese nel *Porto di Toledo*, è però espressa in maniera più allusiva che nel *Mare non bagna Napoli*, libro dedicato anch'esso alla città di Napoli nel secondo dopoguerra e in cui la classe borghese e gli intellettuali vengono accusati di indifferenza nei confronti dei problemi sociali. In quel contesto l'autrice si esprime con toni esplicitamente polemici, ad esempio nel passaggio del *Silenzio della ragione* in cui assegna al prevalere della natura sulla ragione la responsabilità dell'immobilità che caratterizza Napoli e il sud d'Italia in quegli anni:

Esiste, nelle estreme e più lucenti terre del Sud, un ministero nascosto per la difesa della natura dalla ragione; un genio materno, d'illimitata potenza, alla cui cura gelosa e perpetua è affidato il sonno in cui dormono quelle popolazioni. [...] Qui, il pensiero non può essere che servo della natura, suo contemplatore in qualsiasi libro o nell'arte. Se appena accenna un qualche sviluppo critico, o manifesta qualche tendenza a correggere la celeste conformazione di queste terre, a vedere nel mare soltanto acqua, nei vulcani altri composti chimici, nell'uomo le viscere, è ucciso»¹⁰.

- 9 Nel *Porto di Toledo* la denuncia è rivolta alle istituzioni politiche e religiose, anche familiari, e riguarda le condizioni di indigenza del popolo napoletano nel periodo fra le due guerre, il problema della scolarizzazione, la difficoltà che la giovanissima protagonista incontra nel voler affermare la propria identità di donna e di scrittrice, e il modo dell'indignazione è incisivo così come nel *Mare non bagna Napoli*:

Era mio scopo (e come non sarebbe stato ?) sperimentare la vita, che pure temevo, e conoscere in tutto e per tutto la sostanza della terra

e dei cieli, e l'Altissimo (sempre tramite la Chiesa del Papa) me lo vietava. [...] Il confessore, che Apa non finiva di consigliarmi, divenne perciò, a poco a poco, per me, il simbolo dell'oppressione e dell'abuso medesimo. Così, un giorno, a termine di tali terrori e dubbi e anzi vere e proprie agonie dell'anima, che temeva così facendo la propria distruzione, scelsi di andarmene dalla Chiesa, scelsi di non rivelare mai più i miei pensieri ad alcuno. [...] Quando decisi ciò, credo appunto intorno ai tredici anni, mi parve di essere diventata adulta.¹¹

- 10 Nel romanzo del '75 l'autrice adotta però una strategia espressiva diversa rispetto *Al mare non bagna Napoli* per esprimere il proprio fervore civile e morale, adotta il travestimento dell'immaginazione e della memoria, si serve dell'allegoria affinché il tempo passato-immaginato della giovinezza approdi alla contemporaneità degli anni della scrittura del romanzo e anche oltre - come l'angelo di Walter Benjamin¹² che, rivolgendo lo sguardo indietro, getta una luce sul progetto del futuro.
- 11 Al proposito è utile rileggere la nota che l'autrice aggiunse nel 1985 per l'edizione Bur del romanzo e interpretare in antifrasi alcune sue affermazioni che intendendo in apparenza sottrarre alla scrittura toledana ogni valenza politica, ma in realtà testimoniano un aspro rifiuto nei confronti della Storia contemporanea, e dunque una protesta altrettanto aspra, assieme alla ricerca di una via alternativa che è individuata nella memoria.

Quando scrissi questo libro [dichiara Ortese nel 1985], a Milano, quattordici anni fa, la città era già immersa nell'aria innaturale e infiammata della Contestazione. Non so se la cosa influì sulla scrittura di *Toledo*. In senso negativo, se questo avvenne. Il rumore, la violenza eterna della grande città, dalla quale non potevo mai fuggire, si accrescevano di questo "riverbero" politico. Odiavo il "politico" di tutti i tempi, in ogni sua espressione. Pura nevrastenia, ovviamente [...]. Scrissi *Toledo* per tornare indietro. E tornando indietro mi accorsi che prima [...] dell'azzurro attuale, era anche buio. Era pioggia e vento quasi continui, e non si vedeva un'uscita per arrivare a *questo* tempo; che allora si chiamava: avvenire [...]. Di quel tempo tremendo avevo ritrovato per caso, in quei giorni del '69, [...] molti scritti giovanili: racconti e poesie. Non raccomandabili, di sicuro, come testi letterari [...]. Mi interessavano per questi due aspetti assai tristi: che erano lo scolastico di ieri, e il fuori corso di

oggi [...]. C'era in me una grande negazione del reale (lo vedevo come inganno e fuga), e oggi questo reale era tutto. Inganno e fuga erano tutto. E pensai: dove sarà qualcosa di reale-reale? Un *continuo* come dicono i filosofi? E vidi che era la memoria¹³.

- 12 La negazione del reale, espressa in maniera così insistita nel titolo ossimorico e nel sottotitolo del romanzo, e ancora ribadita alla metà degli anni ottanta quando l'autrice ritorna sul libro per l'edizione Bur, e, dall'altra parte l'accento posto sulla memoria come risorsa e garanzia di continuità, di integrità, vengono espressi da Ortese in una forma antifrastica, appunto – la realtà è la fuga e l'inganno, la memoria (e l'immaginazione) sono invece la vera realtà –: questo è proprio l'orizzonte della ricerca della «doppia realtà», per cui anche l'impegno dello scrittore nei confronti del mondo che lo circonda si manifesta attraverso lo stile e l'invenzione, piuttosto che attraverso contenuti e forme “realistici”. Anche l'insofferenza della scrittrice nei confronti della politica di tutti i tempi diventa segnale di protesta, non certo di evasione.
- 13 Rilevante è perciò che il racconto della giovinezza toledana sia progettato e strutturato proprio come invenzione spaziale¹⁴, come cartografia di un nuovo luogo dell'espressione da ri-fondare nel romanzo, anche come città dell'utopia, come «porto» nella buia Toledo:

Vedevo esservi in questa vita un così gran dolore e disordine, un affollarsi tale di epoche e di storie che poi tutte dileguavano e si perdevano senza sosta, simili a onde, e questo perdersi, appunto senza scampo, era così spaventoso, così irragionevole, tanto scoraggiava ogni più lieto pensare, che l'anima stanca talora voleva un porto, credenza qualunque dove sia salva¹⁵.

- 14 Nel *Porto di Toledo* Ortese mette in opera il suo progetto in maniera inedita, d'altra parte anche rispetto al romanzo della Storia, che proprio negli anni Settanta rivisse una stagione di successo nella prospettiva dell'impegno a cui sembrava di nuovo chiamata la letteratura: qui il romanzo “storico” è scritto attraverso una memoria non attendibile, che deforma e strania la realtà, e non per fuggire da essa ma per ri-creare nella scrittura. E l'incipit del romanzo è un manifesto in tal senso:

Sono figlia della sera; nel senso che la realtà, quando io nacqui non c'era, o non c'era per tutti i figli dell'uomo. E nascendo senza realtà, o bontà, io stessa, in certo senso io non nacqui nemmeno, tutto ciò che vidi e seppi fu illusorio, come i sogni della notte che all'alba svaniscono, e così fu per quelli che mi stavano intorno. Non importa, così, dove nacqui, e come vissi fino agli anni tredici, età cui risalgono questi scritti e confuse composizioni. So che un certo giorno mi guardai intorno, e vidi che anche il mondo nasceva: nascevano montagne, acque, nuvole, livide figure. Il luogo dove questo accadeva era la città di un Borbone. Il tempo, quello in cui un Borbone, forse l'ultimo, giaceva sommerso sotto il piede del giovane secolo attuale. Io nacqui dunque alla vita in questa strettoia. [...] Volevo dire la mia parola di popoluccio iberico, ma soffocavo (sotto questo secolo estraneo), e inoltre la lingua mancava, mancavano i mezzi più atti alla lingua: appunto l'istruzione. Mi feci coraggio, tuttavia; e di quella lingua raccogliatrice di un popolo dominato da un presente ad esso estraneo, e da un futuro più estraneo ancora, mi feci la penna che era possibile farmi: un'asticciola colorata, tremante, villana [...] ¹⁶.

15 L'invenzione della scrittrice nel *Porto di Toledo* può riguardare, dunque, non soltanto la città di Napoli (quella degli anni Trenta e indirettamente quella degli anni cinquanta del *Mare non bagna Napoli*), ma, nella prospettiva di un'allegoria fondativa, l'Italia tutta e le città italiane degli anni Settanta, e dunque Milano e Roma, luoghi in cui il romanzo venne concepito mentre giovani, di poco più adulti della protagonista del racconto, immaginavano di cambiare il mondo. La storia di Dasa, che, negli anni Trenta del Novecento, in solitudine nella «stanza d'Angolo» della propria abitazione, studia e scrive e disegna immagini di varie popolazioni indigene d'America come simboli della libertà fantastica, si sovrappone a quella dei giovani *dreamers* della contestazione della fine degli anni sessanta e prolunga il suo messaggio di fondazione e ri-fondazione della Storia nell'attualità; tra l'altro, con accenti femministi, e ciò nonostante l'autrice ad essi non volle mai aderire esplicitamente, così come ai modi della contestazione del '68.

16 In uno scritto raccolto in *Corpo celeste* in cui Ortese racconta il suo viaggio attraverso il «paese sconosciuto» dell'Italia a partire dalla giovinezza, a come ulteriore prova dell'attenzione rivolta ai problemi della società e della politica si legge:

Da bambina, o da giovane ragazza, tutt'altro che felice, cresciuta all'ombra di quei tuguri, mi ero sentita fieramente repubblicana. Avevo contestato, nella mia tristezza, tutto: le grandi classi, i privilegi che continuavano – almeno nel Napoletano – lo stile borbonico [...]. E la mia idea era sempre: scuola a tutti, lunga e obbligatoria; terra in proprietà – o in affitto – da costruirci modesta ricchezza [...]. Cercai [...] in tutta la letteratura italiana del millennio che ora finisce, il segno di una coscienza terrestre – non solo civile e storica [...]. Che la vita di un paese non è fattibile senza un impegno morale [...] che tenda a mutare e innalzare anche minimamente, ma dovunque, la *qualità* dell'uomo [...]. E penso di non essere un vero scrittore se finora, non mi è riuscito di dire neppure lontanamente in quale terrore economico – e quindi impossibilità di scrivere – viva, in Italia, uno scrittore che non prenda Ordini [...]. Uno scrittore-donna, una bestia che parla, dunque [...]. Perché la donna nei paesi antichi, o morti, deve restare la *donna*: cosa a cui non credo¹⁷.

- 17 La vicenda della toledana, il suo impegno e la tenacia nel raggiungere l'obiettivo di diventare scrittrice, tra difficoltà economiche e rifiuti, anche sociali – essere donna-scrittrice in un mondo in cui i «maestri d'armi» sono uomini (questa è un'espressione della stessa Ortese per indicare i Maestri), negli anni trenta, come ancora negli anni delle accese rivendicazioni femministe, si colloca, dunque, nella contemporaneità e non in un orizzonte regressivo – come da taluni è stato inteso –, indicando nel progetto stilistico e morale di invenzione della città, della memoria, degli ideali, dei sogni, il valore e il ruolo della letteratura anche come strumento di protesta e come via, in certo modo, rivoluzionaria.

- 18 A questo proposito è interessante confrontare la posizione di Ortese e quella di Italo Calvino, scrittore che ha, a sua volta, immaginato e creato, nello stesso periodo in cui uscì il *Porto di Toledo*, utopie moderne nelle *Città invisibili*. Nel 1976 Calvino tiene ad Amherst, nel Massachusetts, una conferenza intitolata *Right and Wrong Political Uses of Literature*¹⁸ in cui discute dell'epoca a lui contemporanea con argomenti che non paiono distanti da quelli di Ortese. Sostiene, infatti, di provare «due sensazioni separate [...], entrambe sensazioni di vuoto: il vuoto d'un progetto politico in cui io possa credere, e il vuoto d'un progetto letterario in cui io possa credere»¹⁹. L'amara constatazione, che suona quanto mai attuale, riguarda, da una parte, la crisi dell'idea di uomo come soggetto della storia - «ragione e mito, lavoro ed esistenza [...], affermazione e negazione, sopra e sotto, soggetto e oggetto»²⁰ sono categorie antropologiche non più stabili -; dall'altra, la crisi della letteratura, che negli anni settanta non può più rappresentare, come nell'immediato dopoguerra, la coscienza etica e sociale dell'Italia contemporanea, né, nella prospettiva di Calvino, risolversi in una poetica della negazione come per la neoavanguardia italiana.
- 19 Lo scrittore si chiede quale sia, allora, il posto della letteratura, e le sue riflessioni hanno, come si è detto, decisa rilevanza anche rispetto all'oggi. Negli anni settanta - scrive - esiste un esteso pubblico per il romanzo italiano e allo scrittore viene offerta la possibilità attraverso i mass-media di «occupare lo spazio vacante d'un discorso politico»²¹, ma il modo in cui questi sembra occupare quello spazio è il modo della provocazione: anziché chiedere allo scrittore e all'intellettuale di esprimere il «rigore della letteratura, superiore e contrapposto al falso rigore dei linguaggi che oggi guidano il mondo»²², la società d'oggi lo invita ad «alzare la voce se vuole essere ascoltato» e a proporre «idee di effetto sul pubblico»²³ - questo rilievo lucidissimo fa comprendere il destino di un'opera come il *Porto di Toledo* che sfida il lettore e non lo accoglie, né mira a impressionarlo, semmai a provocarlo criticamente. Calvino scrive che «nell'oceano delle parole, stampate o trasmesse, le parole del poeta o dello scrittore si perdono»²⁴, con l'effetto di paradosso, potremmo aggiungere, che egli rischia non solo di non essere ascoltato ma anche di non essere «contemporaneo».

- 20 Calvino insiste, però, sull'esigenza di ribadire i valori della letteratura, che «dà voce a ciò che è senza voce», che «dà un nome a ciò che non ha ancora nome, e specialmente a ciò che il linguaggio politico esclude o cerca di escludere»²⁵. Lo scrittore, secondo Calvino – e la riflessione sembra aderire completamente alla figura e alla scrittura di Ortese –, anche collocandosi in una situazione di isolamento, esplora luoghi, dentro e fuori di sé, che possono diventare essenziali per la consapevolezza collettiva e, talvolta, in modo non intenzionale, attraverso la scrittura, impone modelli di immaginazione, di percezione, di linguaggio, estetici ed etici insieme, modelli fondamentali per costruire progetti d'azione.
- 21 Le riflessioni di Calvino risultano interessanti anche per contestualizzare l'esperimento di scrittura di Anna Maria Ortese del *Porto di Toledo* nel panorama della letteratura degli anni settanta, in cui altre imponenti opere narrative sue coetanee, altrettanto complesse, non hanno avuto l'esito sperato. *Horcynus Orca*²⁶ di Stefano D'Arrigo è stato rimosso, *Corporale*²⁷ di Paolo Volponi è stato rifiutato, *La Storia*²⁸ di Elsa Morante troncato, e anche *Petrolio*²⁹ di Pier Paolo Pasolini può essere apparso ingombrante allo stesso autore, così che lo tenne nel cassetto consegnandolo alla ricostruzione postuma e filologica.
- 22 Ognuno di questi romanzi ha a che fare direttamente o in maniera implicita con la riflessione di Calvino sul rapporto fra letteratura e storia, fra scrittura e “contemporaneità” dello scrittore. Calvino negli stessi anni settanta – nel vuoto della politica e della letteratura – approda, però, ad una soluzione narrativa nuova e anche di successo grazie alla poetica e alla semiotica dell'utopia delle *Città invisibili*³⁰:

L'utopia come città che non potrà essere fondata da noi ma fondare se stessa dentro di noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità d'immaginarla, di pensarla fino in fondo, città che pretende di abitare noi, non d'essere abitata, e così fare di noi i possibili abitanti d'una terza città, diversa da tutte le città bene o male abitabili oggi, nata dall'urto tra nuovi condizionamenti interiori ed exteriori. Il lato dell'utopia che ha più cose da dirci è dunque quello che volta le spalle alla realizzabilità³¹

- 23 Gli altri autori citati, e i rispettivi romanzi, potremmo dirli accomunati anch'essi nella prospettiva dell'utopia, come progetto di costruzione di uno spazio dell'espressione alternativo rispetto alla Storia contemporanea e fondativo, ma gli esiti sono diversi e meno fortunati rispetto a Calvino. Le utopie del corpo e della politica di Pasolini e di Volponi, l'utopia linguistica di D'Arrigo, quella dei ragazzini di Morante e quella della memoria di Ortese si espongono, infatti, al rischio dell'isolamento, della polemica, dell'incomprensione, dell'eccesso, del non-finito perché scelgono soluzioni espressive e stilistiche complesse e apparentemente inattuali.
- 24 L'ideologia letteraria di Ortese, in particolare, però, non appare molto distante da quella di Calvino, per la denuncia del vuoto e del silenzio della letteratura contemporanea, per l'appello al rigore morale e dello stile. Nello scritto di *Corpo celeste* precedentemente citato, proprio a proposito degli anni settanta, Ortese rileva:

Il libro è un oggetto [...]. Non c'è nessuna intesa più tra lo scrittore e la vita della gente: un attimo brilla il libro, con la sua copertina o il nome ritenuto importante: subito dopo scompare [...]. E così cresce la sensazione che proprio la parola scritta, come segno dei tempi grandemente civili, come diaframma tra l'essere e il fare vada sparendo [...]. La parola viene rimandata al grido. Chiunque dica o scriva riferendosi a qualcosa che *era prima* [...] non è udito. La sua voce si perde nel fragore generale. La grammatica non c'è più. La sintassi è casuale³².

- 25 Da un punto di vista strettamente narrativo le strade che percorrono Calvino e Ortese sono decisamente diverse: il primo proietta nel futuro l'utopia della città nuova; la seconda, nel *Porto di Toledo*, la costruisce volgendo lo sguardo al passato e adottando una strategia del salto iconico più ardita, forse, e solo apparentemente inattuale, perché, come scrive Giorgio Agamben, «essere contemporanei significa [...] tornare a un presente in cui non siamo mai stati»³³ e percepire la luce attraverso la proiezione d'ombra che di esso il passato restituisce.
- 26 Congedandosi, quindi, dalla scrittura del «paese sconosciuto» nello scritto citato di *Corpo celeste* proprio a ridosso della pubblicazione del *Porto* (e non immaginando i fortunati esiti che seguirono

alla pubblicazione del *Cardillo addolorato*³⁴), Ortese, ribadendo il proprio impegno, insieme estetico e civile, in modo provocatorio e «visionario», scrive: «Ecco, ho finito. Ho finito anche di essere uno scrittore. [...] Sono lieta di [...] dirvi come è bello pensare strutture di luce, e gettarle come reti aeree sulla terra, perché non sia quel luogo buio e perduto che a molti appare»³⁵.

NOTES

1 Per la biografia dell'autrice e la storia della composizione delle sue opere cfr. Luca Clerici, *Apparizione e visione*, Milano, Mondadori, 2002. Per la bibliografia cfr. Luca Clerici, Giuseppe Iannaccone, *Bibliografia delle Opere di Anna Maria Ortese*, «Acme», gennaio/aprile, Milano, 2001 e la Bibliografia contenuta nel volume A. M. Ortese, *Romanzi*, I, Milano, Adelphi, 2002.

2 Monica Farnetti, *Introduzione* a Anna Maria Ortese, *Romanzi*, I, op. cit., pp. XII e sgg.

3 *Ibid.*, pp. XVI e sgg.

4 *Ibid.*, p. 1060.

5 *Ibid.*, p. 1058.

6 La via Toledo attraversa il centro di Napoli. Nel 1870 fu denominata via Roma in onore della capitale del regno d'Italia.

7 Cfr. Monica Farnetti, Nota al testo del *Porto di Toledo*, op. cit., pp. 1026-1080

8 Per la ricostruzione della topografia e della toponomastica di Napoli, *ibid.*, pp. 1136-1151

9 Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 13-15.

10 Ead., *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994, p. 117.

11 Ead., *Il porto di Toledo*, Milano, Rizzoli, 1985, pp. 16-17.

12 Walter Benjamin, *Angelus Novus*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962.

13 Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, Milano, Rizzoli, 1985, p. I.

14 Siriana Sgavicchia, *Spazio reale e testuale nel «Porto di Toledo» di Anna Maria Ortese*, in «Avanguardia», n. 21, 2002, p. 90-99.

- 15 *Ibid.*, p. 81.
- 16 *Ibid.*, p. 9.
- 17 Ead., *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 26.
- 18 Italo Calvino, “Usi politici giusti e sbagliati della letteratura”, in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980.
- 19 *Ibid.*, p. 286.
- 20 *Ibid.*, p. 287.
- 21 *Ibid.*, p. 289.
- 22 *Ibid.*, p. 290.
- 23 *Ivi.*
- 24 *Ivi.*
- 25 *Ibid.*, p. 292.
- 26 Stefano D’Arrigo, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975.
- 27 Paolo Volponi, *Corporale*, Torino, Einaudi, 1974.
- 28 Elsa Morante, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974.
- 29 Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1993 (il romanzo, pubblicato postumo, fu scritto fra il 1972 e il 1974).
- 30 Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.
- 31 Id., “Per Fourier III. Commiato. Utopia pulviscolare” (1974), in, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, 252.
- 32 *Ibid.*, p. 28.
- 33 Giorgio Agamben, “Che cos’è il contemporaneo?”, *Nudità*, Roma, Notte-tempo, 2009.
- 34 Anna Maria Ortese, *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 1993.
- 35 Ead., *Corpo celeste*, op. cit., 1997, p. 29.

ABSTRACTS

Français

Anna Maria Ortese, auteure parmi les plus importantes du Vingtième siècle italien, est traduite et appréciée dans plusieurs pays. *Il porto di Toledo* (Rizzoli, 1975) est le récit d’une vocation d’écrivain née dans les

années d'enfance. Le roman a été écrit dans la période de la révolte des jeunes de l'après 68, mais il se situe à Naples dans les années Trente. Il met en corrélation mémoire et utopie, écriture autobiographique et réflexion sur l'Histoire. Naples y est réinventée à travers des souvenirs, mais aussi des idéaux d'honnêteté intellectuelle, de justice sociale, et d'égalité des sexes.

English

Anna Maria Ortese, one of the most important figures among the women writers of the Italian XXth century, has been translated and highly rated in several countries. In "Il porto di Toledo" (Rizzoli, 1975), she relates a writer's vocation, from the years of childhood. The novel, which was written in the after-68 period of youth revolt, is set in Naples in the 30s. It correlates memory and utopia, autobiographical writing and reflection on History, whereas Naples is reinvented through memories, but also through ideals of intellectual honesty, social justice and sex equality.

INDEX

Mots-clés

écriture, histoire, mémoire, utopie, espace géographique, temps

AUTHOR

Siriana Sgavicchia

Formée à l'Université de Roma La Sapienza où elle a suivi les cours de Doctorat et d'Études Post-Doctorales, Siriana Sgavicchia, enseigne actuellement la Littérature italienne contemporaine à l'Università per Stranieri de Pérouse. Ses recherches portent sur plusieurs auteurs du XX^e siècle comme : Stefano D'Arrigo, Elsa Morante, Amelia Rosselli, Anna Maria Ortese, Pier Paolo Pasolini, ou Carlo Emilio Gadda.

Le Cimetière de Prague et le pouvoir des textes

André Peyronie

OUTLINE

1. Les protocoles
 - 1.1. Fabrication
 - 1.2. Texte
 - 1.3. Traductions
 - 1.4. Dénonciations
 - 1.5. Diffusion
 - 1.6. Les historiens
2. Le projet romanesque
 - 2.1. William Eisner déclencheur
 - 2.2. La fiction contre le faux
 - 2.3. L'affabulation
3. Les conspirationnistes
 - 3.1. L'abbé Barruel et la démultiplication du complot
 - 3.2. La lettre du grand-père Giovanni Battista Simonini
 - 3.3. Eugène Sue et le complot jésuite
 - 3.4. Alexandre Dumas et la mise en scène maçonnique
 - 3.5. Hermann Goedsche et le « Discours du rabbin »
4. Le pouvoir du roman populaire
 - 4.1. L'importance de la diffusion
 - 4.2. L'influence indirecte
 - 4.3. Le coefficient Eco
5. La réception du roman
 - 5.1. Les tirages
 - 5.2. Coup de sonde en pays arabes

TEXT

- 1 Depuis longtemps, dans ses travaux théoriques, U. Eco se passionne pour la question des faux documents et du rôle qu'ils ont pu jouer dans l'histoire¹. Parallèlement, il s'intéresse aux théories du complot qui prétendent expliquer les développements de l'histoire par l'action de conspirateurs ou de comploteurs. Cette double obsession l'a conduit à intégrer chacune de ces questions dans son œuvre romanesque. Dans *Le Pendule de Foucault*, les trois éditeurs protagonistes

de l'histoire laissent par jeu croire à des auteurs férus d'occultisme qu'ils ont en leur possession le plan de domination du monde mis au point par les Templiers, avant de découvrir avec horreur que cette fiction est prise très au sérieux par ces illuminés qu'ils vont bientôt en être les victimes. Dans *Baudolino*, la très célèbre et très fausse « Lettre du prêtre Jean » commande toute la seconde partie du roman puisque que c'est à la recherche du royaume du prêtre Jean, et sur la foi de cette lettre, que le protagoniste se met en chemin.

- 2 On ne s'étonnera donc pas qu'il se soit, depuis plusieurs années, penché sur les *Protocoles des sages de Sion* puisque ce texte relève des deux phénomènes à la fois : c'est un faux, et ce faux fait état d'un complot. Je me propose ici de décrire les modalités de cette espèce de guerre des textes qu'il entend mener, par le moyen de son roman, contre ce détestable faux antisémite. Je voudrais rappeler la nature et l'importance de ces *Protocoles* dans l'histoire, cerner le projet romanesque d'U. Eco, montrer comment son roman implique les textes qui ont installé la théorie du complot, souligner sur ce point l'importance accordée aux romans populaires, et donner enfin quelques indications sur la réception faite au roman².

1. Les protocoles

1.1. Fabrication

- 3 Les *Protocoles des Sages de Sion* sont un faux fabriqué, a-t-on longtemps pensé, autour de 1900 par la section de la police secrète russe, l'Okhrana, à Paris. Le responsable en était un certain Pyotr Ivanovitch Ratchkovsky. Dans le but de lutter contre les mouvements révolutionnaires, il fait infiltrer, par ses agents, divers mouvements politiques, et il intrigue ordinairement pour répandre dans la presse française de la propagande contre-révolutionnaire. À la fois pour justifier les pogroms fréquents en Russie et pour convaincre le tsar de changer la politique libérale que mène le ministre Witte, germe dans son esprit l'idée de produire une preuve que les juifs fomenteraient un vaste complot visant à renverser l'ordre existant et à prendre un pouvoir complet sur le monde. Comme l'a montré récemment un chercheur russe reconnu, il confie la tâche à un certain Matvei Vassilievitch Golovinski, francophone, personnage très douteux, plus ou

moins réfugié à Paris après diverses malversations en Russie. Cette thèse de l'origine « française » du texte est aujourd'hui contestée par un chercheur italien Cesare, G. De Michelis³.

1.2. Texte

- 4 Le texte sans nom d'auteur, apparaît, pour la première fois en russe à la fin de l'été de 1903, par les soins d'un moine orthodoxe, mystique et délirant, un certain Sergueï Nilus. Dans cette publication, quelqu'un parle et présente le programme que se seraient fixé les Juifs pour obtenir la maîtrise totale sur le monde. Ce programme se présente sous la forme de vingt-quatre (ou vingt-sept) comptes rendus de séances eux-mêmes divisés en paragraphes, comme les articles d'une constitution, énonçant les objectifs poursuivis. Dans un style relativement soutenu, mais très lourd, répétitif et sinueux, se dévoile un projet de prise de pouvoir complètement dictatorial et totalitaire. On pourrait le présenter chapitre par chapitre selon ses méandres et ses redites : main mise sur la presse, sur l'éducation, emploi de la violence et de l'intimidation, encouragement à l'alcoolisme et à la corruption pour asservir les non-juifs, contrôle complet de l'économie, encouragement à la spéculation et à l'accumulation de l'or par les Juifs, instauration d'un gouvernement despotique et d'une autocratie juive, disparition de la famille traditionnelle, instauration d'un « super gouvernement » et règne mondial d'un souverain juif. Au total cela ressemble au projet violent, délirant, d'une utopie raciste et totalitaire. Pour donner une idée du ton, je peux citer le compte rendu VIII, § 02 :

L'esprit des goyim (des non-juifs) est purement bestial ; il voit mais ne prévoit point, et ses inventions sont exclusivement d'ordre matériel. Il découle clairement de tout cela que la nature elle-même nous a prédestinés pour diriger les goyim et gouverner le monde.

- 5 Comme le remarque U. Eco, dans sa leçon inaugurale pour l'année 1994-1995 à l'Université de Bologne, ces déclarations auraient dû sembler beaucoup trop explicites pour ce qui devrait être un programme d'action secrète, mais curieusement cela n'a pas été le cas.

1.3. Traductions

- 6 La première publication du texte n'attire pas particulièrement l'attention en Russie. Ce sont les traductions de 1919 à 1921 en allemand, français, anglais qui vont lui donner un grand essor, essor porté par une recension du *Times* – garant par excellence de sérieux – le 8 mai 1920. Malgré un titre prudent en effet, le *Times* penche pour l'authenticité du document, et souligne son caractère de prophétie plus ou moins réalisée à travers la prise de pouvoir des judéo-bolchéviques en Russie. Pour les milieux conservateurs européens de l'époque en effet, les Juifs et les bolchéviques ne font qu'un, et la presse de droite invite très vigoureusement à se mobiliser contre cette hydre à deux têtes.

1.4. Dénonciations

- 7 Un an après l'article qui a lancé le brûlot, le *Times* fait marche arrière en parlant de « historic fake », et en donnant les « details of the forgery ». À Constantinople en effet, un Russe du nom de Mikhaïl Raslovev a montré au correspondant du journal, Philip Graves, que ces prétendus comptes rendus d'un complot juif ont été composés en recopiant partiellement un pamphlet contre Napoléon III publié par Maurice Joly en 1864 à Bruxelles, sous le titre *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu*⁴. Sous la forme conventionnelle du dialogue aux enfers, cet avocat de profession qu'était Joly met, dans la bouche cynique de Machiavel, l'image des diverses ruses et manipulations mises en oeuvre par Louis Napoléon Bonaparte pour s'emparer du pouvoir, tandis que Montesquieu horrifié tente de défendre la cause des lois et de la liberté. Cette dénonciation de la prise de pouvoir par Napoléon III comme d'un complot cynique et brutal valut à son auteur deux ans de prison pour « excitation à la haine et au mépris du gouvernement ». Une quinzaine d'années plus tard, en 1878, à 49 ans, il se suicida.
- 8 Ce pamphlet n'était en rien antisémite, mais il dénonçait violemment et brillamment l'attitude cynique de Louis Napoléon pour s'emparer du pouvoir en s'appuyant sur les milieux de la finance et de la presse. En 1921 et en 1922 un jésuite belge du nom de Pierre Charles consacre à l'affaire deux de ses chroniques, dans le mensuel catholique *La*

Terre Wallone. Il apparaît que le faussaire des *Protocoles* s'est contenté de remplacer Bonaparte par les Juifs, la France par le monde, et, utilisant les propos cyniques prêtés à Machiavel par Joly, il a donné une sorte de dimension pseudo-philosophique et de tenue stylistique à son texte. Dans la seconde chronique, Charles confronte systématiquement les deux textes démontrant par là que, pour une bonne part, les *Protocoles* plagient l'ouvrage de Joly.

1.5. Diffusion

- 9 Cela ne les empêchera pas d'être largement diffusés en occident, à partir de 1921 précisément, et de devenir, dans l'entre-deux-guerres, une sorte de best-seller auquel il est constamment fait référence. Aux Etats-Unis Henry Ford est un des premiers à en répandre massivement les thèmes, d'abord dans des articles de son journal puis dans un volume *The International Jew*⁵. En Italie, dans les années 20, la revue *Fede et Ragione* estime que le document est authentique, et en 1930 Le groupe fasciste « Ordine nuovo » en distribue généreusement une nouvelle édition⁶. En Allemagne, Hitler dans *Mein Kampf* (en 1925-1926) rend hommage à Ford et cite les *Protocoles*. Sous le régime nazi, le livre est très répandu, et, à partir de 1942, Goebbels en fera même une exploitation systématique. En France les milieux catholiques traditionalistes encensent le livre. Bien entendu, à ce grand rendez-vous de la mauvaise foi, Céline répond présent.
- 10 À partir du début des années 50, une grande vague envahit cette fois le monde musulman. La diffusion se fait à partir d'une nouvelle traduction en arabe (1951), et de l'intensification du conflit israélo-palestinien. « La conspiration juive internationale est devenue le complot sioniste mondial », écrit Pierre-André Taguieff⁷. Des chefs d'état comme Nasser ou Idi Amin Dada en conseillent la lecture aux journalistes occidentaux. La Charte du Hamas, en son article 32, stipule encore que : « le plan sioniste [...] après la Palestine [...] ambitionne de s'étendre du Nil à l'Euphrate [...] [comme indiqué] dans *Les Protocoles des Sages de Sion* »⁸.
- 11 L'occident par ailleurs n'a pas tout à fait dit son dernier mot. En 1972, l'ambassade d'URSS à Paris diffusait encore un document anti-israélien contenant des passages des *Protocoles*⁹. En 1977 et 1978 des éditions nouvelles paraissent aux États Unis et en Angleterre ; en 1987

au Japon ; en 1992 à nouveau en Russie¹⁰. Le 23 octobre 2012, un député grec porte-parole d'Aube dorée, Ilias Kasidiaris, lit, à la tribune du Parlement grec, le « protocole » numéro 19.

1.6. Les historiens

- 12 Le premier ouvrage à proposer une étude générale de la question est *Warrant for Genocide* un admirable petit livre de Norman Cohn paru en 1966 et rapidement traduit en plusieurs langues¹¹. L'historien britannique y reconstitue l'origine du mythe à la fois dans la représentation traditionnelle des juifs et à travers un certain nombre de textes précis dont U. Eco va faire le plus grand usage (et sur lesquels nous allons évidemment revenir) comme le livre de l'abbé Barruel et la longue lettre par lui reçue d'un certain Simonini. Pendant plusieurs pages, N. Cohn met face à face un paragraphe du *Dialogue aux enfers* et le paragraphe des *Protocoles* qui en est tiré :

Dialogue 1: L'instinct mauvais chez l'homme est plus puissant que le bon

Protocole 1: Les hommes qui ont de mauvais instincts sont plus nombreux que ceux qui en ont de bons

[...]

Dialogue 1: Les hommes aspirent tous à la domination, et il n'en est point qui ne fût oppresseur, s'il le pouvait, tous ou presque sont prêts à sacrifier les droits d'autrui à leurs intérêts

Protocole 1: Chaque homme aspire au pouvoir, chacun voudrait devenir dictateur, s'il le pouvait ; en même temps il en est peu qui ne soient prêts à sacrifier les biens de tous pour atteindre leur propre bien

Dialogue 1: Qui contient entre eux ces animaux dévorants qu'on appelle les hommes ?

Protocole 1: Qu'est-ce qui a contenu les bêtes féroces qu'on appelle les hommes¹²?

- 13 Si l'on fait la part des écarts dus aux traductions superposées, il est clair que le texte des *Protocoles* est pour une bonne partie, pour sa partie théorisante et généralisante, directement recopié du *Dialogue aux enfers*. N. Cohn étudie ensuite la réception, le succès, et les prolongements de ces protocoles (avec en particulier « le Discours du Rabbín ») dans les pays les plus importants d'Europe.

Il existe, écrit-il, un monde souterrain dans lequel les délires pathologiques, déguisés en idées, servent à des escrocs et à des fanatiques semi-lettrés pour exciter les masses ignorantes et superstitieuses¹³.

- 14 On ne saurait mieux dire. En France, après avoir traduit l'ouvrage de N. Cohn, Léon Poliakov publie plusieurs livres fondamentaux sur l'antisémitisme. Plus récemment Pierre-André Taguieff s'attache à diverses reprises à la question des *Protocoles* : « La puissance de séduction du mythe (de la conspiration juive) a garanti non seulement la survie, mais encore un dynamisme qui renverse les démonstrations et se joue des preuves, constate-t-il »¹⁴. Plus particulièrement, il explique comment « la conspiration juive internationale est devenue le complot sioniste mondial »¹⁵. Plus loin il donne cinq extraits de journaux parus en 1986 et 1987 exprimant leur haine des Juifs et se référant explicitement aux *Protocoles*¹⁶. Ailleurs il précise :

Je ne connais pas un pays musulman, déclare-t-il dans un entretien, où les *Protocoles* ne soient pas régulièrement invoqués dans les médias pour justifier la thèse du « complot sioniste mondial » et inciter au djihad contre Israël en particulier, et contre les « sionistes » ou les « Juifs » en général¹⁷.

- 15 Un autre des spécialistes de la question, Gilbert Achcar, estime que « les insanités que contient ce pamphlet ont connu une diffusion beaucoup plus vaste que le pamphlet lui-même »¹⁸, car elles circulent aussi, explique-t-il, entre autres supports, dans plusieurs feuillets télévisés. D'ailleurs, dans le documentaire que Pierre-André Taguieff a réalisé en 2008 avec Barbara Necek, un des metteurs en scène interrogés ne déclare-t-il pas que les *Protocoles* sont sans doute un faux, mais que ce qui y est dit est vrai¹⁹.

- 16 En fait, dès 1921-1922, après les articles de Graves et encore plus ceux de Charles, le plagiat était prouvé, et, par suite, le faux était démontré. Dès lors le mythe de la conspiration juive aurait dû être définitivement écarté. Cependant, malgré l'amende honorable du *Times* dès 1921, malgré les démonstrations de plus en plus argumentées, malgré les compléments d'enquête, malgré les livres des historiens et les condamnations officielles²⁰, rien n'y fait vraiment, ou du moins rien n'y fait définitivement. Et ce que le monde compte encore d'anti-sémites continue à se servir de ce texte comme d'un document authentique. À l'évidence les délires de l'imaginaire sont pour certains beaucoup plus séduisants et convaincants que les rigueurs de la vérité. Les *Protocoles* constituent ainsi un sinistre exemple du pouvoir que peut prendre un texte pervers. Sans doute, comme le remarque U. Eco, « Les faux récits sont avant tout des récits, et les récits, comme les mythes, sont toujours persuasifs »²¹, mais la propension à se laisser persuader par un mensonge avéré témoigne d'une lourde défaite de la raison devant l'irrationnel et devant la passion. On ne peut guère accepter cette défaite sans penser à réagir d'une manière ou d'une autre.

2. Le projet romanesque

- 17 Face à la constatation du succès des *Protocoles*, on peut ainsi être tenté d'imaginer des formes de combat moins austères que les articles et les livres d'histoire. C'est ce que font, l'un après l'autre, William Eisner puis U. Eco.

2.1. William Eisner déclencheur

- 18 William Eisner est un auteur très important de bandes dessinées, c'est un des pères de ce qu'on a appelé le roman graphique. En 2005, pour son album *The Plot* (paru en France chez Grasset en novembre de la même année sous le titre *Le Complot*), il demande à U. Eco une introduction, que celui-ci lui fournit volontiers en reprenant rapidement les éléments historiques essentiels d'un dossier qu'il connaît parfaitement. De son côté, dans sa propre « Préface », Eisner justifie son projet en disant que le caractère de faux des *Protocoles* ne devrait plus, depuis longtemps, faire aucun doute pour personne, mais que, pourtant, ce faux continuant sa détestable carrière, il se propose de

mettre son art graphique au service de la dénonciation de ce scandaleux mensonge.

- 19 Cette entreprise d'Eisner a visiblement séduit U. Eco, et l'a engagé à prolonger l'action de la bande dessinée par celle d'un roman qu'il écrirait, lui-même. Pourquoi en effet n'utiliserait-il pas son savoir historique et son savoir-faire de romancier, pour combattre cette imposture qui le hante depuis longtemps. Il va donc reprendre à son compte le projet d'Eisner, le faire sien, quasiment dans les mêmes termes que ceux utilisés par le dessinateur. Ainsi déclare-t-il dans une interview de décembre 2012 :

De nombreux livres historiques importants ont été écrits sur le sujet (des *Protocoles*) comme celui de Norman Cohn « *Warrant for Genocide / Histoire d'un mythe* » – mais ce sont des livres pour universitaires, ils touchent peut-être 5000 personnes. J'ai eu l'idée qu'en racontant l'histoire sur le mode d'un récit imaginant comment les *Protocoles* sont nés, la logique et la psychologie qu'il y avait derrière eux, je pouvais [parler] à un plus grand nombre de lecteurs²².

- 20 Cette perspective correspond tout à fait à la conception qu'il se fait ordinairement du roman, le roman devant être selon lui, comme les autres arts et comme la philosophie, au service de la vérité.

2.2. La fiction contre le faux

- 21 Mais la nature du roman jouera ici, évidemment, un rôle spécifique. Puisque la raison peine à venir à bout de la déraison, le roman se propose de répondre à des délires par d'autres délires. Il va combattre les *Protocoles* non plus par le vrai, comme cela a été fait jusque là par les historiens (et par U. Eco lui-même d'ailleurs en tant qu'historien), mais par la fiction.
- 22 La fiction relève certes du mensonge puisqu'elle renvoie comme lui à quelque chose de non vrai, mais elle est en même temps le contraire du mensonge parce qu'elle avoue, elle, en principe, qu'elle n'est pas la vérité. Et ce mensonge assumé peut devenir, on le sait, un moyen de recherche de la vérité. U. Eco entend ainsi combattre l'imaginaire trompeur du mensonge par l'imaginaire revendiqué et non-trompeur du roman. Le roman est une sorte de pharmacon au double sens du

mot grec, il est à la fois le mal et de remède. Il va en quelque sorte capter le mensonge et la déraison, et les faire passer dans la grande machine heuristique du roman qui les révélera pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire de sinistres fabulations²³.

2.3. L'affabulation

- 23 Pour gagner cette guerre de la fiction contre le faux, ou au moins pour y faire bonne figure, l'auteur se doit de concevoir un contre poison à la hauteur du poison, et donc une fiction forte. Il invente un protagoniste Simone Simonini, faussaire malfaisant et haineux, traître et assassin, ignoble individu qui gagne sa vie en vendant ses services à diverses polices politiques. Il en fait le rédacteur des *Protocoles* en lieu et place de Golovinski le faussaire historique dont nous avons indiqué le nom. Sauf quelques comparses mineurs, tous les personnages que va rencontrer Simonini ont existé historiquement. Leurs actions, leurs écrits sont pour certains tombés dans l'oubli, et c'est heureux, mais ils ont joué un rôle significatif dans l'installation de l'idée de complot, et progressivement dans celle d'un complot juif pour prendre le pouvoir sur le monde. À travers l'évocation des contacts et des lectures du protagoniste, le roman d'U. Eco explore la manière dont s'est constituée le fantasme de ce complot, et l'idéologie antisémite moderne. Le personnage fictif lui permet de faire ainsi librement l'archéologie de l'épais terreau dont sont sortis les *Protocoles*, de tout ce qui a conflué dans leur rédaction. De ce point de vue, le roman est aussi le récit de la lente élaboration par Simonini de son chef d'oeuvre, la longue et pesante histoire d'un « work in progress ».

3. Les conspirationnistes

- 24 Il nous faut maintenant présenter quelques-uns des personnages historiques, rencontrés par Simonini, quelque- uns seulement – car ils sont par ailleurs très divers et nombreux –, il nous faut présenter en particulier les principaux adeptes de la théorie du complot rencontrés par Simonini, ou du moins leurs écrits, et préciser comment ils sont pris en compte par le roman.

- 25 La première concrétion idéologique qui se développe tout au long du dix-neuvième siècle est donc cette image d'un complot, la conviction qu'une société de conspirateurs accapare à son profit le pouvoir et les richesses. Cette croyance a des racines psychologiques assez facilement repérables dans la frustration de chacun. Croire au complot évite de croire que les échecs ou les malheurs qui nous arrivent sont de notre faute. Simonini suit naturellement cette pente. Mais cette tentation que nous pouvons tous avoir de faire porter la responsabilité de nos échecs, ou de nos insatisfactions, à un bouc émissaire a été renforcée aussi par ses lectures :

Dumas, remarque-t-il, offre à la frustration de tous (aux individus comme aux peuples) l'explication de leur échec. [...] À y bien penser, Dumas n'a rien inventé : il a seulement donné forme narrative à ce qu'avait dévoilé, selon mon grand-père, l'Abbé Barruel (110).

- 26 Historiquement c'est en effet cet abbé qui est l'indiscutable ancêtre des théories modernes du complot.

3.1. L'abbé Barruel et la démultiplication du complot

- 27 Né en 1741 et mort en 1820, Augustin de Barruel est ce prêtre jésuite qui fut un adversaire farouche des Encyclopédistes et de la philosophie des Lumières. Au moment de la Constitution civile du clergé, il dut s'exiler à Londres où il fut un moment hébergé par le philosophe Edmund Burke. De 1797 à 1799 paraissent les *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*, son principal ouvrage, où il explique, en cinq tomes, que la Révolution française a été le fâcheux résultat d'une superposition de conspirations (Templiers, Francs Maçons, Illuminés de Bavière, philosophes des Lumières) aboutissant à un dernier complot celui des Jacobins. On a du mal à se figurer que ces élucubrations aient joui d'une certaine audience, et qu'elles aient été traduites en plusieurs langues, mais il faut se rendre à l'évidence de leur importance dans l'histoire, sinon des idées, du moins des représentations.

3.2. La lettre du grand-père Giovanni Battista Simonini

- 28 Cet abbé Barruel aurait été conforté dans son entreprise par une lettre reçue d'un capitaine italien dont nous ne connaissons que le nom, un certain Giovanni Battista Simonini. De nos jours si commodément connectés au reste du monde, on trouve la lettre du capitaine italien sur le site « Progetto Barruel » dédié au père jésuite (et telle qu'elle est apparue à la date du 12 octobre 1882, dans la *Civiltà Cattolica*). L'authenticité de cette lettre a été mise en doute, mais tous les historiens s'accordent sur son importance, et sur le fait qu'elle a joué, dans l'idéologie anti-juive des milieux ultra-catholiques, un rôle séminal.
- 29 Dans *Le Cimetière de Prague*, ce Giovanni Battista Simonini (historique) est enrôlé par U. Eco, et devient le grand-père du protagoniste, Simone Simonini, intégralement fictif, lui. Remarquons-le au passage, la couture entre réalité et fiction est ici, comme dans tous les romans historiques d'U. Eco, très savante et soignée. Très présent dans les premières années de la vie de son petit-fils, ce grand-père devenu personnage de roman se charge de son éducation. Il s'applique à lui faire connaître les *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme* de Barruel. Mais ce qui lui tient le plus à cœur, bien entendu, c'est la lettre qu'il a envoyée, lui-même, à l'abbé. Même s'il n'a pas reçu de réponse, c'est le coup d'éclat de sa vie. Il en est si fier qu'il lit puis résume longuement cette lettre à son petit fils. Certes il souscrit complètement à l'explication que Barruel donne de la Révolution par une série de complots, mais il introduit un complot supplémentaire et décisif qui englobe tous les autres. Selon lui l'action révolutionnaire contre le trône et l'autel a été, de manière déterminante, menée non seulement par les groupes évoqués par Barruel, mais, en dernier ressort, par les Juifs. Il en veut pour preuve les confidences qu'il a reçues personnellement d'un Juif chez qui il avait été un moment contraint de se réfugier. C'est évidemment une preuve bien légère, mais Simone Simonini vénère son grand père et adopte à tout jamais sa théorie.

3.3. Eugène Sue et le complot jésuite

30 Mais c'est dans le roman populaire que l'image du complot fournie par Barruel va trouver son plein épanouissement et les deux derniers grands romans d'Eugène Sue jouent là un rôle très important.

31 Le père de Simone Simonini qui, lui, à la différence du grand-père est plus ou moins républicain, est en effet abonné au *Constitutionnel*, et le jeune Simone lit très tôt *Le Juif errant* paru en feuilleton dans ce journal en 1844 et 1845 :

Par là j'avais appris comment l'infâme Compagnie de Jésus savait ourdir les crimes les plus abominables pour capter un héritage, foulant aux pieds les droits des miséreux et des hommes bons (94).

32 Contrairement en effet à ce que le titre pourrait laisser croire, le centre du roman de Sue n'est pas constitué par l'histoire du Juif errant, mais par celle de l'héritage d'une noble famille que les jésuites essaient de détourner à leur profit. Joseph, le Juif errant, et sa soeur, Hérodiade, sont seulement les garants et les défenseurs de cet héritage qu'ils s'efforcent d'arracher aux griffes de la Compagnie²⁴. L'idée d'une Compagnie de Jésus avide de pouvoir et d'argent, indifférente, sinon hostile, au petit peuple, et qui s'est organisée pour développer son pouvoir sur le monde entier, est installée très tôt et par des images très fortes dans le roman.

33 Au fil des pages, la figure intégralement mauvaise, le personnage le plus digne des méchants du roman gothique devient celle du père Rodin (au point d'apparaître, dans les rééditions comme sous-titre du roman en caractères beaucoup plus gros que ceux du titre). Il devient d'autant plus fortement le prototype de tous les méchants comploteurs et le support privilégié de toutes les haines qu'il réapparaît dans le dernier roman de Sue, roman très engagé et jouant constamment sur la confusion entre réalité et fiction, *Les Mystères du peuple*. Dans cette interminable histoire d'une famille française de 57 avant Jésus-Christ à 1851, figure une lettre de Rodin, « une très longue lettre du père Rodin [...] au général des jésuites le Père Roothaan, où le complot était exposé par le menu (134). Rodolphe de Gerolstein, arrivé tout droit des *Mystères de Paris* et entré en possession de ce document, dénonce avec éloquence ce complot :

Vous voyez, mon cher Lebrenn, comme cette trame infernale est bien ourdie, quelles épouvantables douleurs, quelle horrible domination quel despotisme terrible elle réserve à l'Europe et au monde, si par mésaventure elle réussit ²⁵.

- 34 Sans doute le père de la théorie conspirationniste de l'Histoire, le jésuite Augustin Barruel, s'est-il retourné dans sa tombe quand il a appris que, par la grâce d'Eugène Sue, le Complot majeur se trouvait maintenant attribué à sa très chère Compagnie de Jésus. Au moins son fantasme obsessionnel a-t-il connu là une de ses plus belles floraisons.

3.4. Alexandre Dumas et la mise en scène maçonnique

- 35 Ce fantasme du complot est présent aussi chez Alexandre Dumas, mais avec d'autres acteurs que les jésuites. Grand lecteur de Dumas depuis l'enfance (« Je passais des après-midi entiers à m'user les yeux sur *Les Mystères de Paris*, *Les Trois Mousquetaires*, *Le Conte de Montecristo* » (94)), Simonini rencontre Dumas lors de l'expédition de Garibaldi en Sicile. Cette rencontre n'a pu que renforcer l'intérêt qu'il porte aux romans du Maître, et en particulier à l'un d'entre eux, *Joseph Balsamo*. Tout à la fin du *Cimetière de Prague*, quand sa rédaction des *Protocoles* sera achevée, Simonini avouera : « J'ai mis un terme au travail d'une vie, commencé avec la lecture de *Balsamo* de Dumas dans le grenier turinois » (547). C'est que ce premier volume (1846) des *Mémoires d'un Médecin* ²⁶ s'ouvre sur une scène extraordinaire, à la limite du fantastique, et qui l'a fortement impressionné. Non loin de Worms, sur le Mont Tonnerre, un inconnu est enlevé par des hommes masqués qui le conduisent dans une clairière où trois cents fantômes enveloppés de suaires lui imposent une série d'épreuves terribles. Il les surmonte avec un très grand panache, et y met fin brusquement en déclarant que ces probations sont inutiles, car il connaît la confrérie depuis la nuit des temps, et il en est d'ailleurs, de droit divin (on ne sait trop pourquoi), le chef. Puis il fait appeler les membres des loges maçonniques des grandes villes occidentales dont on découvre alors la présence. Il leur ordonne de ranger les fantômes sous son commandement, et de leur faire jurer

allégeance. À mesure que le récit avance, le lecteur commence à comprendre que l'inconnu n'est autre que Balsamo-Cagliostro, qu'il a pris la tête de la franc maçonnerie universelle, et qu'il trame visiblement de sombres projets. Entre autres perspectives, il prépare l'affaire qui sera bientôt celle du collier de la reine. Une affaire qui va, selon Dumas, ruiner le cardinal de Rohan, compromettre Marie-Antoinette, ridiculiser la cour, et, par le discrédit qu'elle portera à l'institution monarchique, préparer le terrain à la Révolution française. C'est l'image d'une réunion nocturne à grand spectacle de conspirateurs très organisés qu'Alexandre Dumas fournit de manière décisive à Simonini : « Je me demandais si l'Aède n'avait pas découvert, pour ainsi dire, en ne racontant qu'un seul complot, la Forme Universelle de tout complot possible » (109). C'est cette forme qu'il va retenir dans son grand oeuvre en remplaçant les francs-maçons par les Juifs, et en déplaçant la scène de la forêt du Mont Tonnerre dans le cimetière juif de Prague.

3.5. Hermann Goedsche et le « Discours du rabbin »

- 36 Hermann Goedsche (ou Gödsche 1815-1878), était, lui, un employé des postes prussiennes, auteur de libelles antisémites. Sa publication la plus connue est, en 1868, sous le pseudonyme de sir John Retcliffe, un roman intitulé *Biarritz*. U. Eco résume ce roman dans *Le Cimetière de Prague* (283-284), et ce semble être – je n'ai pas pu le lire – un très mauvais récit d'aventures disparates et extravagantes. Mais le roman comporte un chapitre intitulé « Dans le cimetière juif de Prague » qui raconte comment, dans ce célèbre cimetière, se tient, en pleine nuit, sous la présidence du Grand Rabbin, une réunion de douze rabbins censés représenter les douze tribus d'Israël. Ce chapitre a frappé les imaginations de l'époque, et Norman Cohn en donne une traduction en annexe à son *Histoire d'un mythe*. Devant la pierre tombale du saint rabbin Siméon-Ben-Jhuda d'où le Diable les salue et les écoute, chaque rabbin prend la parole pour présenter un élément de leur commun projet de domination sur le monde. Historiquement Goedsche a donc fourni un décor idéal, un décor fantasmatique à souhait, pour le grand complot juif. La mise en scène qu'il imagine est

si frappante qu'elle va connaître historiquement, et indépendamment du roman lui-même, une très grande et odieuse carrière.

- 37 Retiré de son contexte romanesque dans une zone grise où sont délibérément confondues réalité et fiction, le « Discours du rabbin » ne va pas cesser en effet, sous le prétexte d'un dévoilement de la vérité, de permettre à la rumeur diffamatoire de prospérer à l'envi. Dans *Bagatelles pour un massacre*, Céline, qui s'est déjà référé aux *Protocoles*, s'enthousiasme, et accumule trois pages de citations²⁷. En Allemagne, Théodore Fritsch l'inclut dans son *Antisemiten-Katechismus* publié en 1887 (sous le pseudonyme de Thomas Frey). Dans l'entre-deux guerres, à Prague, en Autriche, ou en Suède, intégré à divers pamphlets et présenté comme un texte authentique, il connaît une grande popularité. Dans plusieurs de ses textes théorico-historiques, U. Eco recense les publications qui prennent ou feignent de prendre pour argent content les « révélations » du roman de Goedsche²⁸. Hermann Cohn, lui, avait conclu en soulignant que :

les propos de ce personnage [le Grand Rabbin], remaniés pour s'adapter aux conditions nouvelles eurent leur part dans les triomphes des *Protocoles* : de nombreuses éditions contiennent les deux oeuvres à la fois²⁹.

- 38 Dans le roman, l'idée du cimetière est de Simonini, et Goedsche s'en empare très malhonnêtement. Mais bien entendu Simonini la maintient dans sa version des *Protocoles* qui devient ainsi la synthèse éclatante des *Protocoles* de Golovinski et du « Discours du rabbin » de Goedsche.

4. Le pouvoir du roman populaire

- 39 Les textes conspirationnistes évoqués dans *Le Cimetière de Prague* sont, on le voit, de deux natures : des essais politico-historiques, comme les livres de Barruel et de Joly, et des romans populaires, comme ceux de Sue, Dumas ou Goedsche. Le roman d'U. Eco ne méconnaît pas l'importance des essais théoriques, il en présente longuement la teneur, et inclut les deux théoriciens directement dans son intrigue. Mais il accorde visiblement une plus grande importance aux romans populaires. À cela il y a au moins deux raisons d'ordre tout à fait différent.

4.1. L'importance de la diffusion

40 La première est une question d'échelle de diffusion et d'audience des essais et des romans feuilletons. Imprimé en Belgique, le pamphlet de Joly, circula peu en France ; l'auteur fut rapidement repéré, et les derniers exemplaires trouvés chez lui lors de son arrestation furent détruits. L'ouvrage de Barruel connut lui une bonne diffusion, mais selon les normes de son époque. (Les cinq tomes parus en 1798-1799 chez P. Fauche à Hambourg ne sont tirés qu'à un nombre limité d'exemplaires, ils valent très cher, et ne concernent qu'un public fortuné. Il en va de même pour les rééditions de 1803 et 1818 et pour les traductions). Avec Eugène Sue et Alexandre Dumas, en revanche, nous entrons dans un nouveau monde éditorial. Il est inutile, je pense, d'évoquer l'énorme succès de leurs publications en feuilleton. Rappelons seulement qu'avec la parution du *Juif errant* en 1844-45, le nombre des abonnés du *Constitutionnel* passa de 3 600 à 23 600, et que le roman parut immédiatement en quatre volumes³⁰. *Le Charivari* en parodie les épisodes à mesure de leur parution. Un juif errant en chair et en os est présenté à l'Exposition de 1844, et le roman est immédiatement adapté au théâtre³¹. La suspicion qui entourait les activités des jésuites, le sentiment de « jésuitophobie »³², connut alors un pic. Un critique contemporain relève qu'après la publication du roman de Sue : « Des lecteurs refusent d'être soignés, craignant de tomber entre les mains d'un docteur Baleinier ou même d'un Rodin »³³. On admettra que ce genre de succès est sans commune mesure avec ce que pouvaient connaître les livres de l'ancien régime.

4.2. L'influence indirecte

41 La seconde raison de la plus grande importance accordée par l'auteur du *Cimetière de Prague* aux romans populaires par rapport aux essais théoriques est plus complexe. Les oeuvres de Barruel et de Joly sont certes différentes, mais toutes les deux sont explicitement idéologiques, ouvertement militantes, pourrait-on dire. Le roman les prend clairement en compte, mais, précisément parce qu'elles sont directement politiques, l'auteur les met moins en valeur que les romans populaires. Ce qui retient l'attention d'U. Eco, ce qu'il veut souligner, c'est en effet l'importance politique indirecte, souterraine,

mais immense, des grands romans populaires. Ce qui l'amuse en fait, c'est le rôle que ces textes d'imagination ont pu jouer, quelquefois même sur les bons esprits du moment, dans des domaines qui devraient être ceux de la raison et de la lucidité.

- 42 Ainsi *Il Gesuita Moderno* ouvrage de Vincenzo Gioberti, penseur et artisan important du Risorgimento, se présente en principe sous le signe de la rationalité et de la pensée politique savante. Or, à mesure que les cinq tomes paraissent en 1846 et 1847, une hostilité grandissante et pas toujours très justifiée à l'endroit des jésuites s'affirme. L'auteur souligne leurs tendances au mysticisme, leur laxisme moral, leur autoritarisme, et surtout il se montre convaincu qu'ils se sont systématiquement organisés en société d'espionnage et de domination du monde. C'est indéniablement un concentré d'arguments anti-jésuites qui donnent une impression de déjà-vu. Le père de Simonini ne manque pas d'ailleurs de le relever par une remarque quelque peu irrévérencieuse : « Même si, concluait mon père, cela m'a toujours fait sourire que certaines idées, Gioberti les eût prises de seconde main, dans un roman publié l'année précédente, *Le Juif errant* d'Eugène Sue » (89). L'observation pointe gaiement, mais avec aussi un peu de déception, les ravages que les divagations d'un romancier populaire sympathique, mais fabulateur, peuvent produire même sur un intellectuel de premier plan.
- 43 Simonini qui n'est pas un grand intellectuel a été, lui, complètement séduit par les romanciers populaires, et, quand il aura enfin mis la dernière main aux *Protocoles*, plusieurs personnages lui feront remarquer tout ce que sa production doit à ces romans feuilletons. Le père jésuite Bergamaschi remarque ainsi qu'il a beaucoup emprunté à Eugène Sue « ce bouffeur de curé » (339) ; et Dalla Piccola, son double, lui écrit : « L'idée d'aller chercher de nouveaux sujets dans l'univers de la fiction me trouvait pleinement d'accord (et d'après vos journaux intimes, j'ai aussi appris que vous n'avez pas fait autre chose en vous inspirant de Dumas et de Sue) » (409). *Le Cimetière de Prague* se plaît ainsi à souligner le pouvoir spécifique de ces textes populaires sur la grande histoire. U. Eco se flatte d'ailleurs d'avoir été, le premier à avoir repéré l'importance de leur apport dans le développement des théories du complot. Dans *Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, il évoque les liens des *Protocoles* « avec Dumas et Sue qui sont, je crois, une de mes découvertes »³⁴. On pourrait lui

signaler qu'un historien des idées politiques, Raoul Girardet a, avant lui, dans un essai de 1986 intitulé *Mythes et mythologies politiques*³⁵, très clairement et fortement souligné le rôle probable de Sue et de Dumas, et en particulier du *Juif errant* et de *Joseph Balsamo*, dans l'élaboration « littéraire » des *Protocoles*. Reste évidemment qu'U. Eco a très bien pu opérer ce rapprochement sans avoir lu Girardet, ou – en dépit de sa très bonne mémoire – en ayant oublié qu'il l'avait lu. Demeure en tout cas la grande probabilité de cette influence.

4.3. Le coefficient Eco

44 À vrai dire, il nous semble que, dans *Le Cimetière de Prague*, l'auteur ait tenté de systématiser cette influence, au point de devoir quelquefois même se corriger. Ainsi, en prison, Simonini n'a aucun mal à instaurer une sorte de complicité intellectuelle avec Joly (parce qu'il se fait passer pour un carbonaro, qu'il a une culture politique certaine, et qu'il connaît le pamphlet anti-napoléonien de son interlocuteur). Il lui semble d'ailleurs que Joly, dans sa haine de l'entreprise bonapartiste, a été influencé par le réquisitoire contre la conspiration jésuite dressé dans *Le Juif errant* puis dans *Les Mystères du peuple*, et qu'il s'est inspiré exactement de la même source que lui-même, Simonini, à savoir la lettre du Père Rodin au père Roothaan dans *Les Mystères du peuple* de Sue : « [...] Simonini avait alors fait une référence voilée à Sue et à la lettre du Père Rodin ; aussitôt Joly avait souri ... » (233). Ce sourire est comme un acquiescement de l'auteur du *Dialogue aux enfers*. Est-il sûr pour autant que les romans de Sue ont eu cette influence sur Joly ? Quand il parle en historien U. Eco est, au moins dans la formulation, plus prudent. Mise à part la représentation très générale du complot, il faut bien avouer que les similitudes entre Sue et Joly ne nous sont guère visibles. Dans le roman lui-même d'ailleurs, le narrateur, après avoir donné l'impression qu'il était avec Simonini convaincu de l'influence du romancier sur le pamphlétaire, entreprend de nuancer ses premières affirmations : « En relisant Joly, il avait vu que ce polémiste, évidemment moins sous l'emprise de Sue qu'il n'avait pensé à première lecture, avait attribué à son Machiavel-Napoléon d'autres infamies » (343). Le goût bien connu de l'auteur pour la littérature populaire du XIX^e siècle l'avait peut-être porté à en majorer un peu trop systématiquement l'importance.

- 45 Mais si majoration il y a, elle s'explique aussi d'une autre façon. Dans son intention de soigner le mal par le mal, *Le Cimetière de Prague* tend à se faire lui-même, pour une part, roman populaire. Comme dans les romans de ce type, l'auteur a introduit d'ailleurs de nombreuses illustrations, certaines directement empruntées à des éditions d'époque. Par l'accumulation des aventures, la noirceur intégrale du méchant, l'importance du secret, clairement il parodie ce type de roman, et sa parodie est aussi célébration. Il s'installe avec ces romans feuilletons du côté du romanesque, il rend joyeusement hommage à leur force de séduction. *Le Cimetière de Prague* se présente comme une sorte de sur-roman populaire, et dans cette mesure, dans la mesure où il devient un méta-roman populaire, le pouvoir des textes qu'il célèbre est aussi le pouvoir de son propre texte qu'il postule et exalte. La célébration est en puissance auto-célébration.

5. La réception du roman

- 46 Alors tentons un rapide bilan. Qu'en est-il finalement du pouvoir de ce roman dans sa lutte contre le faux ? qu'en est-il de cette guerre des textes entreprise par *Le Cimetière de Prague* ? Le pari de l'auteur est-il en partie gagné ? Je voudrais, pour terminer, donner quelques indications très rapides concernant la réception du roman.
- 47 La prudence m'a suggéré de laisser de côté, pour le moment au moins, la question de la réussite esthétique du roman. À des lecteurs éclairés et bienveillants, les romans d'Eco, après *Le Nom de la rose*, ont souvent paru encombrés d'un savoir très pesant et littérairement très peu convaincants. Subsiste pourtant un paradoxe ou un mystère, le succès qu'ils continuent à obtenir à travers le monde.

5.1. Les tirages

- 48 Pour sa première parution, le 29 octobre 2010, les tirages habituels aux romans d'U. Eco semblent au rendez-vous. Lors de la présentation du livre, le 10 novembre, (dans la salle Buzzati du *Corriere della Sera*), Mario Andreose, directeur éditorial chez Bompiani, plus particulièrement chargé des publications d'U. Eco, se félicite de « l'accueil extraordinaire » reçu par le livre qui en quelques jours

connaît sa « sixième réimpression », qui figure en tête dans le classement de meilleures ventes, et qui a suscité des contrats de traduction pour ... 40 pays³⁶. L'Éditeur ne précisant pas les chiffres des tirages, on s'en tiendra à ceux qui circulent, ou qu'il fait circuler, et qui varient, comme c'est souvent le cas, selon les sources. On rencontre deux ordres de chiffres principaux : 40 000 copies suivies immédiatement d'une réimpression de 50 000 copies (par exemple dans *oggi-media.it*), ou, beaucoup plus fréquemment, entre 200 000 et 250 000 copies – le plus souvent 230 000 – (par exemple dans *LibriBlog.com*). Très souvent il est signalé que la première parution a été suivie de plusieurs réimpressions et que le tirage a atteint, en quelques semaines 450 000 copies. « Plus de 550 000 vendus en deux mois, croit savoir Gilles Heuré, dans *Télérama*, et à ce jour (i. e. en mars 2011, cinq mois après la parution), huit réimpressions pour un tirage total de 650 000 exemplaires »³⁷.

- 49 Dès le 13 novembre 2010, le roman est en tête du classement des meilleures ventes : « Top ten i libri più venduti » dans *La Repubblica* (devant *Il sorriso d'Angelica* de Camilleri). Il le reste jusqu'en décembre, où, en fin d'année (« Top ten » du *Corriere della Sera*), il occupe la deuxième place (derrière *Appunti di un venditore di donne* de B. C. Dalai). Il est encore quatrième dans les classements de janvier 2011. Globalement, et même si les chiffres peuvent être gonflés par les éditeurs pour des raisons publicitaires, et acceptés par les journalistes pour des raisons inconnues, on ne peut nier que, la distribution du roman d'U. Eco soit sans commune mesure avec celle d'une publication savante.

5.2. Coup de sonde en pays arabes

- 50 La portée idéologique d'un texte étant une autre question très complexe, je me contenterai ici d'une information très partielle et quasi factuelle, un coup de sonde dans les journaux arabes. Grâce à un collègue arabisant, j'ai essayé de m'informer sur la réception du roman dans les pays du moyen orient³⁸. Le roman a été, en 2013, édité à Bagdad par le « Service des Affaires culturelles », c'est-à-dire probablement par une édition d'État. La traduction de Khadir al Lame a peut-être été réalisée à partir de l'anglais, et le tirage n'a sans doute pas été important, comme c'est l'usage pour les éditions arabes

souvent faites pays par pays. Cette édition a cependant amené plusieurs comptes rendus dans des journaux arabes importants.

- 51 De la lecture de huit d'entre eux³⁹, il apparaît qu'en ce qui concerne la question juive, il est possible de relever quelques expressions ambiguës, ou peu claires, comme « les énigmes et les manipulations entourant la présence juive en Europe » ou « les manoeuvres infernales », ou encore cette phrase dans le compte rendu de al-Hayat :

Le lecteur du *Protocole des Sages de Sion* découvre que les faits rapportés n'ont rien d'imaginaire, et que la part d'imagination est liée seulement à la personnalité de Simonini⁴⁰.

- 52 Le contexte ne permettant guère de préciser l'intention, on ne comprend pas très bien ce que cela veut dire, ou bien l'on craint de comprendre,

- 53 Cependant, de manière générale, s'il y a, dans ces recensions, l'idée d'une influence néfaste des Juifs dans l'histoire, elle n'est jamais explicite. Aucun article ne mentionne les arabes, ni Israël, mais seulement la thèse du complot judéo-maçonnique comme lié à un moment de l'histoire européenne. De nombreux développements tournent d'ailleurs autour du caractère européen du débat suscité par le roman. Le fait que les *Protocoles* soient un faux est clairement affirmé dans plusieurs articles, et aucun ne prétend le contraire. Certes les auteurs insistent sur le pouvoir du mensonge et de la manipulation dans l'histoire en général, avec des exemples pris dans le passé et dans le présent, comme le mensonge américain sur les armes de destruction massive en Irak, mais on ne saurait le leur reprocher, la manipulation frauduleuse est le sujet même du roman, et U. Eco a par ailleurs beaucoup parlé de la guerre en Irak et de la manipulation d'Etat d'où elle est partie. Au total donc, la réception critique dans la presse de langue arabe semble plutôt rassurante. La constatation est d'autant plus importante qu'une polémique était née à Rome lors de la parution du roman sur les dangers qu'il pouvait comporter. Pour le moment au moins, la diffusion du livre et sa lecture n'ont pas donné raison à ces mauvais prophètes.

- 54 Les détracteurs du romancier pourraient objecter encore que ce n'est pas tant son roman qu'U. Eco a mis au service de cette dénonciation que sa grande notoriété personnelle. Peut-être en effet, mais le

résultat demeure, et, dans la mesure où, de nos jours, un simple livre peut encore rivaliser avec les communications de masse, on admettra que la diffusion du roman d'Eco a pu lui donner une place non négligeable dans le combat contre la falsification et le mensonge. Par mesure d'apaisement, on pourrait aussi convenir qu'un roman est une bouteille à la mer, dont le message, un jour peut-être, sera plus correctement compris et évalué, et qu'en attendant il faut, comme dirait Borges, « se consoler à cet élégant espoir ».

NOTES

1 « Faux et contrefaçons » dans *Les Limites de l'interprétation*, Grasset, 1992, p. 175-234. « Falsi e contraffazioni » dans *Limiti dell'interpretazione*, 1990, II.1.6, p. 61-62. « Il falso e il vero » dans « La Bustina di Minerva », *L'Espresso* du 05-05-2011. « La falsificazione nel Medioevo » dans *Scritti sul pensiero medievale*, 2012.

2 *Il Cimitero di Praga*, Bompiani, 2010. *Le cimetière de Prague*, trad. Jean-Noël Schifano, Grasset, 2010. Les pages sont indiquées entre parenthèses, immédiatement après les citations du roman, selon l'édition de poche, Grasset, 2012.

3 *Il Manoscritto inesistente : I protocolli dei savi di Sion : un apocrifo del XX secolo*, Venezia, Marsilio, 1998. L'auteur se livre à une étude extrêmement minutieuse des premières apparitions du texte. Selon lui, il a été écrit, directement en russe, dans les milieux antisémites de Saint-Pétersbourg entre 1902 et 1903. L'apport d'informations qu'il donne sur l'ensemble de l'affaire est important. L'ouvrage est, depuis 2004, traduit en anglais, et, depuis 2006, en russe.

4 Ces *Dialogues* ont été republiés en 1968 chez Calmann Lévy, avec une préface de Jean-François Revel. En 1980, la Comédie française en a tiré un spectacle au Petit-Odéon qui circula ensuite dans plusieurs villes de France, dans une adaptation de Pierre Franck, avec François Chaumette et Pierre Etcheverry. Le Lucernaire en a tiré, de son côté, un spectacle en 2005.

5 *The International Jew, The World's foremost problem*, Dearborn, Michigan, The Dear born Publishing Company, 1920.

6 Will Eisner, *Le Complot, L'histoire secrète des « Protocoles des Sages de Sion »* Grasset, 2005, p. 116. (*The Plot. The Secret Story of The Protocols of the*

Elders of Zion, 2005).

7 Pierre-André Taguieff, *Les Protocoles des sages de Sion, faux et usages d'un faux*, Berg International, Fayard, 2004, p. 13.

8 Traduction française de cette charte, en ligne, et dans Jean-François Legrain, *Les voix du soulèvement palestinien 1987-1988*, Le Caire, CEDEJ, 1991.

9 Will Eisner, *Le Complot*, op. cit., p. 117.

10 Will Eisner, *Le Complot*, op. cit., p. 117-119.

11 *Warrant for Genocide, The Myth of the Jewish World Conspiracy and the Protocols of the Elders of Zion*, 1966. La traduction française due à Léon Poliakov paraît chez Gallimard en 1967 sous le titre : *Histoire d'un mythe, La « conspiration » juive et les protocoles des sages de Sion*.

12 Norman Cohn, op. cit.

13 Norman Cohn, op. cit. p. 20.

14 Pierre-André Taguieff, *L'imaginaire du complot mondial : faux et usages d'un faux*, Berg International- Fayard, 2004, p. 250-252.

15 Ibidem, p. 13.

16 Ibidem, p. 250-252.

17 Entretien avec Paul- François Paoli, *Le Figaro*, le 17-03-11.

18 Gilbert Achcar, *Les Arabes et la Shoah*, Sindbad, 2009, p.183-184.

19 « La vérité est ailleurs » « La véritable histoire des Protocoles des Sages de Sion », (Arte, 6 mai 2008).

20 En 1964, procédure très rare, le sénat des Etats-Unis publie un rapport sous-titré « A fabricated 'Historic' document ». En 1993, en Russie, où jusque là on évitait de condamner les *Protocoles*, un tribunal saisi par le directeur d'une revue les qualifie de faux. En France, le livre est un moment interdit par un arrêté pris par Pierre Joxe, ministre de l'intérieur, le 25 mai 1990 (JORF n°121 du 26 mai). La décision n'est plus en vigueur, et le faux d'ailleurs a été réédité en 2010 par les éditions Déterna dirigées par Philippe Randa.

21 *De la littérature*, Paris, Grasset, 2002, p. 378.

22 « Many important historical books have been written about this phenomenon – such as Norman Cohn *Warrant for Genocide* – but those books are for academics. They reach perhaps 5000 people. I had the idea that, by telling a story in a narrative way, imagining how the *Protocols* came into

being, the logic and psychology behind it, I could speak to a larger group of readers ». *Untitled Books*, n°50, 7 décembre 2012.

23 « Le langage soigne ses propres maux par les mots », écrit la philosophe Marie Guillot. « La double nature du verbe, où gisent à la fois le mal et le remède, ajoute-t-elle, se lit dans la formule ambiguë de Wittgenstein : 'La philosophie est un combat contre l'ensorcellement de notre intelligence par le moyen de notre langage' ». « Wittgenstein, Freud, Austin : voix thérapeutique et parole performative », *Revue de métaphysique et de Morale*, 2004/2, n° 42, p. 259-277.

24 Depuis sa fondation en 1537 par Ignace de Loyola, l'ordre de prêtres réguliers qu'est la compagnie de Jésus a suscité de nombreuses réticences et critiques pour son zèle apostolique et sa soumission à la hiérarchie. Globalement les jésuites ont la réputation d'être de très habiles manoeuvriers, des manipulateurs, se plaçant toujours du côté des puissants. En 1773, la compagnie est interdite par le pape Clément XIV, et elle n'est rétablie qu'en 1814 par Pie VII. Au XIXe siècle, les jésuites vont devenir une des cibles favorites des anti-cléricaux.

25 Cité par U. Eco, « Histoire de complots » dans *Quelle mondialisation ? Forum international de l'Académie Universelle des cultures*, les 13 et 14 novembre 2001, ouvrage publié sous la direction de Françoise Barret-Ducrocq, Paris, Grasset, 2002.

26 Il est suivi par *Le Collier de la reine* (1849), *Ange Pitou* (1851), et *La Comtesse de Charny* (1852).

27 *Bagatelles pour un massacre*, Denoël et En ligne, p. 278-280.

28 Ainsi dans *Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Le Livre de poche, 1996, p. 146 : « Cinq ans plus tard, un libelle russe (*Les Juifs, maîtres du monde*), reprend la même histoire mais la présente comme une vraie chronique. En 1881, *Le Contemporain* publie à son tour ce récit en assurant qu'il provient d'une source sûre, le diplomate anglais sir John Readcliff. En 1896, François Bournand, dans son livre *Les Juifs, nos contemporains* utilise à nouveau le discours du grand Rabbin (nommé cette fois John Readcliff).

29 N. Cohn, *Histoire d'un mythe*, op.cit., p. 43.

30 In-8, chez Paulin, à Paris, illustré par Gavarni. Et, en dix volumes brochés in-18, sous couverture bleue, dès 1845, chez le même éditeur.

31 Michel, Nathan, *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 166 et p. 187.

- 32 Dès 1845 paraît un fascicule d'une trentaine de pages d'un certain Marancourt : *Histoire du juif errant ou Eugène Sue et les jésuites dévoilés*.
- 33 Edgar Knecht « Le mythe du juif errant » dans *Romantisme*, volume 6, n° 12, 1976. E. Knecht s'appuie sur un numéro de la *Gazette des hôpitaux* du 19 novembre 1844 où un médecin met en garde ses confrères contre cette maladie étrange appelée « Jésuitophobie ».
- 34 *Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, op.cit., p. 148.
- 35 *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil, « L'univers historique », 1986, p. 25-41.
- 36 *Corriere della Sera*, « Dai Protocoli a Oggi : Eco spiega il successo dei falsi dossier », 11/11/2010, p. 41.
- 37 *Télérama* n° 3193, le 26-03-2011.
- 38 Un grand merci à François Dumas, professeur d'arabe au lycée Du Bellay d'Angers.
- 39 Al-Mustaqbal, Al-Quds al-Arabi, Al-Jazeera.net, Al-Hewar, As-Sabah, Al Badil, Al-Ittihad, Al-Hayat.
- 40 « *Le cimetière de Prague* : le roman d'une machination », Al-Hayat, 19-11-2013, compte rendu de Howaïda Salih, traduction de François Dumas. Quotidien à financement saoudien, édité à Londres, de tendance libérale et pro-américaine, al-Hayat réserve une place importante à ses pages culturelles qui constituent une tribune pour les débats intellectuels du moment.

ABSTRACTS

Français

Bien qu'il ait été largement démontré que les *Protocoles des sages de Sion*, parus en Russie en 1903, sont un faux, le texte, après avoir fait les beaux jours de l'anti-sémitisme occidental, continue sa carrière en particulier au Moyen-Orient. À la suite de l'auteur de bandes dessinées William Esner, Umberto Eco imagine de prolonger l'action austère des historiens en traitant le mal par le mal, c'est-à-dire en combattant ce délire antisémite par un délire romanesque. Dans *Le Cimetière de Prague*, le protagoniste, antisémite viscéral, adepte de la théorie du complot pour avoir lu Augustin Barruel et surtout Alexandre Dumas et Eugène Sue, devient, à travers les péripéties les plus romanesques, l'auteur de ces *Protocoles*. Ainsi le roman tend-il à devenir lui-même roman populaire et espère par là acquérir l'influence indirecte mais immense de ces romans-là. Se pose enfin la question de savoir dans quelle mesure il y parvient.

English

Although it has been widely demonstrated that the *Protocols of the Elders of Sion* – which came out in Russia in 1903 – are a fake, this text, in which revelled the heyday of occidental antisemitism, carries on its career especially in the Middle East. Following the cartoonist William Esner, Umberto Eco imagines to pursue the austere action of historians by fighting fire with fire, in other words by fighting this antisemitic delirium with a novelistic delirium. In *The Prague Cemetery*, the protagonist, whose anti-semitism is deep-rooted and who subscribes to the conspiracy theory after having read Augustin de Barruel and above all Alexandre Dumas and Eugène Sue, becomes, through the most fantastic adventures, the author of the *Protocols*. Thus, the novel aims at becoming itself popular literature and in doing so hopes to gain the indirect but huge influence of that kind of novels. To what extent it succeeds, that is the final question.

INDEX

Mots-clés

Eco Umberto, Le Cimetière de Prague, Les Protocoles des Sages de Sion, roman populaire, réception

AUTHOR

André Peyronie

Maître de Conférences honoraire à l'Université de Nantes en Littérature Générale et Comparée, André Peyronie s'est, depuis quelques années, pris d'intérêt pour la littérature italienne, et en particulier pour ce phénomène littéraire et culturel que constitue Umberto Eco. Aux Presses Universitaires de Rennes, il a publié en 2006 une étude : *Le Nom de la rose, Du livre qui tue au livre qui brûle*.

Le roman italien postmoderne. Spécificités et évolutions

Catherine de Wrangel

OUTLINE

1. Postmodernisme et roman historique
2. Adaptation du roman historique au postmodernisme
3. Le roman historique italien postmoderne : vers une redéfinition du genre littéraire classique ?
4. Le roman historique et l'historiographie : des écritures de plus en plus convergentes
5. Les rapports histoire/littérature dans la réflexion critique postmoderne
6. Le cas de Wu Ming : de nouveaux rapports entre l'histoire et le mythe
7. L'importance de l'histoire orale
8. Conclusion

TEXT

- 1 Le roman historique¹ (c'est-à-dire pour le définir très brièvement un texte fictionnel re- posant sur la liaison organique entre des événements historiques, la description d'une société et les aventures plus ou moins imaginaires d'un héros ou d'un groupe de personnages), ne cesse de se développer, tant en France qu'en Italie, connaissant des tirages de plus en plus importants et touchant un public de plus en plus large.
- 2 Mais ce genre littéraire, s'il multiplie les références, agrandit également toujours plus son champ d'activités et s'intéresse à une palette également toujours plus étendue d'époques, de lieux et de personnages ainsi que de modes d'écriture : autobiographies romancées, mémoires imaginaires, policiers historiques, biographies subjectives, sagas ... Le genre semble donc à la fois florissant et multiple. En Italie, ce type de roman qui connaît à présent une grande évolution semble particulièrement lié à la postmodernité littéraire telle qu'elle apparaît à la fin du vingtième siècle et s'est développée depuis. Il nous faut donc commencer par étudier le rapport que le roman historique

italien entretient avec la postmodernité et quels sont les critères qu'il met en œuvre pour s'adapter à cette dernière.

1. Postmodernisme et roman historique

- 3 La notion même de postmodernisme demande tout d'abord un effort de définition et de périodisation. Le mot apparaît dès 1947, sous la plume du britannique Arnold Toynbee, et fait référence à une mutation alors en train de se produire dans les cultures occidentales. Dans le domaine littéraire, il va d'abord caractériser la littérature américaine de l'après-guerre puis s'imposer dans le champ de la critique dans les années 60. Il définit alors un mode d'écriture qui refuse tant le roman sociologique que les expérimentations formalistes. En Europe, les premières manifestations de l'écriture postmoderne s'observent dans la décennie 1960-1970 mais leurs effets ne seront véritablement visibles dans la production romanesque qu'autour de 1980. En France, c'est Jean-François Lyotard qui impose le mot à la fin des années 1970 avec son livre *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées*² dans lequel il présente une théorie du postmodernisme. En Italie, Remo Ceserani³ voit lui aussi dans les années 60-70 le début de la postmodernité. La fin de la période, elle, ne fait pas consensus. Certains critiques estiment qu'elle n'est toujours pas advenue, alors que d'autres, comme Romano Luperini⁴ ou le collectif Wu Ming⁵, pensent que les attentats du 11 septembre constituent la date de sortie de cette période.
- 4 Si ses bornes temporelles ne sont pas encore sûrement fixées, ce qui est certain, c'est que le postmodernisme ne constitue ni un genre ni une école. En tant qu'esthétique il se manifeste dans les domaines les plus divers de la représentation, de l'architecture, aux arts plastiques, au cinéma, à la musique et, bien sûr, à la littérature dans laquelle un certain nombre de genres littéraires (comme le roman historique) se sont emparés de thématiques et de modes d'écriture spécifiques à ce courant.

2. Adaptation du roman historique au postmodernisme

- 5 Le fait que le roman historique à présent si florissant semble ainsi s'épanouir dans la postmodernité peut pourtant paraître au premier abord constituer un véritable paradoxe. La pensée postmoderne⁶ se fonde en effet sur une réalité discontinue, fragmentée, archipélagique où la seule temporalité est celle de l'instant présent ; elle implique souvent également une écriture de l'interruption rejetant toute continuité narrative ainsi qu'un rapport particulier au temps qui récuse toute différence entre les catégories temporelles et qui remet en question l'idée d'une histoire avançant dans une direction déterminée, vers un progrès toujours en devenir.
- 6 Le roman historique, dont la relation à l'histoire et au passé constitue une des caractéristiques principales, se fonde, lui, sur le postulat d'une continuité verticale (ne serait-ce qu'interprétative) entre le passé et le présent qui s'oppose ainsi à une vision postmoderne rhizomique et horizontale. Les spécificités traditionnelles du roman historique peuvent ainsi sembler difficilement conciliables avec le postmodernisme qui implique souvent une écriture du discontinu rejetant toute continuité narrative ainsi qu'un rapport particulier au temps qui récuse toute différence entre les catégories temporelles et qui réfute alors l'idée même d'histoire. Les textes romanesques postmodernes se construiraient donc désormais sur une sorte d'aplatissement historique ou, si l'on préfère, sur une dilatation extrême d'un présent désormais pensé et représenté comme une catégorie unique de la temporalité. L'histoire aurait alors perdu à travers eux toute épaisseur et, surtout, toute direction.
- 7 Mais en contestant ainsi le sens moderne de l'histoire, les écrivains postmodernes refusent la catégorie du *nouveau* et celle d'un progrès se développant dans une seule direction. Ils choisissent alors de revisiter et de revivifier les formes du passé. C'est cette thématique qui affleure, par exemple, dans les œuvres d'Umberto Eco⁷. Par ce biais, l'histoire est donc bien réintégrée dans l'écriture postmoderne, même si c'est avec de nouvelles modalités et caractéristiques.

- 8 Mais la pensée postmoderne ne contient pas qu'une relation particulière au temps et à la chronologie. Elle se présente avant tout comme un imaginaire qui se manifeste dans les domaines les plus variés de la représentation artistique et qui renferme un ensemble de propriétés bien précises. C'est ainsi qu'en matière littéraire, une relative unanimité se fait autour d'éléments qui reviennent de manière récurrente dans le texte postmoderne et qui, ainsi que l'indique Marc Gontard⁸⁸ sont repérables autour du concept d'altérité et d'hétérogénéité : l'intertextualité, le métissage des codes et des genres, la déréalisation. A cela s'ajoute aussi l'autoréflexivité, l'ironie et la parodie, la destruction de l'illusion mimétique, une pratique habituelle de la déconstruction ainsi que la destruction des grandes utopies émancipatrices, le retour de l'éthique, l'hybridation de la culture savante et de la culture de masse.
- 9 Mais dans l'écriture postmoderne, on observe également le retour de la référentialité et du sujet de l'énonciation (sous une forme de fragment et avec l'apparition d'une subjectivité exacerbée) ainsi que le refus d'une différenciation entre sujet et objet. Le discours narratif est réhabilité, tout comme sont souvent réactualisés les genres anciens et est recherchée la participation, au moins émotionnelle, du lecteur au sens de l'œuvre.
- 10 Toutes ces pratiques et ces modalités particulières du texte postmoderne peuvent dès lors trouver un écho certain dans le roman historique envisagé sous un jour nouveau et vont se traduire dans ce genre littéraire par une écriture mêlant les genres, dissociant les points de vue, s'intéressant à des situations ou des personnages jusqu'ici considérés comme mineurs ou périphériques, privilégiant également souvent la subjectivité, l'émotion et la mémoire et définissant ainsi un nouveau rapport à l'histoire.
- 11 Ce nouveau rapport se traduira d'ailleurs immédiatement dans la renarrativisation qui s'observe dans l'écriture postmoderne : après les recherches formelles et déstructurantes du Nouveau Roman, le besoin d'une nouvelle lisibilité du texte se caractérise par une volonté de linéarité et de retour au modèle de l'histoire comme parangon de la narrativité.
- 12 C'est que le roman historique (en Italie comme en France) va, à travers son lien avec le postmodernisme, éprouver le besoin de se

redéfinir et de recentrer son écriture sur de nouvelles pratiques scripturales qui vont affecter tant la nature des thèmes qu'il aborde que le type même de genre littéraire auquel il appartient.

3. Le roman historique italien postmoderne : vers une redéfinition du genre littéraire classique ?

- 13 Remarquons tout d'abord que la notion même d'appartenance du roman historique à un genre littéraire précis, codifié et aux limites fixées de manière intangible ne va pas de soi. C'est Claudie Bernard⁹ qui note qu'il s'agit d'un genre sans règles fixes ni archétypes incontestés qui s'ouvre à toutes sortes de spécifications complémentaires et divergentes. C'est cette caractéristique qui a permis à Jean Molino¹⁰ de définir le roman historique comme un « macro-genre » englobant de très nombreux genres littéraires différents.
- 14 Toutes ces diverses caractéristiques déterminent au cours des années un positionnement différent de la notion de genre qui évolue alors, s'éloignant des canons qui pouvaient être observables lors de la naissance du roman historique, au début du dix-neuvième siècle. C'est ainsi qu'en Italie, par exemple, avec la fin de l'époque romantique et risorgimentale, ce type de roman a intégré de nouveaux critères, principalement parodiques et polémiques. Déjà en 1958, une œuvre comme *Il Gattopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa présente une nette hybridation de genres littéraires¹¹. Doit-on le caractériser comme politique, historique, psychologique, autobiographique... ? Comme un roman d'aventure ou même de formation (pour les personnages de Tancredi et d'Angelica) ? Mais ce roman intègre également déjà une vision très critique et polémique du Risorgimento en Sicile.
- 15 A la fin du vingtième siècle, le roman historique italien postmoderne évolue vers un recours très important à l'ironie et à l'autoréférentialité (cf *Le Nom de la rose*) ainsi qu'au mélange de registres savants et populaires. Finalement, pour Margherita Ganeri¹², le roman historique italien, plus qu'un genre, apparaît plutôt comme un mode

d'écriture caractérisé par l'utilisation de documents et de témoignages.

- 16 A partir de la fin des années 1980, le roman historique italien explore également une autre direction qui est celle du métissage des genres. *Il Nome della rosa* d'Umberto Eco¹³ est particulièrement exemplaire de ce type de texte historique qui mêle avec brio une pluralité de genres (policier, philosophique...) et de modes d'écriture, quand ce n'est pas de langues (italien, latin...). Margherita Ganeri remarque également que ce roman historique transalpin des années 1980 connaît une autre caractéristique qui en fait toute la spécificité : il intègre un retour tout à fait remarquable aux critères dix-neuviémistes du genre, tout en subvertissant en vérité ces derniers par un recours à la nostalgie (aussi bien celle des auteurs que du public envers le modèle narratif qui s'est épanoui en Italie à la fin du dix-neuvième siècle) ainsi que par une tendance qu'elle qualifie d'« affabulation pédagogique et parfois moralisatrice¹⁴ ».
- 17 Une volonté didactique et soucieuse d'exemplarité semble en effet se faire jour dans des œuvres comme *La Storia* d'Elsa Morante¹⁵ qui apparaît comme le roman historique le plus représentatif de ce nouveau filon historico-littéraire lié tant au roman sicilien qu'à une volonté désormais affirmée de laisser la parole à des personnages ou groupes sociaux jusqu'ici discriminés comme les femmes, les enfants ou les couches populaires. Dans le roman d'Elsa Morante, les deux personnages principaux que sont Ida et son fils Useppe constituent les représentants emblématiques de cette tendance. Mais *La lunga vita di Marianna Ucrìa* de Dacia Maraini (1990), *Retablo* de Vincenzo Consolo (1987) ainsi que *Notte tempo casa per casa* du même auteur (1992) appartiennent également à ce type de narration historique.
- 18 En Italie (comme d'ailleurs en France), c'est la relation du genre à l'histoire qui a connu une transformation assez radicale et qui crée ainsi une spécificité particulière : le roman historique ayant désormais souvent tendance à remplacer l'histoire (envisagée d'un strict point de vue scientifique) par la mémoire, cela afin de mettre désormais plus en valeur les aspects émotionnels et individuels. La dernière partie du vingtième siècle voit en effet s'opérer un renversement significatif dans le traitement des grands événements de l'histoire par la fiction. Ceux-ci (et les grands personnages qui les

accompagnent) sont désormais souvent mis à l'écart, ravalés parfois au rang de simples anecdotes alors que se trouvent placés au premier plan des histoires individuelles et privées, souvent familiales ou intéressant un nombre restreint d'individus.

19 On peut être alors amené à noter que cette remarquable plasticité du genre constitue sans doute un élément non négligeable de rapprochement avec le postmodernisme qui, lui aussi, possède un côté éminemment ductile et connaît de nombreuses et multiples évolutions. Dans la redéfinition des normes et des modes d'écriture à laquelle se livre le roman historique italien postmoderne, on peut donc distinguer une évolution et même une remise en question parfois drastique de tous les éléments qui font l'identité habituelle de ce type de texte. Evoquant le cas italien, Margherita Ganeri peut alors se demander s'il est encore licite de parler de roman historique ou s'il ne faudrait pas plutôt utiliser à présent le terme de « romans à tendance historique¹⁶ ».

20 Ce problème du genre littéraire (sa définition, ses caractéristiques, son évolution) transcende bien évidemment les frontières nationales, même si, on l'a vu, des spécificités apparaissent d'un pays à un autre. Pieter De Meijer observe ainsi que :

Quand il se pose un problème de type « générique », on se trouve d'une part en face d'un problème qui dépasse le milieu national (...) et d'autre part, on est alors contraint de se rendre compte combien les solutions du problème, que ce soit du côté de la production ou de celui de la réception ou de la critique, font partie de situations de communication qui diffèrent d'un pays à un autre¹⁷.

21 Quoi qu'il en soit, depuis *Les genres du discours* de Todorov, il est d'usage d'aborder le problème plus sous un angle empirico-historique que logico-normatif. Désormais, (et également à la suite des travaux de Hans Robert Jauss ou, en Italie, de Cesare Segre), la notion de genre doit être mise en relation avec une approche historique et sociologique qui envisage ce concept comme un modèle rhétorique à relier aux compétences linguistiques et culturelles de ses producteurs comme de ses destinataires.

22 Il est dès lors évident que la notion de genre devient éminemment plastique et évolue dans le temps. Le roman historique, quelle que

soit sa nationalité, est tributaire des évolutions chronologiques et culturelles du milieu dans lequel il apparaît. Le succès exceptionnel du *Nome della rosa* ou de *Fortune de France*, (Robert Merle de 1977 à 2003, 5 millions d'exemplaires vendus !) est le signe qu'à la fin du vingtième siècle et au début du vingt-et-unième, aussi bien en France qu'en Italie, le marché éditorial comme les attentes du lectorat changent. Un public toujours plus large et non spécialisé arrive alors sur le marché et demande des œuvres différentes, avec pour conséquences un élargissement de l'offre littéraire mais également une hétérogénéité du répertoire qui peut désormais difficilement être ramené à une typologie unitaire. Mais du coup la notion de genre littéraire (son évolution, ses limites...) devient de plus en plus cruciale dans la question du modèle (national ou non) du roman historique.

- 23 Une autre question centrale dans ce domaine se pose également alors, entraînant des répercussions possibles sur la définition ou non d'un type particulier de roman historique : c'est le rapport que ce dernier entretient à l'historiographie.

4. Le roman historique et l'historiographie : des écritures de plus en plus convergentes

- 24 Les liens entre la littérature et l'histoire, le rapport qui existe entre elles fait de ressemblance et de différence a déjà été mis en lumière par Aristote, au chapitre 9 de *La Poétique*¹⁸. Chez le philosophe grec, c'est la philosophie qui constitue la connaissance la plus élevée et la plus parfaite ; la poésie, représentant la réalité suivant des critères de vraisemblance et de nécessité et tendant à l'universalité se montre pour cette raison plus proche d'elle que l'historiographie qui s'intéresse plutôt au particulier. Mais avec l'époque moderne, la philosophie a perdu la position suprême qui était la sienne dans l'antiquité grecque et l'histoire s'est dé- gagée de la fonction qu'elle avait alors et qui la cantonnait à un rôle de collectrice d'anecdotes ou de simple chroniqueuse.
- 25 En s'affirmant comme matière scientifique, au dix-neuvième siècle, l'histoire va alors in- verser la position de subordination qui avait été

la sienne par rapport à la littérature, et va désormais parfois regarder de haut cette dernière. Le statut du roman historique sera lié au rapport de force qui s'instaure alors entre les deux matières. Mais quels que soient les liens de subordination qui existent entre elles, les relations croisées qui s'instaurent entre le roman historique et l'histoire demeureront toujours tout à fait fondamentales. D'une part parce que l'histoire constitue le sujet même de ce type de roman, mais également parce que cette dernière étant une construction narrative et humaine, elle a finalement beaucoup à voir avec la fiction.

- 26 On peut rappeler à cet égard la définition éclairante que donne Claudie Bernard du roman historique et des liens de celui-ci avec l'historiographie :

Je définirai donc le roman historique comme un roman, soit une *histoire* fictive (anglais *story*), qui traite d'*Histoire* effective (anglais *History*), c'est-à-dire qui représente une tranche d'*Histoire*, de passé, en transitant inévitablement par l'*Histoire* ou historiographie, et ce, en vue d'un public qui partage son *Histoire* contemporaine... Dans son essence, le roman historique se caractérise par une tension entre la vocation fictionnelle inscrite dans le substantif *roman* – et bien sensible dans le glissement de l'adjectif *romanesque* vers l'illusoire, le chimérique – et l'attraction vers une *Histoire* à majuscule happée depuis deux siècles par le prestige de la science (humaine), et seule bénéficiaire des dérivés *historique* et *historien*.¹⁹

- 27 Si ces rapports semblent à présent entrés dans une phase différente (ainsi qu'on le verra par la suite), ils ont cependant fait l'objet d'examen approfondis, tant en Italie qu'en France, tout au long du vingtième siècle. Les réflexions qui s'en emparent se fondent sur une hiérarchisation entre histoire et roman historique qui trouverait sa justification dans le caractère avant tout scientifique de l'histoire, une affirmation développée avec toujours plus de force au dix-neuvième siècle et dans la première moitié du vingtième. Cette volonté de mettre en avant de manière toujours plus importante le côté scientifique de l'histoire a alors pour corollaire une certaine dévalorisation de la nature littéraire du roman historique, et c'est le lien entre les deux disciplines, abordé sous cet éclairage, qui va constituer le principal sujet de discussion avant l'apparition et le développement du postmodernisme. A cet égard les réflexions d'historiens et de philo-

sophes comme Marc Bloch ou Benedetto Croce, bien que quelque peu divergentes, sont très éclairantes

- 28 Tout en commençant par affirmer le caractère scientifique de l'histoire, Marc Bloch, indique ensuite dans son ouvrage *Comment et pourquoi travaille un historien* que « l'Histoire romancée est toujours anachronique²⁰ ». Ce type d'histoire qui intègre les schémas littéraires a en effet pour lui le tort de se référer au passé avec des jugements venus du présent. Bloch indique ici sans ambiguïté les enjeux souvent idéologiques de la représentation historique qui sont particulièrement apparents, selon lui, quand les deux domaines se rapprochent.
- 29 Les liaisons entre histoire et littérature sont donc dangereuses et mènent à l'affaiblissement du caractère scientifique de l'histoire qui triomphe dans la première moitié du XXème siècle. Cependant, dans *Apologie pour l'Histoire ou métier d'historien*, écrit en 1942, Marc Bloch étudie plus à fond les liens qui existent précisément entre le roman historique et l'histoire et atténue le jugement sévère porté auparavant : « Les lecteurs d'Alexandre Dumas ne sont peut-être que des « historiens en puissance, auxquels manque seulement d'avoir été dressés à se donner un plaisir pur et, à mon gré, plus aigu : celui de la couleur vraie²¹. » En rapprochant ainsi le roman historique et l'histoire, Marc Bloch affirme la légitimité de l'un par rapport à l'autre ; mais c'est au prix d'une réduction du premier à la seconde : les amateurs de roman historique ne constituent pas de véritables historiens et leur goût indique en fait l'indice d'un manque, celui de la véracité. C'est l'absence de ce critère du vrai qui dévalorise le roman historique aux yeux de Bloch, suspect selon lui de laisser une part trop belle à l'imagination et à l'interprétation.
- 30 Mais paradoxalement, pour lui, l'imagination constitue également une des caractéristiques de l'histoire ainsi qu'une des raisons de son succès auprès du public comme du professionnel qui la pratique :

L'Histoire, pourtant, on n'en saurait douter, a ses jouissances esthétiques propres, qui ne ressemblent à celles d'aucune autre discipline. C'est que le spectacle des activités humaines, qui forme son objet particulier, est, plus que tout autre, fait pour séduire l'imagination des hommes. Surtout lorsque, grâce à leur éloignement dans le temps ou l'espace, leur déploiement se pare des subtiles

séductions de l'étrange... Gardons- nous de retirer à notre science sa part de poésie. Gardons-nous, surtout, comme j'en ai surpris le sentiment chez certains, d'en rougir.²²

- 31 « Etrange », « imagination », « poésie » : toutes ces caractéristiques de l'histoire pour Marc Bloch la rapprochent étroitement et légitimement de la littérature et, bien entendu, du genre littéraire où elle s'exprime le mieux : le roman historique. Pour Bloch, il n'y a donc pas de césure entre les deux domaines : l'historien et le romancier pratiquent deux types d'activités qui ne s'opposent pas mais au contraire se recoupent souvent. C'est que leur matière commune est l'humain et, ainsi que l'écrit plus loin Bloch : « Le bon historien, lui, ressemble à l'ogre de la légende. Là où il flaire la chair humaine, il sait que là est son gibier²³ ». L'historien est ainsi réintégré dans la littérature et devient lui-même un personnage littéraire (« l'ogre de la légende »). Histoire et littérature sont définitivement et consubstantiellement liées, même si ce lien peut parfois s'avérer problématique et périlleux.
- 32 Pour Benedetto Croce, philosophe libéral qui publie en 1938 en Italie *La Storia come pensiero e come azione*, l'histoire et la littérature constituent deux domaines particulièrement riches et importants de la connaissance humaine et de l'esprit : « La poésie et l'historiographie sont donc les deux ailes du même organe qui respire, les deux moments liés entre eux de l'esprit qui connaît²⁴ ». Liées entre elles de manière organique et non hiérarchique, la littérature et l'histoire constituent un organisme vivant, une conscience agissante. Mais cela n'empêche pas Croce d'affirmer que toutes deux doivent être par la suite radicalement séparées afin d'éviter les « dérapages » et les déviations auxquels donne lieu à son époque l'historiographie nationaliste.

Commencent alors les stériles tentatives de convictions pour conférer une unité logique à ce qui ne peut en avoir et aux subtilités qui ne sont pas uniquement et sévèrement historiques mais pour le moins poétiques succèdent les rhéteurs et les sophistes qui imaginent et théorisent le concept de France, d'Allemagne, d'Espagne, d'Angleterre, de Russie, de Suisse et de Belgique : des faits particuliers et éphémères qui, s'ils sont tels, ne constituent pas, ainsi qu'il est clair, des concepts à définir mais une matière historique à

discerner et à interpréter suivant d'éternelles catégories conceptuelles²⁵

- 33 Pour Croce, le caractère littéraire que prend l'historiographie de son époque confère à cette dernière un élément illogique et non scientifique, purement idéologique, qui transparaît et se répercute dans sa forme même. Il s'ensuit que cet élément littéraire apparaît comme la traduction de la pure subjectivité de l'auteur introduisant dans un texte qui devrait être objectif un élément qui ne possède plus rien de scientifique. L'histoire se laisse alors subvertir et envahir par l'imagination et la littérature qui en constitue le véhicule privilégié. Ce que Croce pointe là du doigt, c'est la dangereuse capacité de la littérature à idéologiser l'histoire. Par l'utilisation de l'imagination qui lui permet d'inventer aux nations auxquelles elle s'intéresse une soi-disant essence éternelle, elle peut ainsi transformer l'histoire en une histoire nationaliste et idéologique qui a perdu tout caractère scientifique. Cet exemple particulier et conjoncturel permet à Croce de dégager les « tares » qui affligent l'historiographie de son époque :

Et voici comment on se trouve de nouveau devant l'idée d'une histoire doublement asservie par l'imagination et la probabilité : à cause des témoignages sur lesquels elle s'appuie, qui ne sont que « probablement » dignes de foi, et également des récits qu'elle construit, lesquels, à travers tous les éléments qui taisent leurs sources probables, ne représentent que « probable- ment » les choses telles qu'elles se sont passées. C'est l'idée, en somme, que l'histoire constitue une forme infime (si tant est que l'on puisse parler en ce cas de forme) du savoir humain, chancelante dans ses fondations et avec des murs cimentés par l'imagination²⁶.

- 34 Soumise à la puissance affabulatrice de l'imagination et à l'approximation du « probable », l'histoire ne devient plus qu'une discipline qui se contente de l'à peu-près et du flou dans la représentation des événements qu'elle rapporte. Si les fondations de l'édifice qu'elle construit sont chancelantes du fait de leur manque de véracité, les murs qu'elle élève ensuite n'ont plus rien de réel et ne sont édifiés que grâce à l'imagination.
- 35 Croce prend cependant soin de discerner entre « imagination poétique » et imagination combinatoire » :

Il faut les désabuser sur ce dernier point [les écrivains] : la faculté dont ils notent dans leurs travaux la présence n'est pas en effet l'imagination des poètes mais l'imagination combinatoire ; ce sont là deux pouvoirs bien différents que la meilleure esthétique et la meilleure critique d'art ont toujours nettement distingués, et qui ne sont même pas unis dans l'expérience... L'imagination dont nous parlons intervient, au contraire, directement dans le travail historiographique pour combler les vides qui subsistent dans la série des images fournies par les informations que la critique atteste, à moins que l'on ne se restreigne à transcrire ou à résumer les sources ; elle intervient toujours pour surmonter la discontinuité des informations et pour tisser un récit dont le fil puisse courir sans interruption et qui reste, dans toutes ses parties, transparent, un récit qui « persuade par les images » selon la formule même des anciens²⁷.

- 36 On peut cependant noter que cette imagination combinatoire, distincte de l'imagination poétique, est précisément celle que l'on retrouve à l'œuvre dans le récit historique : c'est en effet elle qui autorise l'écriture romanesque et l'élaboration d'un texte cohérent et logique. Elle permet, ainsi que le signale Croce, de combler les vides documentaires, d'inventer un destin aux personnages sur lesquels on connaît trop peu de choses ou de restituer aux événements relatés une logique apparemment absente de leur déroulement.
- 37 Il est extrêmement intéressant de noter que pour Croce (dont la pensée longtemps hégémonique a marqué durablement le paysage culturel italien), il n'y a pas de réelle différence de nature entre le roman historique et ce type d'histoire. La différence entre eux ne peut être que quantitative et « graduelle ». Croce se montre d'accord avec Bloch en ce qui concerne la nécessité de préserver le côté scientifique de l'histoire ; mais il dévalorise plus que lui le roman historique qui, pour l'historien français, constitue une première étape sur la voie de l'appréciation de l'histoire dans ce qu'elle a de plus scientifique. Pour Croce, au contraire, le roman historique est à envoyer dans les mêmes oubliettes qu'un certain type d'histoire, celle qui confine à la vulgarisation et qui peut même, parvenue à certaines extrémités, constituer un dévoiement complet de la notion même d'histoire. C'est sur cette base d'une méfiance tant italienne que française vis-à-vis du roman historique de la part de l'histoire, que va se développer la

réflexion postmoderne sur le sujet, une réflexion qui emprunte des chemins très différents et qui va réévaluer de manière importante les rapports entre histoire et littérature, accordant à cette dernière un rôle de plus en plus marquant.

5. Les rapports histoire/littérature dans la réflexion critique postmoderne

38 Le souhait de « renarrativisation » observé dans l'écriture postmoderne, ce retour à la linéarité suivant le modèle traditionnel de la fiction, mais également d'après des pratiques scripturales du champ de l'historiographie doit d'ailleurs être mis en parallèle avec l'évolution la plus actuelle de l'historiographie qui se dirige à présent vers une volonté affirmée d'utilisation des modèles littéraires. Il est en effet frappant de constater une proximité nouvelle et de plus en plus étroite entre l'« écriture de l'Histoire » et l'« écriture littéraire », ainsi qu'a pu le constater le récent colloque de l'EHESS *Littérature et Histoire en débats*²⁸ qui s'est déroulé à Paris du 10 au 12 janvier de cette année. Bien qu'au plan institutionnel les disciplines demeurent toujours très fortement cloisonnées, l'idée semble à présent de plus en plus s'imposer d'un rapprochement entre les deux champs d'activités : la littérature s'« historicise » tandis que l'histoire s'empare des modes d'écriture et des pratiques littéraires. Avec le développement d'une « nouvelle philologie » influencée par la linguistique structurale selon laquelle les textes ne constituent plus des sources mais des témoins ou des monuments, on peut observer un renouvellement historiographique certain.

39 On assiste également actuellement à un intérêt de plus en plus important dans le domaine littéraire pour les notions d'archives, de documents, de témoignages. Certains des romans historiques les plus actuels intègrent dans leur texte même des éléments documentaires comme des lettres authentiques, des listes, des archives... C'est cette nouvelle répartition des rôles entre histoire et littérature qui a amené Carlo Ginzburg²⁹ à remarquer que les romanciers font des découvertes techniques que les historiens peuvent utiliser comme des dispositifs cognitifs et qu'il y a donc un mouvement de va-et-vient

constant entre fiction et Histoire. Reprenant la remarque de Paul Veyne selon laquelle l'histoire est un roman vrai, il ajoute :

D'une part c'est un roman vrai au sens où le côté narratif de l'histoire est souligné, et il est vrai qu'il y a un côté narratif, même lorsqu'il s'agit de statistiques parce qu'on les intègre dans une narration construite. Mais on sait aussi que le roman ce n'est pas seulement une intrigue, puisqu'il inclut toutes sortes de digressions, de descriptions, d'essais, même... Depuis Proust et Musil, on peut parler de « roman vrai », dans le sens où la narration constitue la base cognitive du travail de l'auteur³⁰.

- 40 Il y aurait donc à présent un rapport contemporain particulier du texte romanesque à l'histoire, dû peut-être au fait que le concept moderne d'histoire devient en effet de plus en plus problématique quand on s'interroge de manière toujours plus approfondie sur les notions mêmes de « documents », de « témoignage » ou d'« archives ». C'est cette nouvelle répartition des rôles entre histoire et littérature qui a d'ailleurs amené le colloque de l'EHESS à souligner que « du côté des historiens, on parle de *procédés littéraires* de l'historiographie, d'un *raisonnement historique* présent au sein du littéraire, de *découvertes techniques* des romanciers mués par les historiens en *procédés cognitifs*³¹ »
- 41 C'est également ce qu'assure Carlo Ginsburg quand il remarque que les romanciers font des découvertes techniques que les historiens peuvent utiliser comme des dispositifs cognitifs et qu'il y a donc un mouvement de va-et-vient constant entre fiction et histoire³².
- 42 On peut penser en France aux *Bienveillantes*, de Jonathan Littell (avec l'inclusion dans le texte romanesque d'éléments archivistiques sonores ou filmés) ou en Italie au roman de Vincenzo Consolo *Il sorriso dell'ignoto marinaio*³³ dans lequel des minutes de procès, des graffitis ou un certificat de décès deviennent des éléments de la trame romanesque. C'est désormais plus la dimension individuelle et personnelle, subjective et même sentimentale qui est censée faire et dire l'histoire. On passe ainsi directement à un concept de mémoire et on assiste à un effondrement de celui d'histoire scientifique.
- 43 En Europe, ce que Jorge Semprun qualifie de « fer rouge de la mémoire³⁴ » marque désormais une quête placée sous l'unique

signe d'un présent qui dure et « ne passe pas ». L'historicité apparaît alors bloquée, contraignant le roman à rechercher et à collectionner toutes les traces mémorielles qui peuvent encore subsister.

44 Cette situation de blocage constitue peut-être une des raisons qui font que l'histoire voit désormais son champ d'action se dilater : elle se rapproche en effet de plus en plus de ses disciplines « sœurs » : l'ethnographie, la sociologie, l'économie... et de la littérature. Ce mouvement d'élargissement extrême du champ littéraire avait déjà été critiqué en Italie par Carlo Ginzburg³⁵, qui s'élevait contre le relativisme rhétorique marquant une sorte d'envahissement par la littérature de nombreux autres domaines. Sa critique d'Hayden White à propos de la Shoah portait sur le fait qu'il réfutait l'affirmation de l'historien américain assurant qu'il est impossible de tracer une distinction rigoureuse entre narrations fictives et narrations historiques, ignorant ainsi les recherches préalables (le travail d'enquête ou l'analyse philologique) qui ont rendu possible ces dernières. Carlo Ginzburg notait par la suite également :

45 « Il me semble que le récit historique peut se prêter aux expériences narratives³⁶ », ce que corroborait l'action d'un certain nombre d'écrivains italiens. C'est ainsi que les rapports entre histoire et littérature se trouvent au centre de la réflexion et de la pratique d'un collectif d'auteurs de romans historiques postmodernes : Luther Blissett et Wu Ming.

6. Le cas de Wu Ming : de nouveaux rapports entre l'histoire et le mythe

46 En 1999, les membres du collectif d'écriture Luther Blissett (qui deviendra ensuite Wu Ming) se font connaître du grand public en faisant paraître un roman historique (Q) se déroulant au seizième siècle et qui sera traduit ensuite en français avec le titre de *L'œil de Carafa*³⁷. La thématique historique est ainsi projetée d'emblée en bonne place dans l'écriture du groupe qui, quelques années plus tard, prendra le nom de Wu Ming³⁸. Composé de cinq auteurs (Wu Ming signifie en chinois « sans nom » ou « cinq noms », suivant la pronon-

ciation de la première syllabe), le collectif produit des œuvres qui sont tantôt des romans de science-fiction, des romans historiques et des œuvres hybrides. Il souhaite véhiculer une nouvelle conception de la littérature, tant dans sa forme (romans, nouvelles, articles) que dans son écriture même (collective, individuelle, ouverte aux internautes) et dans sa diffusion, sous forme papier ou sur le Net.

47 L'inspiration historique est très présente dans les œuvres de Wu Ming : sur 53 écrits divers produits par le collectif, 11 sont de véritables romans historiques, les autres récits contenant souvent à un moindre degré des éléments ressortissant à ce genre. Dans ces œuvres (comme dans le manifeste littéraire *New Italian Epic* qu'il rédige en 2008), Wu Ming a alors l'occasion de proposer une redéfinition des rapports entre l'histoire et l'écriture fictionnelle et de composer un type particulier de roman historique.

48 Les thèmes développés dans ces écrits sont ceux du postmodernisme. Remo Ceserani repère ainsi :

Le thème du complot, de la dimension oppressive et foucaldienne du pouvoir et des limites de nos consciences ; la revisitation de l'histoire comme objet de consommation culturelle et comme fresque décorative, le goût des mystères et des énigmes ; le mélange des genres et des intrigues qui rapproche le roman policier, le roman gothique, le roman historique, le conte philosophique et le roman encyclopédique ; la citation de mille autres romans de même que *Casablanca* a constitué la citation de mille autres films³⁹.

49 Ceserani note que l'histoire constitue un des thèmes les plus présents dans les écrits de Wu Ming, mais on peut remarquer qu'il s'agit d'une discipline envisagée d'une façon bien particulière et ayant perdu toute prétention scientifique. Il s'agit d'une histoire racontée avant tout d'un autre point de vue : celui des vaincus, des humiliés et des sans-grades. Elle devient l'objet d'une réécriture présentant une version alternative dans laquelle la parole est désormais donnée aux figures secondaires. Cette histoire, qui, ainsi que le dit Wu Ming, se trouve désormais « du mauvais côté de l'histoire⁴⁰ », emprunte ses références au concept de « microhistoire⁴¹ » développé par Carlo Ginzburg⁴² dans les années 1970. Il s'agit là de la vision « hypocalyptique⁴³ » d'une histoire envisagée dans sa dimension la

plus quotidienne et prosaïque que le critique Andrea Cortellessa⁴⁴ qualifie de post-marxiste et de post-freudienne. Dans les textes littéraires qui s'inspirent de cette vision historique particulière, le *continuum* historique est par ailleurs constamment remis en question. Le roman déconstruit la trame chronologique, mêle les temps du récit, inverse même parfois le flux temporel et donne l'illusion constante d'un présent où tout est possible, y compris quand l'histoire narre des faits déjà réellement advenus et connus du lecteur.

- 50 On constate ainsi une évacuation de la dimension historique du roman et même une in- version pure et simple : c'est désormais le récit qui fait l'histoire. Ce processus s'inscrit clairement dans la dilatation et l'expansion du littéraire aux dépens de l'histoire auxquelles on assiste actuellement, tant en France qu'en Italie. Mais on peut tout de même remarquer qu'en Italie, le processus est plus radical encore et confine chez Wu Ming à la disparition presque totale de l'histoire (comprise d'une manière traditionnelle) dans le récit. Il y a là de la part de Wu Ming une volonté évidente de réélaboration des codes littéraires présents dans le roman historique classique et de redéfinition des rapports entre histoire et récit fictionnel. L'histoire apparaît comme un décor dont les éléments sont interchangeable et ne reçoivent de sens que quand ils sont réinterprétés et réordonnés par une mémoire individuelle. La relation du récit à l'histoire change donc, cette dernière devenant un simple élément narratif et non plus le référent qu'elle était dans un roman historique traditionnel.
- 51 *Stella del mattino*, un roman écrit par Wu Ming et publié en 2008 chez Einaudi se déroule dans les années 1919-1920. Le récit revisite le mythe en proposant une interprétation de l'histoire de Lawrence d'Arabie, présenté comme une figure archétypique du chevalier des romans arthuriens, élément de la mémoire collective britannique. Le personnage de Lawrence est également envisagé comme un héros homérique : son ami Robert le surnommant « l'Achille de Grande Bretagne ». Ce recours au mythe est d'ailleurs constitutif de l'écriture du collectif qui a théorisé son utilisation à travers le concept de *mythopoïèse*. Il constitue le troisième principe fondateur de l'activité du groupe, avec le *condividuo* (un néologisme créé par Luther Blissett pour exprimer le refus des écrivains de s'enfermer dans des identités

individuelles et le recours à un nom collectif) et le *copyleft* (la fin de la notion d'auteur et de propriété intellectuelle).

- 52 La mythopoïèse (un concept précédemment développé par Tolkien dans les années 1930), constitue un genre narratif dans lequel l'auteur recrée tous les éléments de son texte de toutes pièces : les personnages, l'univers qui les entoure, leur histoire et celle de ce monde ainsi que la géographie et même le langage de celui-ci. Wu Ming, inspiré par ces conceptions de Tolkien mais également par celles des mythologues John Campbell et Furio Jesi, va placer au centre de son œuvre toute une création mythopoïétique destinée à exprimer une vision du monde et du combat politique. Avec cette mythopoïèse, le collectif n'entend pas créer de nouveaux mythes mais entreprendre plutôt tout un travail de déconstruction. Ainsi que le montre l'exemple de *Stella del mattino*, les mythes font l'objet d'une véritable mise en pièce : le roman les recompose en éléments signifiants du récit et leur fait exprimer une vision du monde que l'on peut qualifier de politique. La puissance de la fiction est alors mise au service d'une volonté de transformation sociale. Le mythe (mais il en va de même pour l'histoire mythifiée) devient un élément de transformation du réel et une arme non négligeable dans la volonté de redéfinition de la société qui est celle de Wu Ming. Cette importance conférée au mythe dans l'œuvre de Wu Ming est certainement à mettre en rapport avec le développement remarquable particulièrement observable en Italie de l'histoire orale ainsi qu'avec la nouvelle attention que cette dernière porte au mythe et à la relation avec la fiction. Wu Ming a sans doute trouvé dans l'affirmation des thèses de l'histoire orale le cadre théorique dont il avait besoin pour procéder à ses expérimentations d'écriture historique.

7. L'importance de l'histoire orale

- 53 L'histoire orale⁴⁵ (*oral history*), bien que née aux Etats Unis dans les années 1960, s'est particulièrement développée à partir des années 1980 en Italie et dans l'Europe du Nord. Revêtant l'aspect d'une contre-histoire (à la fois parce que son statut épistémologique demeure quelque peu flou et qu'elle privilégie les sources non écrites, généralement tenues en peu d'estime par l'histoire officielle), elle opère un renversement historiographique radical tant du point de

vue de ses objets que de ses méthodes. S'intéressant désormais à la parole des humbles, des obscurs et des discriminés, dans sa recherche de sources, elle invoque par ailleurs Hérodote contre la tradition positiviste et redonne ainsi au littéraire, au récit du mythe, une place prépondérante. En conférant à l'histoire le rôle de conserver, à l'instar du poème épique, la mémoire des héros morts au combat, Hérodote posait déjà la science en rivale du mythe et opposait le réel à la fiction. L'histoire orale, en confrontant ainsi le mythe et les sources liées à l'oralité au dogme de l'unique valeur accordée aux sources écrites par une histoire positive, trace une nouvelle frontière entre la littérature et l'histoire. Elle re- trouve ainsi l'intérêt constant manifesté par l'histoire et la littérature romantiques pour les cultures populaires, les premiers contes de Grimm inspirés par la naissance de la *Volkskunde* allemande ou les enquêtes de Walter Scott pour ses romans historiques.

54 En Italie, l'histoire orale connaît un succès certain en affrontant les pesanteurs du criticisme historique de Croce et prend très rapidement un aspect engagé. Ernesto De Martino conçoit une critique anthropologique de la culture des élites et renoue avec le monde de la magie et du mythe⁴⁶, à l'inverse d'une histoire trop originaire et immémoriale, tandis que des enquêteurs adeptes de cette nouvelle forme d'histoire recueillent les interviews de paysans et d'ouvriers. Investissant dans les années 1970-1980 la sphère universitaire, l'histoire orale connaît un second souffle avec les travaux de Sandro Portelli et de Luisa Passerini mais elle continue d'affirmer son opposition au positivisme et au fétichisme de la source écrite ainsi que son aspect militant et sa volonté de réforme sociale. Ce désir d'action politique à travers une nouvelle pratique historique et littéraire se retrouve également ailleurs que dans l'histoire orale. Déjà dans son manifeste *New Italian Epic*, Wu Ming avait élaboré une poétique collective qui lui permettait de définir la nouvelle mission éminemment politique de la littérature au service d'une volonté de transformation de la société. Cette conception a trouvé sa traduction pratique dans l'engagement des membres de Wu Ming dans des mouvements politiques comme ceux des *Tute Bianche*, un groupe altermondialiste actif entre 1994 et 2001.

55 Cet idéalisme ou même utopisme de Wu Ming se retrouve dans le rôle (ainsi que d'autres avant-gardes l'ont fait avant lui !) qu'il assigne

à l'écrivain comme visionnaire et guide spirituel chargé de mener l'humanité vers des lendemains plus justes et de participer à la création d'une société alternative. Dans les apostilles au recueil *Anatra all'arancia meccanica*, le collectif indique qu'avec cette nouvelle, il affronte la question, à savoir :

Le rôle social et nouvellement fondateur d'une littérature qui embrasserait l'existence humaine toute entière, depuis l'origine jusqu'à un futur antérieur que nous ne pouvons pas voir mais au sujet duquel nous pouvons faire travailler notre imagination⁴⁷.

- 56 Les rapports entre littérature et histoire sont ici clairement envisagés en fonction du rôle politique et social que la première a pour mission d'assumer. La littérature, élément fondateur de l'existence sociale, exprime et contient tout le devenir humain, du passé au futur. Elle inclut désormais l'histoire et, si elle ne peut en distinguer tous les éléments et épisodes, elle peut les recréer grâce à la puissance de son imagination. Il peut cependant être intéressant de constater que comme chez Croce, cette dernière assume un rôle essentiel de lien entre les deux domaines. Wu Ming tente donc de définir de nouvelles relations entre littérature et histoire et de donner une place également nouvelle au roman historique conçu comme le lieu privilégié de rencontre entre ces deux domaines. Le collectif a pour ambition de renouveler l'écriture de ce dernier par l'introduction de la mythopoïèse et de l'utilisation la plus large possible de genres littéraires variés ainsi que par une pratique différente du rapport à l'histoire qui apparaît désormais plus comme l'endroit de la mémoire et de l'expérience subjective. Cette nouvelle et primordiale place accordée au mythe peut rappeler par certains côtés les analyses de Joseph Yerushalmi⁴⁸ qui souligne la résistance de ce dernier à l'historiographie dans la mémoire collective.

8. Conclusion

- 57 Tant en France qu'en Italie, il apparaît ainsi que le roman historique connaît, dans la période postmoderne, d'intenses mutations. Que ce soit du point de vue de l'évolution du genre, grâce à une redéfinition de ses limites ou même à l'introduction en son sein de types narratifs différents (autobiographie, roman d'aventure, roman d'apprentis-

sage...) ou bien encore à travers une nouvelle relation nouée avec l'historiographe, il semble bien que le roman historique notamment italien, soit en train de vivre un moment de bouleversement. La post-modernité dans laquelle il se développe et se modifie marque une crise de la rationalité et un divorce d'avec les Lumières qui trouvent leur origine dans l'effondrement des grandes idéologies

- 58 Le roman historique épouse quant à lui les grandes lignes de développement de la post-modernité et en reprend tant les différents thèmes que les principales modalités. Les thématiques qui se développent à présent largement dans le domaine historique (recherche et exploitation privilégiée de sources non scientifiques, montée en puissance de la mémoire et de la subjectivité...) affectent de manière notable l'écriture du roman historique qui trouve là une série de nouveaux thèmes particulièrement en phase avec le goût actuel du public. Tenu d'autre part par son lien évident à l'histoire à une évolution qui suit celle de l'historiographie, il semble à présent accompagner et traduire une dilatation de la sphère littéraire qui se fait jour à l'époque postmoderne et qui affecte notablement les écrits historiques. C'est désormais la frontière entre historiographie et production romanesque qui semble plus floue et cette évolution ouvre un champ d'action bien plus large au roman historique et à son exploration de la réalité historique. Car le roman historique, par sa quête incessante des causes, des zones demeurées dans l'ombre, des événements passés restés plus ou moins inconnus constitue un élément particulièrement important dans le dispositif de connaissance et d'interprétation de l'histoire. Mais également de celles de la contemporanéité en tant que cette dernière est conditionnée et rendue possible par la connaissance en amont des faits du passé. Nul doute qu'il ait ainsi de beaux jours devant lui et que, tant français qu'italien, il participe de manière active à l'émergence d'une condition littéraire et culturelle nouvelle.

NOTES

- 1 Parmi les nombreux ouvrages et études consacrés au genre du roman historique, on peut citer : Philippe Aries. *Le temps de l'histoire*. Paris, éd. du Seuil. 1986 ; Claudie Bernard. *Le Passé recomposé : le roman historique fran*

çais du dix-neuvième siècle. Paris, Hachette Supérieur, 1996 ; Jean Bessières. *Récit et histoire*. Paris, PUF. 1984 ; Emmanuel Bouju. *La Transcription de l'Histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXème siècle*. PUR, coll « Interférences », mars 2006 ; Michel de Certeau. *L'écriture de l'histoire*. Paris, Gallimard 1975 ; Gérard Gingembre. *Le Roman historique. 50 questions*. Paris, Klincksieck. 2006 ; Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard ; 1978 ; Georg Lukacs. *Le Roman historique*, trad Robert Saille. Paris, Payot. 1965 ; Alessandro Manzoni *Del Romanzo storico*. Prose minori. Firenze, Sansoni, 1967 ; Paul Ricoeur *Temps et Récit*. Paris, éd. du Seuil, 1984 ; Bertrand Solet. *Le Roman historique, invention ou vérité ?* Paris, Sorbier 2003 ; Paul Veyne. *Comment on écrit l'histoire*. Paris, éd. du Seuil, coll « Points-histoire », 1971 ; Gérard Vindt, Nicole Giraud. *Les Grands Romans historiques*. Paris, Bordas, coll « Les Compacts », 1991 ; Michel Zérafa. *Roman et Société*. Paris, PUF, 1976. Numéros spéciaux de revues et ouvrages collectifs : *La Nouvelle Revue Française*. « Le Roman historique » octobre 1972, n° 238 ; *Revue d'histoire littéraire de la France*. « Le Roman historique ». 75ème année, mars-juin 1975 ; *Les Nouvelles littéraires*. Dossier « Grandeurs et ambiguïtés du roman historique », 23 mars 1978 ; Jean. Bessière. *Récit et histoire*. Université de Picardie, Centre d'études du roman et du romanesque, Paris, PUF, 1984. Dans cet ouvrage, plus particulièrement : Mario Fusco « Images et mirages de l'immobilisme ; à propos des romans historiques italiens » ; Dominique Peyrache-Leborgne et Daniel Couégnas (dir), *Le Roman historique, récit et histoire*. Nantes, Pleins Feux, 2000. Articles : Roland Barthes « Le Discours de l'histoire ». *Informations sur les sciences sociales*, Unesco, VO-4. Août 1967 ; Jean Molino. « Qu'est-ce que le roman historique » *RHLF*, mars-juin 1975.

2 Jean-François Lyotard. *La condition postmoderne*. Paris, Editions de Minuit, 1979

3 Remo Ceserani. *Raccontare il postmoderno*. Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 102

4 Romano Luperini : « Avec le 11 septembre se conclut la saison du postmodernisme. C'est le début d'une nouvelle période qui n'a pas encore de nom et qui demande des engagements et des responsabilités différentes. » *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2008, p. 20. Traduction (ainsi que les suivantes) réalisée par nos soins.

5 Wu Ming. : « Je situe la fin du postmoderne- et je ne suis évidemment pas le seul à le faire-à hauteur du 11 septembre 2001. [...] La période tempo-

relle que nous vivons actuellement ne possède pas encore de nom et cela est bien. » *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009, p. 66-68

6 Jean Baudrillard. *Simulacres et simulation*. Paris, éd. Galilée. 1981 ; Yves Boisvert. *Le postmodernisme*. Boréal, Québec, 1995 ; Remo Ceserani. *Raccontare il postmoderno*. Torino, Bollati Boringhieri. 1997 ; Antoine Compagnon. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris, Le Seuil. 1990 ; Umberto Eco. Apostille au « Nom de la rose ». trad fr. Paris, Librairie générale française, 1987 ; Marc Gontard. « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation » in *Le Temps des Lettres- quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XXème siècle* (sous la direction de Michèle Touret et Francine Dugast-Portes) Rennes, PUR, coll. Interférences ; Jurgen Habermas. « La modernité, un projet inachevé », trad fr. *Critique* 41, octobre 1981 ainsi que : *Le discours philosophique de la modernité*, trad fr. Paris. Gallimard 1988 ; Fredric Jameson. *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad fr, ENSBA. 2007 ; Monica Jansen. *Il dibattito sul postmoderno in Italia*. Firenze, Franco Cesati, 2002 ; Gilles Lipovetski. *L'Ere du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*. Paris, Gallimard 1983 ; Romano Luperini *La fine del postmoderno*. Napoli, Guida, 2008 ; Paolo Spedicato. *Postmoderno e letteratura*. Milano, Bompiani 1984 ; Jean-François Lyotard. *La Condition postmoderne-rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées*. Paris, éd. de Minuit. 1979 ainsi que : « Réponse à la question : qu'est-ce que le post-moderne ? » *Critique*. 419, avril 1982 ; Henri Meschonnic. *Modernité, modernité*. Paris, Verdier 1988 ; Gianni Vattimo. *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, trad fr. Paris, éd. du Seuil. 1987

7 Umberto Eco. *Il Nome della rosa*. Milano, Bompiani 2004. Traduit en français par Jean Noël Schifano. *Le Nom de la rose*, Paris, Grasset 1987

8 Marc Gontard. : « Toutefois des constantes apparaissent dans les modes de représentation, autour du principe général d'altérité qui engendre des dispositifs d'hétérogénéité et de chaotisation (fragmentation, métissage) dont l'effet de complexification contredit la « pureté » de l'esthétique moderniste. » *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*. Halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/96/...Le Roman postmoderne.pdf, p. 63.

9 Claudie Bernard. « Genre sans règles fixes ni archétypes incontestés, le roman [historique] s'ouvre à toutes sortes de spécifications complémentaires ou divergentes. Tel roman historique sera aussi roman noir (Han

d'Is- lande de Hugo), roman d'éducation (Nanon de Georges Sand, roman initiatique (Consuelo de Sand, *L'Homme qui rit* de Hugo), roman philosophique (*L'Île des pingouins* d'Anatole France). », « Si l'histoire m'était contée » in *Problèmes du roman historique*. Présentation A.Tassel, A.Deruelle. Paris, L'Harmatan, 2005, p. 15

10 Jean Molino. « Histoire, roman, formes intermédiaires » in *L'Histoire comme genre littéraire*. Mesure, N° 1, Paris, José Corti, 1989, p. 26

11 Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milan, Feltrinelli, 2008. Traduit en français : *Le Guépard*, Le Seuil, Paris, 1980.

12 Margherita Ganeri. « Plus qu'un genre au sens étroit du terme, le roman historique pourrait être défini comme un mode littéraire. » *Il Romanzo storico in Italia. Il Dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Piero Manni, 1999, p. 9.

13 Umberto Eco. *Il Nome della rosa*, op cit.

14 Margherita Ganeri, op. cit, p. 101.

15 Elsa Morante, *La Storia*, t. I, t. II, Torino, Einaudi, 2001. Traduit en français. *La Storia*, t. I, t. II. Paris, Gallimard, 1980.

16 Margherita Ganeri, *Il Romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, op. cit., p. 21-23.

17 Pieter De Meijer. *La Questione del genere*, in *Letteratura italiana* diretta da Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino, vol IV. P. 247.

18 Aristote. *La Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1969.

19 Claudie Bernard. « Si l'histoire m'était contée » in *Problèmes du roman historique*, op cit, p. 14.

20 Marc Bloch, *Comment et pourquoi travaille un historien* (octobre 1940), dans *L'Histoire, la Guerre, la Résistance*, édition établie par Annette Becher et Etienne Bloch, Paris, Gallimard, « Quarto », 2006, p. 841.

21 Marc Bloch, *Apologie pour l'Histoire ou métier d'historien*, in *L'Histoire, la Guerre, la résistance*, op. cit., p. 854.

22 *Ibid.*

23 Marc Bloch. *Apologie pour l'Histoire ou métier d'historien*, in *L'Histoire, la Guerre, la résistance*, op. cit., p. 866.

24 Benedetto Croce .*La storia come pensiero e come azione*. A cura di Maria Conforti, con una nota al testo di Gennaro Sasso, Napoli, Bibliopolis, 2002,

p. 307.

25 Benedetto Croce. *La storia come pensiero e come azione.*, op cit, p. 19-20.

26 Benedetto Croce. *La storia come pensiero e come azione.*, op cit, p. 129.

27 Benedetto Croce. *La storia come pensiero e come azione*, op cit, p. 125.

28 Colloque *Littérature et histoire en débats*, EHESS/CRAL. Labex « Arts et médiations humaines » Paris, 10- 12/O1/2013. Les interventions filmées sont éditées par Annick Louis sur le site du CRAL, EHESS : <http://www.youtube.com/user/cralehesscnrs/videos>

29 Carlo Ginsburg. « L'historien et l'avocat du diable », *Genèses*, n° 54, 2004/1, p. 15.

30 Carlo Ginzburg. « L'historien et l'avocat du diable », op cit, p. 112-129.

31 Colloque de l'EHESS *Littérature et histoire en débats* <http://www.youtube.com/user/cralehesscnrs/videos>

32 Carlo Ginsburg. « L'historien et l'avocat du diable », *Genèses*, n° 54, 2004/1, p. 34.

33 Vincenzo Consolo. *Il Sorriso dell'ignoto marinaio*, Milano, Mondadori, 1997, p. 168-169.

34 Jorge Semprun. *Le fer rouge de la mémoire*, coll. Quarto, Paris, Gallimard 2012.

35 Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, coll. Verdier Poche, 2019, p. 120.

36 Carlo Ginzburg, « Les anomalies sont plus riches que les cas soi-disant normaux », article publié dans *Le Point*, 08/03/2011.

37 Luther Blissett, Q., Turin, Einaudi 1999. Traduit de l'italien par Nathalie Bauer, *L'Œil de Carafa*, Paris, Seuil, 2001.

38 Marco Amici, Elisabetta Mondello. *Scritture nere : narrativa di genere. New Italian Epic o post-noir ?* Roma, Robin, 2010 ; Gaia De Pascale. *Wu Ming. Non soltanto una banda di scrittori*, Genova, Il Melangolo, 2000 ; Andrea Grilli. *Luther Blissett, il burattinaio della notizia*, Bologna, Punto Zero, 2000 ; Monica Jansen. *Dal futurismo al maodadaismo a Wu Ming : rivoluzione ma con lentezza*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012 ; Hanna Serkowska. *Finzione, cronaca, realtà -scambi, intrecci e prospettive nella narrative italiana contemporanea*, Massa, transeuropa, 2011 ; Luigi Salsi. *Quête identitaire et lecture historique-Luther Blissett, Q et Wu Ming 54 in Cahiers d'études romanes*, Université de Provence, 2006.

39 Remo Ceserani. *Raccontare il postmoderno*, Turin, Bollati Boringhieri, 1997, p. 141, cité par Estelle Paint dans *Les projets Luther Blissett et Wu Ming : les prémices d'une nouvelle ère de la littérature ? Ou comment, à l'heure d'internet et de la mondialisation, un collectif d'auteurs italiens remet en cause le façonnement de l'œuvre littéraire, les modalités de sa diffusion et le statut de l'auteur*. Thèse de doctorat dirigé par Mme Silvia Contarini et soutenue à Paris X le 14 décembre 2012, p. 194.

40 Wu Ming, *Manituana*, Turin, Einaudi, 2007, quatrième de couverture. Roman traduit de l'italien par Serge Quadrupani, *Manituana*, Paris, Métailié, 2009.

41 Influencée par Edward Palmer Thompson, la microhistoire (*microstoria*) délaisse l'étude des masses ou des classes sociales pour s'intéresser aux individus. Elle prône une réduction d'échelle pour examiner les phénomènes historiques à la loupe. En Italie, deux courants traversent cette historiographie : la microhistoire sociale, avec pour chef de file Giovanni Levi et la microhistoire culturelle, représentée par Carlo Ginsburg et Carlo Poni. A propos de la microhistoire : Jacques Revel, « Microstoria », dans Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia, Nicolas Offenstadt (dir), *Historiographies, concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, 2 tomes, Folio Histoire, T.I, p. 529-534 ; Carlo Ginsburg, Carlo Poni, « La microhistoire », *Le Débat*, décembre 1981 ; Jacques Revel (dir), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, EHESS/Gallimard/seuil, 1996

42 Carlo Ginsburg. *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier frioulan du XVIème siècle*, Paris Aubier, 1980

43 Luigi Salsi, « Quête identitaire et lecture historique-Luther Blisset » [sic], Q et Wu Ming 54 in *Cahiers d'Etudes Romanes*, « Roman policier et Histoire », Université de Provence, 2006, p. 71-84.

44 Andrea Cortellessa. « Ipocalittici o integrati- Romanzo a chiave di un falsario collettivo con ambizioni di conflitto sociale », in *L'indice dei libri*, n° 7/8, année XVI, juillet/août 1999.

45 Paul Thompson. *The Voice of the Past, Oral History*, New York, Oxford University Press, 1978 ; Nicole Gagnon et Jean Hamelin. *L'Histoire orale*, Saint-Hyacinthe, Québec, Edisem 1978 ; Danièle Voldman. *L'Histoire Orale en France à la fin des années 1980*, Bios, 1991 ; Luisa Passerini. « Travaux récents d'histoire orale en Italie », bulletin de l'IHTP, 2 dec 1980, pp 14-21 ; *Storia e soggettività,- Le fonti orali e la memoria*, La Nuova Italia, Firenze, 1988 ;

Giovanni Contini. « Towards a Story of Oral History in Italy », Bios, 1982 ; Nuto Revelli. *Il Mondo dei vinti*, Torino, Einaudi, 1977.

46 Ernesto De Martino. *Magia e civiltà. Un'anthologia critica fondamentale per lo studio del concetto di magia nella civiltà occidentale*. Milano, Garzanti 1962.

47 Wu Ming, *Anatra all'arancia meccanica*, Turin, Einaudi, 2011, « le rôle social et nouvellement fondateur d'une littérature qui embrasserait l'existence humaine toute entière, depuis l'origine jusqu'à un futur antérieur que nous ne pouvons pas voir mais au sujet duquel nous pouvons faire travailler notre imagination ».

48 Joseph Yerulshami. *Zakhor, Histoire juive et mémoire juive*, Paris, Gallimard, 1984.

ABSTRACTS

Français

Le roman historique italien contemporain connaît depuis quelques années une transformation notable. S'il est certain qu'il s'adapte à présent aux critères littéraires du postmodernisme, l'évolution actuelle de l'histoire et son rapprochement toujours plus marquant avec le domaine de la littérature, les aller-et-venues constantes entre ces deux disciplines déterminent à présent une spécificité particulière de ce genre.

English

The contemporary historical novel has undergone considerable change these past few years. While there is no doubt it now fits more closely the criteria of postmodernism, the current evolution of history together with the blurring of the line between history and fiction and the growing interconnections between the two genres have given it a distinct twist, accounting for its current specificities.

INDEX

Mots-clés

roman, histoire, littérature, évolution, genres, postmodernisme

AUTHOR

Catherine de Wrangel

Maître de conférences au département d'italien de l'université de Nantes, la recherche de Catherine De Wrangel, depuis un doctorat consacré aux sources russes dans l'oeuvre romanesque de l'écrivain italien Tommaso Landolfi, puis une HDR portant sur l'influence de la philosophie libérale dans les écrits de ce dernier, est tournée vers la littérature italienne contemporaine, et plus précisément vers les thématiques du fantastique et celles du roman historique.

Scritture politiche nel cinema italiano contemporaneo. La storia e la società italiana dal *Mestiere delle armi* alla *Grande bellezza*

Salvatore Cingari

OUTLINE

1. Introduzione
2. La storia d'Italia nell'epoca della globalizzazione
3. La grande finzione : l'Italia della globalizzazione

TEXT

1. Introduzione

- 1 Il pensiero politico italiano è sempre stato permeato dall'esigenza di ricomporre la politica "repubblicana" con la vita. Anche in questo senso si può forse leggere il recente tentativo di Roberto Esposito di ricostruire il filo unitario dell'*Italian theory*, da Machiavelli agli operaisti, passando – fra gli altri – per Vico, Leopardi e Gramsci¹. Esposito mette in evidenza la sua nota saliente in una sporgenza del pensiero sulla vita rispetto ai modelli logo-centrici e linguistico-centrici prevalenti nella filosofia europea moderna e contemporanea e, rispetto a questi, quindi, più interdisciplinare e incentrata sulla politica e la storia. Le suggestive tesi di Esposito, autore per autore, sono tutte da discutere, ma quello che qui è utile fermare è l'idea che, a suo avviso, la filosofia italiana non nasca per fondare un soggetto moderno che presupponga lo stato-nazione, ma si radichi nella sua frammentazione istituzionale. Proprio perchè in ritardo rispetto a una compiuta modernizzazione, il pensiero italiano non se ne fa assorbire completamente, ne coglie gli aspetti problematici e pare quindi particolarmente attrezzato per confrontarsi con la globalizzazione post-moderna².

- 2 Michel Foucault, in una delle sue lezioni del corso al *College de France* su *Sicurezza, territorio e popolazione* (1977-1978), offre alcuni interessanti motivi di riflessione sulla storia d'Italia. Lo studioso sottolinea come nonostante l'ampio sviluppo avuto dalle teorie della ragion di stato, in quest'area geografica è invece assente la pratica istituzionale e la riflessione sulla "polizia", intesa come idea del governo sulla popolazione basata su una regolamentazione "artificiale" mirata ad accrescere il benessere della stessa e la sua forza, in un contesto westfaliano in cui era diventato necessario mantenere l'equilibrio europeo sulla base, appunto, di un equilibrio di forze. Le cause sono forse da addebitarsi – continua Foucault – alla frantumazione territoriale dell'Italia, alla stagnazione economica dopo il XVII secolo, alla dominazione politica e economica da parte degli stranieri, alla presenza della chiesa come istituzione universalista, localizzata su un determinato territorio ma anche disseminata nelle altre aree. Quindi per gli stati italiani, sulla questione della crescita delle forze ha prevalso l'idea dell'equilibrio delle forze plurali non ancora unificate e forse non unificabili, con il conseguente primato della *diplomazia* sulla *polizia*. E' importante che Foucault aggiunga che questa situazione è rimasta tale anche dopo la costituzione dello stato italiano, che è sempre rimasto uno stato di "diplomazia" e non di "polizia": « c'est-à-dire – scrive Foucault – un ensemble de forces plurielles, entre lesquelles un équilibre doit être établi : entre les partis, les syndicats, les clientèles, l'Église, le Nord, le Sud, la mafia etc. [...] Et c'est ce qui fait peut-être que, justement, quelque chose comme une guerre, ou une guérilla, ou une quasi-guerre est en permanence la forme d'existence de l'Etat italien »³. Tra l'altro è veramente illuminante un ulteriore spunto foucaultiano, purtroppo privo di approfondimento, che spiega come la medesima situazione di frantumazione provochi diversi effetti in Germania e in Italia, cioè uno stato molto forte in Germania e debole in Italia: perché negli stati tedeschi si assiste a « un développement théorique et pratique intense de ce que doit être la police comme mécanisme d'accroissement des forces de l'Etat »⁴.
- 3 Foucault avrebbe più avanti sottolineato come nel diciassettesimo secolo ai saperi mercantilistici legati allo stato di polizia, si sarebbero sostituiti quelli fisiocratici legati ad un'idea di "naturalità" dei mecca-

nismi della società. Alla politica, insomma, veniva contrapposta la "società civile".

- 4 In questo saggio proponiamo un percorso fra alcuni testi cinematografici degli ultimi trent'anni, di cui viene analizzato il contenuto di pensiero. Si tratta di testi, quindi, dell'epoca della cosiddetta globalizzazione, interpretati alla luce di alcuni classici del pensiero politico italiano e della teoria sociale contemporanea, in cui risulta confermata la validità delle tesi di Esposito e di Foucault. Nel primo dei prossimi paragrafi saranno così analizzati una serie di film "in costume" (e talvolta le loro fonti letterarie), sulla storia d'Italia, ma elaborati nell'epoca presente e, in qualche modo, risultato dei problemi del presente. Nel secondo verranno invece rilette narrazioni filmiche incentrate sull'Italia della globalizzazione. Vedremo quindi come nei film sulla storia riemerge di continuo il tema della necessità di una ricomposizione repubblicana della frammentazione sociale e politica, ma, anche, il rischio nichilistico a cui quella può condurre se nella *vita* non vengano radicate le *nuove forme*; e come nei film sul tempo presente tale nodo riemerge, sebbene con la differenza che ora il nulla non incombe soltanto dal lato della Repubblica, ma, anche e soprattutto, da quello del potere neo-assolutistico e neo-oligarchico, intento a divorare lo spazio dei beni comuni.

2. La storia d'Italia nell'epoca della globalizzazione

- 5 Il *deficit* di politica in Italia, come si sa, era stato denunciato da Nicolò Machiavelli. Nell' *Arte della guerra* (1521) il Segretario fiorentino stigmatizzava che gli stati italiani si affidassero agli eserciti mercenari, anche perchè ciò rappresentava il prevalere del "denaro" sulla politica, cioè del "privato" sul "pubblico"⁵. I principi italiani, immersi negli agi e nelle dissolutezze, stavano già pagando il fio del particolarismo, impattando con gli eserciti oltremontani⁶. Da quest'opera legge alcuni brani Pietro Aretino a Giovanni delle Bande Nere, in un momento di riposo dalla battaglia, nel film *il Mestiere delle armi* di Ermanno Olmi, del 2001⁷. Subito dopo questa scena segue quella in cui si viene a sapere del tradimento del Marchese di Gonzaga, che aveva aperto le porte ai Lanzichenecchi imperiali. Giovanni dice quindi ad Aretino: «lo vedi? E' la politica di Machiavello». Il marchese

di Gonzaga infatti, lascivo giovin signore, vede nell'attivismo militare di Giovanni che, sotto le bandiere pontificie, con azioni di guerriglia, stava ostacolando decisamente la calata degli imperiali in Italia, uno "scalmanato" che impediva lo scorrere quotidiano della vita. Giovanni, militare di professione, ma qui rappresentato come fedele al Papa, tradito anche da Alfonso d'Este Duca di Ferrara, che gli nega l'uso della propria artiglieria, poi ceduta in segreto ai Lanzichenecchi in cambio del matrimonio del figlio con una donna della famiglia imperiale, diventa quindi un simbolo sacrificale della logica "diplomatica" italiana. Giovanni in punto di morte – dopo esser stato ferito dal cannoncino di Alfonso, spianandosi così la strada agli imperiali di Fustemberg fino al sacco di Roma – rivendica di aver esercitato il mestiere delle armi come avrebbe vestito l'abito talare: quel "mestiere delle armi" che Foucault richiama come elemento originario della modernità statuale.

- 6 Qui si apre una problematica sottile. Da un lato, Machiavelli sembra ispirare Aretino e Giovanni in una comune idea di *res pubblica* asse-diata dalle forze disgreganti. Ma il commento ironico di Giovanni lascia pensare ad una riserva verso la "politica di Machiavello". Forse è una riserva verso gli artefici italiani di una "politica" impolitica, appunto, basata sull'interesse privato e quindi sulla diplomazia e non sulla polizia. Ma forse è anche il segno di un più profondo disincanto sulla capacità della politica di redimere la natura umana, sul fatto che alla fine la politica non difenda mai la "res pubblica" ma il principato e il suo "capriccio" particolaristico-patrimoniale, che a inizio degli anni duemila in Italia sembrava incarnarsi in una figura che riportava indietro le lancette della storia a quando l'interesse dello stato si identificava con quello della dinastia.
- 7 In qualche misura è quanto rilevava Giacomo Leopardi, nel 1824, nel suo *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*⁸. Gli italiani sembrano in ritardo rispetto ai processi di modernizzazione, ma, in realtà – senza che ciò costituisse per il poeta un motivo di narcisistico compiacimento, tutt'altro – il problema è che essi, data la loro coscienza antica, avevano già decostruiti in anticipo i fondamenti emotivi e culturali delle istituzioni politiche e sociali moderne: ecco perchè in Italia mancava il senso dell'onore, cioè l'idea di acquisire prestigio per il bene dato alla comunità e abbondavano invece cinismo e particolarismo. Lo stesso Foucault⁹ scriveva che gli italiani

hanno definito per primi la ragion di stato perchè «les Italiens sont toujours d'un pas en avance sur nous et sur tout le monde », ma non sono sicuro che il filosofo volesse fare un complimento.

8 *Il mestiere delle armi* costituisce insomma una delle rare riflessioni contemporanee sulla genealogia della crisi italiana e non può certo spiegarsi senza ricordare il senso di vuoto apertosi nel paese dopo che la fine della prima repubblica e la "rivoluzione di tangentopoli", avevano ormai definitivamente manifestato i tratti di "rivoluzione passiva", per usare il termine gramsciano che indica processi di cambiamento dettati dall'alto, al fine di mantenere inalterata la struttura sociale. La fine della classe politica della prima Repubblica, in nome della lotta alla corruzione, non inaugura una nuova stagione ispirata ai valori, appunto, repubblicano-democratici. Ad un sistema di partiti autoreferente e in parte corrotto, basato sulla spesa pubblica, si andava a sostituire una privatizzazione e commercializzazione delle sfere della vita in cui rispetto ad altri paesi europei, come la Francia e la Germania, il carattere debole dell'architave statuale ha fatto meno argine, con una politica oscillante fra il neopatrimonialismo videocratico berlusconiano e quella che Perry Anderson ha definito la "sinistra invertebrata"¹⁰.

9 Ma il discorso di Olmi non si esaurisce certo nell'orizzonte italiano. La cifra della sua opera, infatti, è proprio la capacità di inserire questo in una più ampia riflessione sull'uomo e sulla storia. Nel recente *Torneranno i prati*¹¹, Olmi proietta la condizione dei soldati nelle trincee della Grande Guerra in quella dell'orrore concentrazionario. Arendtianamente la modernità naufraga nel Novecento. Agli ufficiali formati nei licei e nelle facoltà di lettere, tutto l'umanesimo esaltato dai docenti appare precipitare in un insensato macello – con una consapevolezza più acuta di quanto non fosse nel protagonista della fonte ispiratrice del film, il racconto *La paura* di Federico De Roberto (1921)¹²-. Come animali che si accorgono di andare ad essere scannati, i contadini in divisa oscillano fra tragica rassegnazione e istintiva riluttanza a morire, in un'atmosfera da buzzatiano deserto dei Tartari.

10 La tragedia di questi contadini, nuovamente violentati dalla Storia, è narrata anche da Giorgio Diritti in *L'uomo che verrà*¹³, in cui è rievocata la strage di Marzabotto. «Chi se ne importa della storia e di chi la

fa – dice il contadino al padrone -. Diventano importanti quelli che comandano e rubano ai poveracci». Chi parla è il padre di Martina, la protagonista del film. Questi, pur appoggiando la resistenza partigiana, rifiuta di prendere le armi, perché, indossando una divisa quale che sia, si diventa come "loro", come i nazi-fascisti: il problema è – precisa – "il mondo che vogliamo lasciare ai nostri figli". Alla ferocia dei nazisti, infatti, si contrappone fatalmente una forza che in certa misura deve similmente disumanizzarsi. In qualche modo la rappresentazione ricorda quella della *Storia* di Elsa Morante (anche se qui Martina, a differenza di Usepe, affrontando l'orrore della guerra, supera il suo trauma originario e si riapre alla vita). Non c'è, nel film di Diritti – come non c'era nella Morante –, il revisionismo dilagato dalla storiografia scientifica al senso comune diffuso nei media nazional-popolari, passando per certo giornalismo. L'opzione politica dei protagonisti è chiaramente e visceralmente antifascista. E i partigiani stanno dalla parte dei contadini: ma essi reagiscono alla violenza della storia entrando machiavellianamente nella dinamica dei mezzi, inevitabilmente rischiando di deragliare fuori dal *fine*. Il film di Diritti è del 2009: ancora una volta lo stato d'eccezione della crisi economica sottopone i "poveracci" alla legge del più forte, come nel '43, facendo strage dei "bisogni" diffusi in nome di una "crescita" funzionale ai profitti improduttivi delle élites.

- 11 Al padre di Martina – a cui il governo fascista impediva di lasciare il potere per cercare miglior fortuna – hanno insegnato che «non si chiedono soldi a chi ha bisogno». La stessa spontanea apertura verso la sofferenza e debolezza dell'altro, ritroviamo nel "Padron 'Ntoni" di *Terraferma*¹⁴, di Emanuele Crialese: egli si rifiuta di adottare verso i migranti disperati, approdati sulle coste della sua isola, la *ratio* persecutoria della nuova legislazione securitaria, resistendo alla logica commerciale ed edonistica incarnata dal suo figlio gestore di un locale per turisti. E' l'unico, quest'ultimo, che riesce ad arricchirsi, vendendo superficiale intrattenimento, mentre d'intorno avanzano precarietà e disoccupazione.
- 12 Di "rivoluzione passiva" – si diceva – parlava Gramsci, nei "Quaderni dal carcere", a proposito del Risorgimento. Una rivoluzione dall'alto, cioè – come l'attuale dilagare del neo-liberismo e finanz-capitalismo per Etienne Balibar¹⁵ – che aveva solo la funzione di riprodurre in modo efficace la diplomazia e l'equilibrio dei potentati particolaristici,

evitando un cambiamento reale dei rapporti di potere. Lo diceva già a chiare lettere Carlo Cattaneo, che, nel *Saggio sulla rivoluzione del '48 a Milano*, scriveva che la sconfitta della rivoluzione italiana – autonoma e democratica, a differenza dell'unificazione monarchica – fosse stata alla fine determinata da piemontesi e notabilato lombardo per paura che una vittoria contro gli austriaci favorisse la mobilitazione repubblicana dei volontari accorsi da tutt'Italia. Quando Cattaneo va a Parigi, all'indomani della presa di Milano, trova l'*intelighensia* propensa a lodare Carlo Alberto, lamentando l'immaturità alla libertà del popolo italiano¹⁶. Invece era andata diversamente: e cioè che se era "d'uopo conciliare e richiamare d'ogni parte li uomini liberi", se era "mestieri evocare in mezzo all'esercito lo spettro della forza popolare", il "re non lo poteva; doveva piuttosto ripiegare le sue tende, e rientrare vinto e taciturno nella sua reggia"¹⁷.

13 Il film che Mario Martone ha diretto su una sceneggiatura di De Cataldo, *Noi credevamo*¹⁸, parla anche di questo. E' la storia di due fratelli, meridionali del Cilento, che alla delusione del '48 reagiscono uno, Angelo, con il nichilismo terroristico, l'altro, Domenico, con un'intransigente militanza repubblicana che si deve misurare, soprattutto dopo l'unificazione, con il carattere repressivo ed elitario dello stato nazionale. Garibaldi, come Giovanni delle Bande Nere, deve capitolare. Il libro è tratto da un omonimo romanzo di Anna Banti, ma poco, di esso, viene ripreso nella trama. Comune il senso di frustrazione dopo le speranze deluse: per la Banti il riflesso è quello della resistenza "tradita" (siamo ancora nell'antivigilia del '68); in Martone quello, appunto, degli anni Settanta. E comune, anche, il riferimento ad una rivoluzione democratica immune da agganci al suolo o al sangue. Non si parla di *Italia* ma di *Repubblica*. Non è il *Volk* a interessare, ma il *demos*: un *demos* di cui, poi, non si trova traccia, per lo struggimento interiore dei protagonisti.

14 Ma c'è un altro tema in comune fra il film e il romanzo, forse, e cioè la problematizzazione della modernità politica. Il romanzo della Banti ruota tutto intorno al ventre oscuro dei dodici anni passati in carcere dal protagonista, che poi si ritroverà di fronte alla vita incapace di restituire reali emozioni, sottilmente turbato dai pochi frammenti di esistenza salvati alla militanza politica che l'aveva totalmente invaso, identificandola col padre precocemente perduto. Sembra quasi che il senso del romanzo della Banti sia proprio in ciò che non viene detto,

in ciò di cui il protagonista è inconsapevolmente ingombrato. Nella trasposizione filmica di Martone il tema è ripreso – non so se intenzionalmente – nell'episodio dell'uomo col cardellino. Domenico e il figlio di un compagno di lotte di gioventù, mentre cercano di raggiungere Garibaldi per una delle sue ultime imprese, incontrano un uomo che si porta dietro un cardellino in gabbia, ricordo di sua moglie morta e della passata felicità. L'uomo rifiuta l'invito ad unirsi a loro, mostrando di credere ai valori della vita quotidiana, al rapporto con la natura e agli affetti, più che alle grandi speranze redentive della politica. E' qui rappresentato, in qualche misura, l'incunabolo del disimpegno, che avrebbe portato la generazione militante degli anni settanta sulla strada del privatismo. Ma si trattava anche di una coscienza critica che proiettava la dialettica dell'illuminismo sulla ragione politica, oltre che su quella tecnologico-economica. Si poneva cioè il problema di un pensiero che nel voler istituzionalizzare la repubblica (o la polizia) e azionando quindi i dispositivi del potere, non perdesse di vista a sua volta il senso profondo della vita, anzi cercando di restaurare le condizioni affinché questo senso potesse essere fruito da tutto il corpo della nazione¹⁹.

- 15 Il successivo film di Martone, *Il giovane favoloso*²⁰, ricostruendo la vita di Giacomo Leopardi, prosegue in altro modo questo discorso. Leopardi si rivolta contro il carcere in cui l'antico regime costringe il suo spirito e il suo corpo, sentendo nella carne stessa gli effetti della repressione della libertà. L'allontanamento dalla natura e dal principio di piacere, fra Rousseau e Marcuse – Leopardi, i suoi fratelli, Ranieri, sono anche, ancora una volta, i giovani del '68 – non sfocia però nel populismo: anche le tradizioni, il piccolo mondo antico delle campagne e dei campanili italiani, è dal "giovane favoloso" sentito come una prigione, da cui l'illuminismo di Piero Giordani lo aiuta a uscire, magari insegnandogli ad accarezzare la pietra viva di una statua. Giacomo si rivolta contro la "prudenza", virtù controriformista, rimasta poi nella lunga durata della storia d'Italia a caratterizzare il trasformismo delle classi dirigenti e anche il "quieto vivere" delle masse popolari. Ma trovata infine la libertà, il giovane si ritrova in un'altra gabbia, questa volta d'acciaio: il liberalismo, che dice di voler sfasciare l'antico regime e costruire quell'Italia che Giacomo stesso sentiva come sua patria – ma, gramscianamente, come luogo di universalizzazione dell'esperienza umana, come orizzonte pubblico

tessuto di lingua e di cultura e non di viete chiusure identitarie – gli appare funzionale alla ragione economica e commerciale, ammantate dal mito delle "magnifiche sorti e progressive". Non è la falsa coscienza del liberalismo dei Capponi e dei Tommaseo a cui Leopardi può guardare, ma a una visione più grande di emancipazione profondamente radicata nella vita, in cui la libertà dei soggetti è aperta alla responsabilità verso gli altri. I liberali del suo tempo vedono in Leopardi il pericolo di un pensiero critico che ostacola l'ascesa inarrestabile di Stato e mercato, stigmatizzandolo come inane nichilismo. Francesco de Sanctis aveva invece compreso come, a differenza di Schopenhauer – che in effetti era diversamente implicato nei processi politici di "distruzione della ragione" –, la critica di Leopardi faceva emergere il nulla su cui è sospesa la vita, ma poi più fortemente te la fa amare. Leopardi – aggiungeva De Sanctis – te lo saresti trovato a fianco sulle barricate del '48, quando divampò – e, come si è visto, fu presto spento – il fuoco della rivoluzione italiana.

- 16 La stessa tensione fra costruzione della res pubblica e potere costituente del nulla ritorna nel film *Il resto di Niente* di Antonietta De Lillo (2002), tratto dall'omonimo romanzo di Enzo Striano (1986), incentrato sulla figura di Eleonora de Fonseca Pimentel, la leader della Repubblica Partenopea del 1799, artefice del "Monitore napoletano", il giornale che cercava di "comunicare" il senso della rivoluzione. Quella rivoluzione, finita nel bagno di sangue operato dalle armate sanfediste e nella decapitazione della classe dirigente meridionale, ispirò a Vincenzo Cuoco – sopravvissuto alla strage borbonica – il suo importante *Saggio*, da cui poi Gramsci trasse il termine di "rivoluzione passiva": i "giacobini" non riuscivano a parlare il linguaggio dei lazzari napoletani e a condividere i loro bisogni. Eleonora cerca di farlo, per portare il popolo alla rivoluzione (e non viceversa) ma ciò non è sufficiente ad evitare la sconfitta. Negli ultimi anni i salotti di sinistra italiani ed europei si sono chiesti perchè gli «italiani votassero Berlusconi», senza insieme domandarsi se ci fossero, in alternativa, altri soggetti che potessero rispondere ai *bisogni* di quegli elettori tornati ad essere volgo disperso e senza nome, a cui la Santa Fede, al tempo della Pimentel, dava almeno la speranza della salvezza eterna: come oggi i fratelli musulmani (oppure l'integralismo religioso) nelle "rivoluzioni passive" nordafricane e, in Occidente, la nuova sacralità dei miti desublimanti della televisione. Anche Eleo-

nora, in un immaginario dialogo prima dell'esecuzione, con il maestro ideale Gaetano Filangieri, paragona le speranze di redenzione politica con la felicità della vita perduta per sempre: e si resta anche in questo caso sospesi fra il *pathos* repubblicano e la post-moderna tentazione del privato, forse in attesa della ricomposizione in un qualche "pensiero vivente". Il romanzo di Striano, anzi, nel cuore degli anni ottanta del Novecento, risentendo della crisi delle ideologie redentive e la prossima fine del mondo bipolare, rendeva fin troppo "secondaria" la svolta rivoluzionaria di Eleonora nel suo percorso biografico, come fosse stata un'estrema soluzione *politica* alla cognizione del nulla²¹ (non è un caso che anche Esposito parli di "resto di niente" per indicare lo scarto fra l'illusione poetica e il nulla in Leopardi²²).

3. La grande finzione : l'Italia della globalizzazione

- 17 Oggi quella ragione politica, logocentrica o vivente che sia, sta segnando il passo dappertutto, divorata dalla razionalità economica e mercificante. Dalle note precedenti possiamo capire bene perchè in Italia la crisi si esprima in modo particolarmente lacerante. Le oligarchie affaristiche governano al posto dello stato e lo stato, la polizia, la *res publica*, è al servizio dei soldi, come Aretino, Machiavelli e Giovanni delle Bande Nere sapevano. Cattaneo e Gramsci ci spiegano poi perché l'unità non abbia prodotto, in Italia, istituzioni capaci di reggere l'impatto con la globalizzazione neo-liberista, essendo di esse costitutivo il particolarismo oligarchico. Ma attenzione: il caso italiano costituisce lo specchio di un processo europeo, anzi globale. Lo ha scritto di recente in modo lucidissimo lo scrittore francese Yannik Haennel²³, in un suggestivo articolo su *Liberation*. Attualizzando le note leopardiane, infatti, Haennel, a proposito dell'attuale indifferentismo con cui gli italiani sembrano sopportare lo scadimento della politica ad ogni livello possibile, nel vuoto sempre più totale dello spirito pubblico, scrive: «L'Italia apparentemente sempre in ritardo, l'Italia vecchia e lenta, è invece in anticipo sul piano dei dispositivi di distruzione. Rende intellegibile ciò che demolisce in segreto le democrazie occidentali: la paralisi che è diventata il modo di funzionare globale della politica, quella morte della politica che non finirà mai di vivere come morte». Del resto anche Guy

Debord, nei *Commentari alla società dello spettacolo* del 1988²⁴ considerava l'Italia – ma assieme alla Francia! – il laboratorio dello *spettacolare integrato*, così come gli Stati Uniti lo erano stati dello *spettacolare diffuso* e Russia e Germania di quello concentrato, e ciò anche per la necessità «d'en finir avec une contestation révolutionnaire apparue par surprise »

- 18 Ed è anche alla categoria dello "spettacolare integrato" che dobbiamo pensare per comprendere l'Italia degli ultimi decenni, nata dalla cenere di quel fuoco rivoluzionario. Nel film documentario *Videocracy*²⁵ il regista italo-svedese Eric Gandini ricostruisce i processi di soggettivazione di massa operati dalla televisione privata, incarnatisi poi nelle istituzioni stesse in un processo accelerato di erosione della sovranità e della cittadinanza. Il processo di commercializzazione-privatizzazione, cioè, in Italia lascia le segrete stanze per uscire pienamente alla ribalta, dando una rappresentazione evidente dello stato delle cose. La sessualità mercificata diventa strumento di controllo di uno sciame di consumatori, sempre più passivi, di spazzatura immaginifica. Il sottotitolo del film, *Basta apparire*, esprime pienamente il senso del *falso generalizzato* di cui parla Debord: la realtà è scambiata con l'apparenza. La vita pubblica diventa una *fiction*.
- 19 Debord parla, nei *Commentari*, della crescente sovrapposizione di istituzioni e criminalità organizzata che, ovviamente, per attuarsi, necessita di ampie dosi di "narrazione" falsificante per mantenere la legittimità dello Stato. Di tale dinamica parlano due film-documentario recenti: *La trattativa* di Sabina Guzzanti²⁶ e *Belluscone- una storia siciliana*²⁷. Nel primo, attraverso un'indovinata rappresentazione meta-cinematografica, viene raccontato un punto di snodo cruciale della recente vita italiana e cioè il momento in cui, dopo gli anni di passione civile innescati e cementati dalla morte di Falcone e Borsellino e fioriti attorno alla primavera palermitana, la "rivoluzione" di tangentopoli è sussunta dal sistema e resa, anch'essa, "passiva": le cose non devono cambiare, se non in superficie. La mafia si ritira nell'alta finanza e lo stato riprende gli antichi costumi pacifici e conniventi. Il primato della società civile diventa delegittimazione delle istituzioni pubbliche a vantaggio delle *lobbies* private. Si tratta della versione post-moderna dello stesso intreccio fra stato, mafia e servizi segreti americani, narrato da Paolo Benvenuti in *Segreti*

di Stato²⁸. La strage di Portella della Ginestra avviene peraltro poco dopo le vittoriose elezioni della coalizione social-comunista alle elezioni regionali del 1947. Anche in questo caso Cattaneo avrebbe avuto materia per discutere con chi ritiene che al Sud la "società civile" è stata sempre politicamente acquiescente e passiva, senza sapere cosa, dai tempi dei fasci siciliani, si è puntualmente abbattuto in quest'area, allorché si fosse cercato di cambiare le cose.

- 20 Belluscone affronta lo stesso tema dell'incrocio fra istituzioni e criminalità organizzata, riprendendo i temi di *Videocracy* legati ai meccanismi di soggettivazione attraverso cui le masse rimangono catturate da un senso comune diffuso nella musica popolare e nella *fiction*, che le rende partecipi consensuali di tali giochi di potere. Se un limite può riscontrarsi in queste letture peraltro rigorose e suggestive è, appunto, l'enfasi sull'anomalia italiana che, invece, va letta piuttosto come una più forte caratterizzazione di processi globali in corso. L'Italia si è fermata per vent'anni, immersa in una bolla di sapone di problemi fittizi, *gossip* e storie inventate. Ma non è stata forse questa, anche, la storia del mondo degli ultimi decenni? Si veda del resto, in proposito, un paio di film (anche) sul blairismo: *Philomena*²⁹ e *L'uomo nell'ombra*³⁰.
- 21 Che l'Italia sia stata un laboratorio di più ampie fenomenologie globali, lo ha capito anche Woody Allen, come si vede nel suo film *To Rome with love*³¹, non particolarmente amato da critica e pubblico, ma forse anche perché non capito. In realtà le quattro storie narrate parlano appunto della crescente commercializzazione della vita (l'episodio degli architetti e dell'impresario americano in pensione), dei dispositivi di seduzione e del narcisismo (ancora l'episodio degli architetti e poi quello degli sposini) fino alla marcusiana desublimazione repressiva che si produce nell'immenso *reality* della sfera pubblica televisiva di oggi, in cui il comune *travet* interpretato da Roberto Benigni diventa un personaggio desiderato ed esaltato, un po' come tanti italiani si sono riconosciuti in un *leader* che enfatizzava i loro stessi difetti, in un definitivo tramonto di ogni aura collettiva³².
- 22 Al tramonto del "trascendimento auratico" rimandano appunto due fra i film italiani migliori degli ultimi anni, e cioè *Reality* di Matteo Garrone³³ e *La Grande bellezza* di Paolo Sorrentino³⁴. I due

film sono complementari perché tematizzano la crisi mortale della società italiana, l'uno dal punto di vista di masse tornate ad essere una "plebe" pronta a cercare la salvezza nel miracolo di San Gennaro e ad affidarsi al Cardinale Ruffo; e l'altro da quello delle élites, ormai separate dalla vera vita e dimentiche della morte. In *Reality*, il pescivendolo protagonista vende il suo banco del pesce perché, avendo superato il primo provino del Grande Fratello, pensa di riuscire a vincere le selezioni successive fino a partecipare allo spettacolo nazionale. Inizia così a indebitarsi, rinnovando l'arredamento di casa per quando sarà intervistato (in una metaforica dismissione del lavoro produttivo a vantaggio del *credito* spettacolare). L'attesa di una chiamata della televisione diventa nevrosi psicotica e motivo di crescente rovina per sé e i suoi familiari, del resto essi stessi immersi nell'immaginario e nelle pratiche esistenziali indotte dall'industria dell'intrattenimento.

- 23 Ma se lo sfarinarsi delle culture politiche e sindacali, il declino dell'impegno all'acculturazione diffusa, la scomparsa del ruolo della scuola di fronte alle agenzie di socializzazione consumistica, riconsegna le masse popolari ad un destino di minorità e di assoluta integrazione con i valori trasmessi biopoliticamente dal potere, anche le classi dirigenti vivono una fase di assoluta anomia. Anche di questo parla *La grande bellezza*. Il protagonista, Jep Gambardella, è uno scrittore celebre per un'unica opera scritta all'inizio degli anni Settanta, *L'apparato umano*. Da allora non ha scritto più niente. L'unica possibile scrittura sarebbe infatti un romanzo flaubertiano sul *nulla*, che è esattamente la cifra costitutiva della storia d'Italia dalla fine degli anni ottanta in poi (i *Commentari alla società dello spettacolo* di Guy Debord sono del 1988). Jep, limitandosi perciò ad un'attività di giornalista culturale, si immerge in una frenetica vita notturna, che riproduce lo stesso profondo *cupio dissolvi* dei festini del popolo di *Reality*, solo in una versione molto più lussuosa. Imprenditori, intellettuali, uomini di spettacolo, aristocratici, prelati ed ereditieri, galleggiano fra drinks, karaoke, trenini (che "non vanno da nessuna parte") e gossip sulla vita privata degli amici. Tutti animati da un profondo narcisismo, che diventa persino ridicolo e irritante – come Jep fa notare – quando si ammantano di *politically correct*: ambizioni artistiche d'avanguardia o "missioni civili". Tutta la morente stagione del post-comunismo, corresponsabile dell'epoca del berlu-

sconismo, della lotta di classe all'inverso delle élites, della sussunzione del libertarismo nell'edonismo privo di responsabilità (lo stesso Jep sembra sospeso, esistentivamente, fra la tentazione dell'autosufficienza autistica e l'attenzione per l'altro), è messa qui sotto accusa ed è come incarnata metaforicamente dagli obesi rottami della Costa Concordia, in cui naufragano le passioni risorgimentali a cui rimanda l'apertura del film: il busto di Gustavo Modena, attore e patriota, combattente nel '48, critico democratico-popolare dell'unificazione moderato-cavouriana.

- 24 La notizia della morte del suo unico passato amore, Elisa, smuove in Jep il desiderio di tornare a scrivere. Come il Grande Gatsby, Jep, da quarant'anni, elabora il lutto d'esser stato lasciato dalla sua prima donna rimuovendo se stesso nello stagnante eterno ritorno dello sfrenamento mondano. E' come se Jep fosse stato lasciato anche dalla vita nel cuore di quegli anni settanta e proprio la morte lo riportasse ad essa. Ecco perciò che si avvicina a Ramona, una quarantaduenne spogliarellista che lo colpisce perchè, a differenza delle donne dei salotti che frequenta, è sincera, con se stessa e con gli altri, chiamando le cose con il loro nome. Ramona è gravemente ammalata e sta morendo e questo paradossalmente la rende più vera di tutti gli *zombie* – nel senso, proprio, degli *zombie* di Romero – che popolano le sue notti.
- 25 Il narcisismo strumentale non risparmia neppure i bambini, come nelle toccanti sequenze dell'artista prodigio coperta di colori come fosse stuprata. L'apparire mercificante riesce persino ad assorbire il messaggio religioso. La "santa" suor Maria, in visita nella Capitale e antica lettrice appassionata dell'unico libro di Jep, ha anch'essa un curatore d'immagine e un'agendamondana, ma riesce ad operare uno scarto: Maria – che in Africa ci sta davvero a curare i malati – spiega sostanzialmente due cose: la prima è che non rilascia più interviste perchè le cose vere si "vivono" e non si "dicono"; e poi che "le radici" (di cui si nutre quotidianamente) sono "importanti". Ecco che perciò quando la suora è ospite da Jep, nella terrazza sul Colosseo, avviene come per miracolo che si raduni uno stormo di grandi uccelli, in sosta mentre stanno migrando. Jep torna fra gli scogli che lo videro per la prima volta amarsi con Elisa, decidendo infine di tornare a scrivere, perchè prima della morte c'è la vita che, sebbene a fatica, illumina a sprazzi il nulla che la fonda. Solo riprendendo contatto con il dolore e

con la morte, con la capacità vera di spendersi per l'altro – sembra dirci Sorrentino, in qualche modo riecheggiando Leopardi – forse è possibile confrontarsi con il vuoto che ci assale e che in Italia è facilmente coperto da una tendenza all'estetizzazione della vita, connotata nell'ambiente urbano, che può essere potente antidoto ma, anche, mortale assoggettante veleno.

- 26 Il suo messaggio potrebbe interpretarsi come retrivo, se si intendesse quel richiamo alle "radici" e il ritorno al paese dell'amico Romano deluso dalla Capitale, come un invito ad abbandonare le seduzioni della vita urbana per recuperare una qualche "identità" locale e folkloristica, magari ammantata di misticismo, che andrebbe proprio nel senso opposto alla prospettiva leopardiana; ma, appunto, quelle radici vanno intese come radici affondate nella verità universale della vita e della morte. Il Celine citato all'inizio è quello amato dalla *beat generation*: nel viaggio si sopporta la vita, in quanto impedisce al nulla di secernere la sua stagnante condensa. Le radici sono i bisogni reali e la trama di relazioni a cui ogni singolarità è aperta. Come per Leopardi, il nulla e la morte possono essere contrastati solo dal nulla e dalla morte: rimuovendoli, non c'è concesso neppure il "lampo di luce" che per un breve attimo lo rivela e che può dare senso alla vita³⁵.

NOTES

1 Roberto Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 2010.

2 Ivi, pp.4-5 e 23.

3 Michel Foucault, *Sécurité, Territoire, Population*, Cours au Collège de France 1977-1978, Seuil-Gallimard, 2004, p. 324. Trad. Italiana: *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al college de France (1977-1978)*, ed.or. 2004, Milano, Feltrinelli, 2005, pp.228-229.

4 Ivi, p. 324 (trad. Ital., p.229).

5 Cfr.Niccolò Machiavelli, *Il principe, dell'arte della guerra ed altri scritti politici*, Milano, Sonzogno, 1961, p.89.

6 Ivi, pp.227-228.

7 Italia.

8 Milano, Feltrinelli, 2007.

9 Michel Foucault, op. cit., p. 243 (trad. Ital. p.174).

10 Perry Anderson, « An invertebrate left », in London review of books, vol.31, no.5, 15/3/2009, pp.12-18.

11 Italia, 2014.

12 Federico De Roberto, La paura e altri racconti della Grande Guerra, Roma, Edizioni e/o, 2014, pp.19-47.

13 Italia, 2009.

14 Italia, 2011

15 Balibar utilizza quest'espressione in « Une révolution par le haut » in Libération, 23 Novembre 2011. Si veda sul tema il bel lavoro collettaneo curato da Alessandro Simoncini: Una rivoluzione dall'alto, Milano, Mimesis, 2012.

16 Cfr.Carlo Cattaneo, L'insurrezione di Milano nel 1848 e la successiva guerra (1849), Torino, Loescher, 1848, pp.2-3.

17 Ivi, p.231.

18 Italia 2010.

19 Su Noi credevamo mi sono soffermato più lungamente in Salvatore Cingari, « Il Risorgimento come "rivoluzione passiva" fra "scuola democratica" e biopolitica post-moderna. Note su "noi credevamo" di Mario Martone », in Iconocrazia, vol.1, 1 luglio 2012 (on line).

20 Italia, 2014.

21 "Qualche cosa da considerare eterna si trova sempre – dice a Lenòr Vincenzo Serra di Cassano -. E se proprio non trovi nulla, rimane la politica". Enzo Striano, Il resto di niente (1986), Milano, Mondadori, 2005, p. 94. E ancora riflette Lenòr di fronte a due amici giustiziati: "Giocare alla politica, per cambiare un mondo che nessuno sa se potrà mai diventare nuovo?" (ivi, p.242). "Tutto non è che gioco senza senso nè scopo. A che serve far la rivoluzione se poi in un modo o nell'altro moriremo? Per i figli? I nipoti? Moriranno anch'essi, senza averci capito un bel nulla". (ivi, p.292).

22 Ivi, p.121.

23 « L'Italie, le pays où se meurt la politique », in Libération, 19/03/2014.

- 24 Cfr. *Commentaires sur la société de spectacle* (1988), dans Guy Debord, *Oeuvres*, Gallimard, Quarto, 2006, p. 1598. Trad. Ital. : *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini e Castoldi, 2004, p.194.
- 25 Svezia, 2009.
- 26 Italia, 2014.
- 27 Italia, 2014.
- 28 Italia, 2003.
- 29 Stephen Frears, GB, 2013.
- 30 Roman Polanski, USzA, Germania, Francia, 2010.
- 31 USA, 2012.
- 32 Su questo film di Woody Allen ho approfondito il discorso in Salvatore Cingari, « Mercificazione, consumismo, desublimazione repressiva. Il viagggio di Woody Allen nella terra di Machiavelli, Leopardi e Grasmci », in *Il ponte*, Luglio 2013, pp.92-97. Anche in "TYSM magazine", 31 agosto 2013 (on line).
- 33 Italia, 2013.
- 34 Italia, 2013.
- 35 Cfr. Roberto Esposito, *op.cit.*, p.127.

ABSTRACTS

Français

Le propos de cet article est de faire apparaître la vision de l'histoire et de la société italienne qui émerge d'une série de textes cinématographiques des trente dernières années, autrement dit de l'époque de la soi-disant globalisation, interprétés à la lumière de quelques-uns des classiques de la pensée politique et de la théorie sociale contemporaine. L'histoire de l'Italie après l'Unité est vue à la lumière de la catégorie gramscienne de révolution passive et des intuitions foucaaldiennes concernant son endémique fragmentation oligarchique. La vision que Debord a du pouvoir se révèle d'autre part utile pour comprendre l'ultime aboutissement contemporain : un grand vide qui souligne les processus de marchandisation en cours sur le plan global.

English

The aim of this paper is to clarify the italian history and present society that emerges from several cinematographic texts of the last thirty years. The

study is therefore related to the period of the so-called globalization, thanks also to the interpretation of some classics of the Italian political thought and of the contemporary social theory. The Italian history after the Unification is seen and analyzed under the Gramsci's category of the passive revolution, as under the Foucault's intuitions about its endemic oligarchic fragmentation. The Debord's vision of the power is, from the other side, useful to understand the extreme contemporary result, which could be intended as a huge empty space that emphasizes the ongoing processes of totalitarian commercialization on the global level.

INDEX

Mots-clés

république, révolution passive, spectacle, démocratie vidéo, vide

AUTHOR

Salvatore Cingari

Habilité en tant que « Professore ordinario », Salvatore Cingari enseigne l'histoire des doctrines politiques à l'Università per Stranieri de Pérouse. En 2000, il a publié *Il giovane Croce. Una biografia etico-politica* (Rubbettino), ouvrage pour lequel il a obtenu le prix national Basilicata 2001. En 2002, *Alle origini del pensiero politico di Benedetto Croce* (Editoriale scientifica), et en 2003 *Benedetto Croce e la crisi della civiltà europea* (Rubbettino). En plus des questions d'histoire de la pensée politique italienne aux dix-neuvième et vingtième siècles, il s'est intéressé aux problèmes politiques contemporains, et à l'histoire des intellectuels italiens à laquelle il a récemment consacré, aux éditions Olschki, une étude qui revisite l'histoire de l'Italie à travers la pensée des enseignants d'un prestigieux lycée : *Un'ideologia per il ceto dirigente. Pensiero e politica al liceo Dante di Firenze (1853-1945)*.