Aa. Vv., Octave Mirbeau, romancier, dramaturge et critique

Ida Merello

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3822>

DOI: 10.4000/studifrancesi.3822

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 décembre 2012

Paginazione: 599-601

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Ida Merello, «Aa. Vv., Octave Mirbeau, romancier, dramaturge et critique», *Studi Francesi* [Online], 168 (LVI | III) | 2012, online dal 30 novembre 2015, consultato il 07 mars 2021. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3822> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3822>

Questo documento è stato generato automaticamente il 7 mars 2021.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Aa. Vv., Octave Mirbeau, romancier, dramaturge et critique

Ida Merello

NOTIZIA

Octave Mirbeau, romancier, dramaturge et critique, «Littératures» n.64, 2011, pp. 262.

- 1 Questo numero monografico comprende tredici articoli, introdotti da una presentazione di Pierre GLAUDES, che ricorda i giudizi su M. da parte dei contemporanei, sia di chi elogia la sua penna nervosa e la sua verve anarchica sia invece di chi lo disprezza vedendo in lui soltanto un atteggiamento di rivolta superficiale. L'A. segnala quindi l'importanza della «Société Octave Mirbeau», fondata da Pierre Michel, per la riabilitazione dello scrittore non solo grazie all'edizione della biografia, ma anche alla pubblicazione dei «Cahiers». Il numero di «Littératures» intende però sfuggire al rischio vagamente agiografico di questa pubblicazione.
- 2 Pascale AURAIX-JONCHÈRE (*La figure de la «fille»: intertextualité et poétique dans “Le Calvaire”*, pp. 15-28) mostra il gioco di M. tra elementi biografici (l'amore del protagonista per Juliette Roux è analogo a quello dello scrittore per una demi-mondaine) e lo stereotipo letterario dell'eroe maledetto; mentre la protagonista si situa al centro di una tradizione di personaggi femminili complessi e antinomici. Il contrasto tra la purezza shakespeariana del nome dell'eroina e i capelli fulvi da *femme fatale* si insinua anche negli spazi in cui si muove, determinando la sua instabilità e rendendo impossibile una fissazione assiologica. Tuttavia l'A. sottolinea come M. non faccia proprio lo stereotipo della doppia postulazione della donna, verso la santità o verso il peccato, per scegliere invece il modello di Nana, rintracciabile anche nell'analogia del rapporto affettivo col cane, che fa inoltre parte di quella rete di motivi animali cui si attribuisce una funzione di coesione del testo. Tuttavia l'A. vede M. allontanarsi comunque dai principi naturalisti per fondare un'estetica sovversiva: dalla «fleur corrompue» di derivazione baudelairiana al mostruoso che sarà portato a compimento nel *Jardin des supplices*, con

largo intervento di metafore animali che alterano la femminilità della donna, suggerendo una sua continua metamorfosi.

- 3 stéphane GOUGELMANN («*C'est vivre qui est l'unique douleur!*»). *L'écriture de la neurasthénie dans "Dans le ciel"*», pp. 29-45, fa riferimento all'inizio degli anni '90 in cui M. appare contemporaneamente influenzato dalle tecniche di descrizione naturalista, ma anche da Barbey e Dostoevsky, che gliene suggeriscono i limiti. Passando all'analisi del dispositivo narrativo, l'A. mostra la tripartizione della narrazione, per cui al primo livello si situa uno scrittore parigino che rende visita a uno scrittore fallito facendogli leggere alcuni brani autobiografici dove è descritta anche l'esperienza del pittore Lucien, incapace di raggiungere il suo ideale. Il primo narratore ingloba nel suo testo le lettere di Lucien, che, prima di suicidarsi, gli ha lasciato in eredità la sua proprietà situata *Dans le ciel*; infatti la narrazione si disgrega con la morte di Lucien. L'A. vede nella particolare costruzione narrativa «en abyme» del romanzo uno strumento di riflessione sulla mediazione della rappresentazione, e anche un tentativo di critica d'arte. Così infatti la scrittura di Georges si fa mimesi ideale di quella pittura in cui invece Lucien ha fallito, e la descrizione della montagna che si perde nel cielo passa attraverso la successione dei diversi procedimenti di mimesi. L'A. fa notare che è proprio questo processo a essere al centro della narrazione. M. prende le distanze dal naturalismo rimproverandogli di essere incapace di render conto di un aspetto mistico, sia pure ateo, inteso come imprecisato richiamo del cielo, figurativamente rappresentato dal mucchio di letame di cui Lucien vorrebbe suggerire la natura profonda. Scopo dell'arte è infatti quello di scoprire la bellezza nascosta sotto le cose, nella piena consapevolezza del soggettivismo.
- 4 Franco FIORENTINO (*Le scandale de Célestine*, pp. 63-72) prende in esame *Le Journal d'une femme de chambre* come tentativo di una scrittura di pura sensazione, grazie all'espedito del diario, che consente un andirivieni spazio-temporale, e come esempio di critica alla società borghese, di cui Célestine mette letteralmente a nudo i difetti nell'intimità del cabinet de toilette. L'A. mostra inoltre come M. si concentri sui liquidi corporei per rappresentare la pulsione desiderante e come il desiderio si inneschi attraverso il piacere del male.
- 5 Bertrand VIBERT (*M. conteur cruel?*, pp. 73-93) nella prima parte del lavoro definisce il concetto estetico di crudeltà, ossia quel particolare dispositivo narrativo che rende crudele il racconto. Per chiarire il concetto, l'A. oppone tre racconti brevi di Maupassant, *Una vendetta*, dove una donna affama un cane per indurlo ad attaccare l'assassino del figlio; *Coco*, dove un servo lascia morire di fame un cavallo affidato alle sue cure, e *Tombouctu*, che durante la guerra del 1870, non esita a cibarsi di prussiani. In tutti e tre Maupassant non rimette però in causa i punti di riferimento etici del lettore. La crudeltà dei racconti di M. provoca invece un disturbo, un malessere dovuto al completo rovesciamento della morale, in quanto la voce narrativa – indistinta da quella autoriale – non prende le distanze da un ethos mostruoso. Così in *La Bonne* il narratore sembra accettare pacificamente la decisione della pur religiosissima padrona di far abortire la domestica, per non avere bambini per casa, in *Un Homme sensible* aderisce empaticamente all'odio del marito tradito e sembra giustificare l'omicidio della moglie e del suo amante. In *Ames de guerre* appare evidente come la poetica della crudeltà non riguardi un solo personaggio ma tutta la classe sociale dei privilegiati.
- 6 Pierre GLAUDES (*M. l'essayiste*, pp. 95-110) fa riferimento all'articolo di Valéry Larbaud che nei *Souvenirs* del 1925 individuava in M. il creatore di un nuovo tipo di essai e stabiliva

un rapporto con Thoreau sia per il conformismo antilibertario che per la forma della scrittura. Thoreau come giornalista paradossale, in lotta contro il servilismo della stampa, favorisce per Larbaud l'evoluzione di M. verso una forma inedita di romanzo-essai. L'A. suppone che Larbaud abbia in mente alcuni testi ibridi pubblicati dallo scrittore a inizio secolo, e ne mette in evidenza la ricchezza e il valore inventivo attraverso un puntuale processo di contestualizzazione. In primo luogo riconduce il nuovo genere, che abolisce le frontiere tra saggio e romanzo, a una tendenza generalmente diffusa nell'Europa a cavallo dei secoli, e colloca M. tra gli altri sperimentatori, quali France, Schwob e Segalen. Secondariamente riconduce il romanzo saggio di M. alla tradizione del «Journal» settecentesco, dove l'autore mescolava in totale libertà osservazioni di varia natura attraverso la mediazione di una "persona", o maschera: così lo «Spectator» di Addison o «Le Philosophe indigent» di Marivaux rappresentano degli antecedenti della Célestine del *Journal d'une femme de chambre*, anomalo strumento di osservazione e di critica della società. Da ultimo l'A. mostra come questa corrente di scrittura più libera si opponga alla struttura formale classica di derivazione aristotelica per privilegiare invece lo spirito scucito e sfilacciato della satira menippea. Esempio di questo genere sono per l'A. *Les Vingt-et-un Jours d'un neurasthénique*: sorta di patchwork di racconti e di cronaca al di fuori di ogni concatenazione logica. Infine in *La 628-E8*, M. mette a punto un reportage fatto di vibrazioni emozionali senza gerarchia, dove il paesaggio è pretesto per osservazioni intellettuali autonome; mentre in *Dingo* è il cane l'alter-ego dello scrittore impegnato, e M. mette in scena se stesso ironizzando sulle proprie debolezze.

- 7 Marie-Ève THÉRENTY (*Le dernier mot de l'arlequin: de l'effet-journal à l'objet recueil*, pp. 111-127) si sofferma sulla raccolta delle *Lettres de ma chaumière* (1885), riedite nel 1894 presso Charpentier e rimaneggiate come *Contes de la chaumière*, individuando la volontà di M. di appoggiarsi nel primo caso al successo dei «contes du terroir» delle *Lettres de mon moulin* di Daudet e nel secondo ai *Contes de la bécasse* di Maupassant. L'organizzazione dei racconti, che appartengono a epoche variate e spesso erano già usciti come cronache, suggerisce un aspetto finzionale anche ai testi che lo risultano di meno: l'A. nota la stessa caratteristica in *Les Vingt-et-un Jours d'un neurasthénique*, dove è l'insistenza di un racconto nevrastenico e ripetitivo che imprime la stessa forza anche alla descrizione di piccole cronache, facendone risaltare il messaggio nichilista ed anarchico.
- 8 Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN («Honneur de la presse» et «Honneur du livre»: une éthique de la littérature, pp. 12-142) ricorda come negli anni dell'attività giornalistica, tra il 1874 e la prima guerra mondiale, M. non si sia mai preoccupato di riunire i suoi testi, contrariamente all'abitudine dei contemporanei, pur essendo convinto del carattere effimero della pubblicazione in cronache. I suoi romanzi prendono tuttavia spunto da articoli apparsi sulla stampa: così ad esempio *Le Jardin des supplices* e *Le Journal d'une femme de chambre*. Ma la maggior parte delle sue cronache restano comunque sommerse, ed è su queste che l'A. si sofferma. Presenta innanzitutto l'angoscia della pagina bianca, messa in scena più volte dallo scrittore, e non tanto per l'impotenza scribendi, quanto per la difficoltà di obbedire a delle *contraintes* che lo irritano. Ma allo stesso modo mostra come M. si senta stretto nel genere, che impedisce uno sviluppo ampio delle idee. L'A. raccoglie le sue opinioni sulla stampa, ben poco lusinghiere circa la lungimiranza e l'imparzialità di ciò che vi appare. L'opportunismo della scelta degli argomenti viene sferzato in una piccola farsa per il Grand-Guignol del 1904, in cui un reporter mostra il suo potere di creare menzogne e calunnie per rovinare chi desidera.

M. è apparso entusiasta invece dell'inchiesta letteraria di Jules Huret, che gli è sembrata rispecchiare fedelmente la personalità degli interlocutori. In conclusione, per l'A., M. vorrebbe dalla pratica giornalistica la vita e la verità; per questo si mostra contrario sia al simbolismo, troppo staccato dalla vita, che al naturalismo, troppo legato al dettaglio: la scrittura è concepita come un'azione e una missione, accompagnate da un'istanza poetica e dall'espressione di una sensibilità.

- 9 Eléonore REVERZY (*M., éthiques de l'écriture*, pp.143- 154) vede nello scrittore uno sperimentatore in più direzioni, alla ricerca di forme diverse: ogni suo testo è infatti borderline, alla ricerca dei limiti del genere. L'A. ricerca nelle *Chroniques* del 1880 le linee dell'estetica mirbelliana. Alla base si trova il rifiuto di ogni dogma e scuola, di ogni forma di istituzionalizzazione, la condanna senza appello del giornalismo servile, e la volontà di un impegno totale, quello stesso che gli ha fatto promuovere la *Princesse Maleine* quando ancora Maeterlinck non aveva un pubblico. L'A. mostra tuttavia che la critica di M. è totalmente svincolata da criteri e modelli, e che il suo centro consiste nel rifiuto della propaganda. È così che l'attività giornalistica acquisisce un'estetica e un'etica autonoma. Per questo M. apprezza Constatin Meunier, la cui arte gli appare una ricerca diretta senza mediazione di scuole, e Léon Bloy, che scrive per piacere a se stesso. In questi casi la sua critica diventa cavalleresca ed iperbolica, per suscitare emozioni. Alla metà degli anni '90 M. utilizza come forma critica il *sainete*, che impone l'artificio di una maschera e incanala il discorso critico nell'efficacia del dialogo. L'A. ricorda inoltre la passione dello scrittore per l'arte figurativa fatta di sostanza densa.
- 10 Clément SIBERCHICOT (*Les œuvres d'Octave Mirbeau illustrées par Raffaëlli, Rodin et Bonnard: trois moments de l'esthétique et du goût mirbelliens*, pp. 155-165) ricorda l'impegno di M. per il libro illustrato da artisti d'avanguardia, l'elogio dei disegni di Félicien Rops per *Les Diaboliques* di Barbey D'Aurevilly, o di Albert Besnard per *La Dame aux camélias*. Diffidente nei confronti del concetto di illustrazione, M. preferisce parlare di cooperazione di opere. L'A. esamina tre casi di collaborazione di M. con illustratori: la prima col naturalista Raffaëlli, subito sconfessata per il presunto arrivismo del pittore; la seconda con Rodin, attraverso l'intercessione di Vollard, in cui però l'A. nota una discordanza tra il testo e le immagini simboliste del pittore; la terza invece, con Pierre Bonnard, che gli sembra pienamente riuscita. L'A. offre poi un breve tracciato del rapporto di M. con i suoi illustratori: Raffaëlli, specialista della descrizione della *banlieue* e dei suoi abitanti, caratterizzato dai colori terrosi e l'amore per il dettaglio, era stato introdotto da Degas presso gli impressionisti, ma rifiutato dagli altri. M. lo apprezza moltissimo e vuole una collaborazione con lui: in realtà l'A. nota come le vignette che accompagnano il testo di *Cocher de maître* non abbiano nulla del carattere trasgressivo e scabroso della scrittura. E successivamente infatti M. stronca un album di Raffaëlli, *Les Types de Paris*, accusato di goffaggine e mancanza di intelligenza.
- 11 Rodin invece è l'artista più amato da M.: ma l'illustrazione del *Jardin des supplices* sembra procedere in maniera autonoma dal testo. L'A. ha analizzato i disegni preparatori per mostrare come Rodin abbia progressivamente rinunciato a esprimere la violenza in maniera diretta.
- 12 Invece Bonnard sia per la 628-E8 che per l'illustrazione postuma di Dingo si integrerà perfettamente col testo, riempiendo gli spazi dei margini in una grande alternanza di motivi e di stili, accomunato allo scrittore dalla ricomposizione della realtà.
- 13 Guy DUCREY (*Le Théâtre contre la charité. Octave Mirbeau, Eugène Brieux, Bernard Shaw*, pp.167-184) ricorda come alla svolta del xx secolo si fossero moltiplicate le

organizzazioni di beneficenza, subito prese di mira dagli scrittori e dalla stampa sia per la loro inefficacia che per l'imbroglio ideologico di fondo – carità al posto di lavoro – oltre alle truffe cui davano luogo. L'A. prende in esame tre opere, rispettivamente *Les Bienfaiteurs* di Eugène Brieux (1896), *Major Barbara* (1905) di Shaw e *Le Foyer* (1908) di Mirbeau. Brieux, che Shaw apprezza moltissimo, mostra, in *Les Bienfaiteurs*, da un lato la fatuità dell'atteggiamento caritatevole delle buone dame; dall'altro la vanità degli sforzi di distribuire equamente il denaro, che comunque non porta se non a un effimero miglioramento. A sua volta Shaw condanna le compagnie della salvezza, che invitano i poveri a rassegnarsi in nome di una ricompensa nell'aldilà; inoltre attraverso la carità smussano la carica insurrezionale che potrebbe davvero migliorare le sorti popolari. In *Le Foyer* invece M. porta la sua critica all'interno di un foyer per giovani orfane, dove le punizioni corporali arrivano a uccidere una delle ospiti, mentre il senatore che aveva ottenuto i fondi per l'istituzione se ne impadronisce in buona parte, obbligando quindi le giovani a lavorare come carcerate per rifondere la somma. Se la critica ha avuto riserve su quest'opera, così cupa e senza speranza, il motivo principale è stato tuttavia, come nota l'A., la sovrapposizione a questo intrigo del triangolo adulterino, caro a M., che è subito apparso ridondante; mentre invece può apparire esemplare della sfiducia generale dello scrittore.

- 14 Jean-Marie SEILLAN (*Anticolonialisme et écriture littéraire chez Octave Mirbeau*, pp. 185-201) parte da un'affermazione di Eléonore Reverzy, per cui M. crede nella serietà della parola e intende fare un'opera significativa, e la mette in rapporto con l'abituale uso polemico della scrittura di M., facendo emergere un'apparente contraddizione: la parola presa sul serio non è la parola polemica, che invece tende a squalificare un certo tipo di rappresentazione della realtà. L'esame dei testi di M. relativi alla questione coloniale intende verificare questo procedimento. L'A. ricorda come, dopo la battuta d'arresto della sconfitta del '70, le ambizioni coloniali riprendano dopo la conferenza di Berlino (1885) sostenute da feuilletonistes che fondavano sull'appoggio al governo la loro professione. Distingue invece tra scrittori veri che hanno partecipato alle guerre di espansione, e ne hanno denunciato i crimini, e altri come M., anticolonialista per convinzione senza mai essere uscito di Francia. La tattica usata da lui, come da Darien o da Jarry, è quella di lasciare la parola a un rappresentante del colonialismo che ne denunci i difetti. Così M. nella prima versione di *Colonisons* si inventa con uno pseudonimo un falso reportage, quindi un sainete in cui un vecchio ufficiale descrive compiaciuto a nipoti una serie di torture, per concludere con un effettivo dispaccio che riportava un massacro di guerra. L'A. nota come M. non parli mai di colonizzazione, ma di colonialismo. Per questo i suoi personaggi non fanno riferimento a una realtà coloniale, ma alla sua questione teorica, che si tratti di volta in volta dell'esploratore o dell'ufficiale inglese del *Jardin des supplices*, di un militare in *Les Vingt-et-un Jours d'un neurasthénique*, di un negoziante belga in *La 628-E8*. La tecnica dell'intervista immaginaria, che mette in scena oltre a un intervistatore e un intervistato il narratore che la riporta, aggancia la finzione a una efficace simulazione di realtà, evitando un dibattito che non saprebbe ben padroneggiare. L'A. passa poi a esaminare il più virulento degli articoli anticoloniali, *Maroquinerie*. In esso M. cita le frasi di un cinismo mostruoso pronunciate da un generale, omettendo il contesto che le ha dettate e rendendo quindi il loro valore assoluto, ma situando il personaggio in uno spazio di teste scalpate e animali impagliati, tale da creare uno sferzante humour noir, tipico anche di Jarry; mentre l'intervistatore aumenta l'orrore con una delirante esaltazione della concia della pelle umana.