Le Statut littéraire de l'écrivain, sous la direction de Lise Sabourin

Annarosa Poli

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/8637>

DOI: 10.4000/studifrancesi.8637

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 décembre 2008

Paginazione: 676-678

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Annarosa Poli, «*Le Statut littéraire de l'écrivain*, sous la direction de Lise Sabourin», *Studi Francesi* [Online], 156 (LII | III) | 2008, online dal 30 novembre 2015, consultato il 07 janvier 2021. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/8637> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.8637>

Questo documento è stato generato automaticamente il 7 janvier 2021.

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

Le Statut littéraire de l'écrivain, sous la direction de Lise Sabourin

Annarosa Poli

NOTIZIA

AA. VV., *Le Statut littéraire de l'écrivain, sous la direction de Lise SABOURIN*, «Travaux de Littérature», A.D.I.R.E.L., t. XX, Genève, Droz, 2007, pp. 518.

- 1 Nella sua ampia introduzione (pp. 7-14), Lise SABOURIN offre un illuminante quadro prospettico dei molteplici aspetti del mestiere di scrittore nel XX secolo e mette in rilievo che i diversi contributi dei collaboratori di questo denso e sostanzioso volume focalizzano il loro interesse soprattutto su tre momenti dello statuto letterario dell'écrivain: condizione e situazione sociale, legami con la realizzazione pratica della scrittura, immagine critica e rappresentazione.
- 2 Partendo dal medioevo attraverso i secoli e giungendo al nostro tempo si va delineando un quadro del mestiere di artista che subisce oggi un totale mutamento superando lo statuto antico dell'artista e letterato al servizio della collettività per trasformarsi in un io testimone appassionato del mondo a confronto con la morte e l'enigma dell'universo come dimostra Luc FRAISSE nella sua analisi di *Le Dit de Tianyi* dello scrittore franco-cinese François Cheng (pp. 183-195).
- 3 La sezione dedicata all'Ottocento si apre con il contributo di Laurence RICHER, *L'écrivain gentilhomme, ou le statut de l'écrivain selon Chateaubriand* (pp. 143-155). Quale immagine si era fatto Chateaubriand della sua condizione di scrittore? Questo è l'argomento che si propone di trattare L. Richer nella sua penetrante e ben documentata ricerca. Accettando di essere definito «mage romantique», lo scrittore aveva anche saputo dialogare ironicamente con la critica in modo da inserirsi tra i letterati aristocratici nel bene e nel male. Accolto sfavorevolmente dai contemporanei proprio per la sua vanità che gli veniva rimproverata (particolarmente da Sainte-Beuve nelle *Causeries du Lundi*) insieme alla definizione di «bouffon», cercherà più tardi di

rispondere nei *Mémoires d'outre-tombe*. Sempre legato alla tradizione, esprime tuttavia la sua ammirazione per il poeta «l'homme par excellence» (préface d'Atala), in particolare il poeta epico e il poeta viaggiatore anticipando così la definizione del Romanticismo. Tuttavia personalmente non si è mai lasciato classificare in un solo genere. Quando si prospettava l'incarico di precettore del duca di Bordeaux ne *La Vie de Rancé* rielabora l'idea di una letteratura didattica e meno aristocratica. «L'Homère aristocratique» avverte che, dopo la rivoluzione, si va formando una nuova élite di letterati che fanno anche altri mestieri senza per questo nuocere al loro genio e deve riconoscere questa necessità che era stata anche sua. È inevitabile adattarsi all'economia contemporanea e al rapporto scrittore-denaro. L'esigenza di confrontarsi con gli altri nei celebri salotti femminili dell'epoca fa sì che alcuni illustri contemporanei si raccolgano intorno a lui (ne tratterà Sainte-Beuve) anche se René rappresenta l'isolamento del personaggio e dell'autore nella società. Nei *Mémoires* parla dei rapporti con gli scrittori contemporanei che, come Fontanes, lo hanno consigliato nella gestazione di alcune sue opere, ma sono ormai rappresentanti del passato come Mme de Staël, che ha trascurato di citarlo in *De la Littérature*. Il «gruppo» dei suoi seguaci di cui parlerà Sainte-Beuve non ha nulla a che fare con i nuovi gruppi dei letterati romantici perché resta sempre, secondo l'esempio di Virgilio, «le groupe guide du poète outre-tombe».

- 4 In *Autoportrait de Dumas au travail: "Le Cocher de cabriolet"* (pp. 349-357) di Barbara T. COOPER, Dumas père è stato considerato un autore superficiale, prolisso, eccessivo in tutto, più preoccupato del denaro che della letteratura. Basta ricordare tra le altre la celebre caricatura di Chame («L'Illustration», 14 mars 1846) che lo ritrae mentre scrive con le mani, con i piedi e con una penna in bocca. Così come la ben nota *Fabrique de romances, Alexandre Dumas et compagnie* di Eugène de Mirecourt (1843). Oggi il giudizio ha subito un'evoluzione (cfr. i numerosi scritti di Claude Schopp, tra i quali: A. Dumas. *Le Génie de la vie*, Paris, Fayard, 2002). Tuttavia lo stesso Dumas ha contribuito a diffondere l'immagine di uno scrittore che si accontentava di rimaneggiare i testi delle storie che gli venivano raccontate. Nel *Cocher de cabriolet* (1831) descrive una lunga conversazione dello scrittore con il cocchiere di un calesse mentre va a far visita ai suoi illustri amici per gli auguri dell'anno nuovo. Dumas si rivela soprattutto come un drammaturgo piuttosto che come narratore, ma le due cose si fondono rivelando uno scrittore originale nel tracciare un quadro vivo del cocchiere, con il suo linguaggio di popolano e le sue preferenze per i drammi noirs rappresentati sulle scene del Théâtre du Boulevard. Dumas confida al cocchiere la gioia dello scrittore nel creare le sue opere e lo paragona a Dio creatore rivelando di aver provato le difficoltà della creazione, ma anche la soddisfazione di aver «arraché le monde du néant». In un'altra novella, *Marie*, scritta precedentemente nel 1826 (racconto di una passeggera a un cocchiere), lo scrittore narra la tragica storia di una povera ragazza abbandonata incinta da un ricco signore e che si getta nella Senna, ma è salvata da un giovane che passa per caso. L'atto eroico costringerà il salvatore a morire dopo un duello con il seduttore. Manca in questo primo racconto il rapporto diretto tra il cocchiere e lo scrittore che nel *Cocher de cabriolet* trasformerà questo episodio in un scritto. Questo ci rivela un aspetto poco noto di Dumas che esploderà poi nella realizzazione del «roman feuilleton», una mescolanza di allegro e di triste, di passato e di presente, suscitando continuamente la curiosità del lettore. Barbara T. Cooper porta con questa ricerca, un contributo nuovo nella conoscenza dello scrittore e le siamo grati per aver rivelato due sue opere quasi sconosciute che ci aiutano a meglio

comprendere l'evoluzione di un talento narrativo, sfatando la leggenda di un Dumas avido di denaro e incurante della sua creazione.

- 5 In un interessante contributo *Le désir de l'interprétation: en lisant Stendhal* (pp. 337-347), Daniel BREWER visualizza un tipo d'attività come quella del narrare che in Stendhal ha più di una voce, collocandosi in tal modo in ogni punto dello spazio e del tempo, con la prerogativa di far accedere il lettore verso l'extra-testo. Come ben visualizza il critico, è infatti una prerogativa di Stendhal, fatto che per altro ne alimenta il fascino, esprimersi in modo indiretto, cosicché non solo il romanzo e la novella, bensì «tout texte stendhalien invite à une lecture "intime et déchiffrée"». Ora, bisogna risalire, nota Brewer, al fondamentale studio di Gérard Genette («Stendhal», in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969) che propone tra i primi una visione sostanzialmente nuova dell'opus stendhaliano. Genette parte dal presupposto di un «fétichisme de l'auteur» (p. 155), soffermandosi quindi su alcuni aspetti della critica tradizionalista che nutrì per Stendhal «une sorte d'idolatrie», considerando la sua opera «un objet clos, achevé, absolu» (ibid.). Genette sostiene che sarebbe improbabile trovare nelle pagine stendhaliane «la trace d'un être défini et substantiel que l'on pourrait légitimement, en accord avec l'état civil, nommer Henri Beyle» (ibid.) in quanto una delle maggiori qualità del grenoblese è quella di far vacillare il binomio letterario autore-opera, alternandone la simmetria e confondendone le differenze. Da ciò Brewer ricava che le personalità di Henri Beyle e di Stendhal s'intrecciano l'un l'altra: impossibile dunque separarle. Le costanti del masque, del travestimento, la mania di usare pseudonimi per sé e per i suoi corrispondenti, il gusto portato all'estremo dell'ironia, netta forma di distacco, ne confondono il confronto cosicché, sottolinea lo studioso, «il est difficile de procéder avec Stendhal de manière traditionnelle» (p. 339). Inutile quindi leggere Henry Brulard come un'opera solo biografica. «Pour ne pas avoir à affronter un auteur qu'ils ne peuvent nommer, les lecteurs de Stendhal ont élaboré des stratégies fortement raffinées et surtout celle de la psychanalyse» (p. 340). Come ben visualizza Gilbert Chatlin (*Un Unhappy few*, Indiana, University Press, 1972) e come per primo insegnò Charles Mauron nell'innovativo studio, «La psychocritique et sa méthode» (in *Théories et problèmes. Contribution à la méthodologie littéraire*, Copenhague, Librerie Munkegaard, 1958), la «psychocritique» è la disciplina che conduce a determinare il ruolo dell'inconscio nel processo creativo, di modo che, sovrapponendo diverse opere di un medesimo autore come si trattasse di fotogrammi, tanto da rilevarne i tratti strutturali ossessivi, si giunge a studiarne i temi e il loro raggruppamento. Il critico viene così a ridisegnare il «paysage inconscient» dello scrittore nelle sue strutture e nella sua dinamica, come per altro è ben attestato nell'importante lavoro di Philippe Berthier, *Stendhal et la sainte famille* (Genève, Droz, 1982). Questo è un modo interpretativo del récit che può condurre a risultati considerevoli; per altro, come nota Brewer, l'opera di Stendhal ha latenze profonde e significative che vengono a riversarsi sul lettore, rendendo manifeste contraddizioni implicite nel gioco scritturale, una specificità da considerarsi essenziale nel rapporto soggetto-oggetto.
- 6 Valentina PONZETTO parla di Poète ou dramaturge? *Usages et fortunes d'Alfred de Musset* (pp. 354-445). Il ben noto incontro di Chaudesaigues, collaboratore della «Revue de Paris» con Alfred de Musset nella «mansarde bleue» di George Sand, mette in evidenza il carattere scettico e critico del biondo poeta che ascoltava, senza alcuna reazione, le critiche pungenti del giornalista contro la scuola romantica e, in particolare contro Rolla e Namouna, ignorando di trovarsi in presenza del loro autore. Viene opportunamente messo in evidenza che Musset è troppo uomo di mondo per

offrirsi al pubblico come un vate del suo secolo tanto da preferire piuttosto di apparire soprattutto come un dandy. Troviamo ben poco nella sua corrispondenza che possa rivelarci le sue idee sulla letteratura per limitarsi a lettere d'amore o a commenti spiritosi sulla cronaca mondana. Più che noncuranza sul suo stato di scrittore è un'intima convinzione di voler uscire dagli schemi tradizionali pur di essere diverso e grande come i classici (Shakespeare o Schiller). Poeta o drammaturgo, forse ambedue, ma non critico per non dovere temere l'età in cui «les opinions deviennent des remords». Tiene soprattutto a essere un poeta. Infatti tale è stato considerato per tutto l'Ottocento. Il suo stile, libero da ogni regola, scandalizza e affascina il pubblico non senza riserve da parte della critica, a partire dai *Contes d'Espagne et d'Italie*. La noncuranza dello stesso Musset a cogliere le sue poesie, pubblicate sulla «Revue des deux mondes», lo portò a essere spesso ignorato. Paradossalmente fu proprio il teatro a risvegliare l'interesse del pubblico a partire da *Un Caprice* (1847). In questo campo preferisce creare un genere tutto suo, lontano dalla rappresentazione (*Un Spectacle dans un fauteuil*); fu soprattutto il pubblico femminile a farlo diventare di moda. La pubblicazione delle *Poésies nouvelles* (1850) riporta sulla scena il poeta. Con il tempo la sensibilità cambia e Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Proust, gli rimproverano la negligenza dello stile, l'immoralità e un cattivo gusto che piace solo agli adolescenti dei due sessi nelle scelte degli argomenti. Il fratello Paul de Musset e Lamartine fecero ogni sforzo per rivalutarne l'opera presentandolo però come un poeta sdolcinato e lacrimevole. La vera scoperta critica avvenne nel 1902 con l'opera magistrale di Léon Lafoscade, *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, dove il poeta appare come il pittore della condizione umana e dei suoi mali morali con accenti moderni. La critica si concentra su Lorenzaccio, così vicino alla ricerca del teatro contemporaneo. V. Ponzetto conclude questo interessante contributo affermando che la critica ha ormai cancellato la condanna della «narration désinvolte» dello scrittore con le ricerche di Y.-L. Backès per la poesia, di L. Chotard per *Le Théâtre à l'essai*, di F. Lestringant che legge Fantasio come un «dialogue des genres et des styles», rappresentato da diversi personaggi e sostiene giustamente che resta da riconsiderare l'originalità delle prime poesie e dei «proverbes de salon».

- 7 Prendendo come spunto questa citazione estrapolata da un importante studio che Sainte-Beuve ha dedicato a Théophile Gautier, Marie-Hélène GIRARD (*“Un poète condamné à la corvée à perpétuité...”*, Gautier et le journalisme, pp. 445-460) conduce il lettore a riconoscere all'interno dei testi e di pratiche diverse di Gautier quanto l'asserzione di Sainte-Beuve «avait quelque chose d'involontairement prophétique» (p. 445). In effetti, a questo proposito, la studiosa si pone tre quesiti, in primis s'interroga sulla ragione per cui la figura del «poète impeccable», tanto ammirato da Baudelaire, si sia a tal punto incrinata, quindi che senso abbia «cette représentation du métier d'écrivain» e per ultimo «[e]n quoi peut-elle expliquer la fortune paradoxale» (ibid.) della sua opera. La raffinata e dettagliata analisi del critico investe come un marchio la storia conflittuale, in virtù del dato biografico; in effetti, è rilevante «le surcroît des charges familiales» che gli vennero imposte; di qui il ricorso all'attività giornalistica che lo impegnò moltissimo contrassegnando tutta la sua esistenza, il cui peso è più volte sottolineato nella *Correspondance*, in modo più specifico «dans un madrigal intitulé “Sur un Album”» (p. 446) e qua e là nell'opera critica. Nel 1836 Gautier inizia la sua collaborazione con «La Presse» di Girardin, in qualità di critico artistico e teatrale, quindi lavora con le medesime funzioni al «Moniteur Universel» e, fino al compimento della carriera, presta il suo contributo al «Journal officiel». Per altro

«Gautier – come ben rileva M.-H. Girard – éprouva une amertume croissante à l'idée de devoir sa réputation à ce medium aussi instable qu'éphémère» (p. 450), si sente tarpato e a lungo medita sulla propria oggettiva condizione di scrittore. Comunque resta da interrogarsi sulla sua attività giornalistica, il cui percorso è indubbiamente sempre in ascesa, e a tal proposito «il faudra sans doute attendre que revienne à la lumière l'ensemble de sa critique» (p. 456) per darne il completo giudizio; è comunque manifesto quanto lo scrittore si sia trovato all'interno di un gioco di influssi e investito in tal senso da provocazioni che resero il percorso sempre più annesso alla sua spiritualità. A parte «les servitudes du métier» (ibid.), Girard sottolinea quanto Gautier, anche in questa professione, ne abbia rinnovato il campo, inventando una scrittura giornalistica; in effetti, in qualsiasi situazione scritturale, si impone sempre «la noblesse du poète» (p. 459) e, come si rileva da questo interessante studio, è da evidenziare quanto nel susseguirsi delle varie epoche la posizione di Gautier sia venuta a mutarsi e finalmente la condizione dello scrittore si sia imposta alla funzione del giornalista, che, più che mero mestiere, può effettivamente ritenersi ulteriore tratto distintivo della sua arte.