

ISSN 1304 - 0057

**İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ - EDEBİYAT FAKÜLTESİ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI BÖLÜMÜ**

LITERA

**Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları
Dergisi**

CİLT 25 – SAYI 1 (2012)

VOLUME 25 – NUMBER 1 (2012)

*ULUSLARARASI HAKEMLİ BİR DERGİDİR YILDA İKİ KEZ YAYIMLANIR.
AN INTERNATIONAL PEER-REVIEWED JOURNAL PUBLISHED TWICE A YEAR*

**İSTANBUL
2015**

Litera : dil, edebiyat ve kültür arařtırmaları dergisi.--İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1954-

c.; 24 cm.

Yılda iki sayı.

ISSN 1304-0057

Elektronik ortamda da yayınlanmaktadır:

<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iulitera/index>

1. EDEBİYAT – SÜRELİ YAYINLAR. 2. YABANCI DİLLER. 3. YABANCI DİL ÖĞRETİMİ. 4. İNGİLİZ EDEBİYATI.

Baskı:

İlbey Matbaa

www.ilbeymatbaa.com.tr

Sertifika No: 17845

İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Sağlık Kültür ve Spor Daire Başkanlığı tarafından bastırılmıştır.

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Mahmut Karakuş
(*Dergi Sorumlusu/Responsible of the journal*)

Prof. Dr. Nedret Öztokat
Prof. Dr. Esra Melikođlu
Prof. Dr. H. Özden Sözalan
Prof. Dr. Esin Gören
Prof. Dr. Nurcan Delen Karaağaç
Doç. Dr. Arsun Uras Yılmaz
Doç. Dr. Esin Ozansoy
Yard. Doç. Dr. Leman Gürlek

Editör / Editor

Prof. Dr. Nurcan Delen Karaağaç

Editör Yardımcısı / Assistant Editor

Yard. Doç. Dr. H. Necmi Öztürk

Adres / Address

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
34459, Beyazıt / İstanbul

Telefon / Phones

(0212) 455 57 00

HAKEM KURULU / ADVISORY COMMITTEE

Prof. Dr. Nedret Öztokat	<i>(İstanbul Üniversitesi)</i>
Prof. Dr. Arzu Kunt	<i>(İstanbul Üniversitesi)</i>
Prof. Dr. Dođan Günay	<i>(Dokuz Eylül Üniversitesi)</i>
Prof. Dr. İlhami Sığırıcı	<i>(Kırıkkale Üniversitesi)</i>
Prof. Dr. Esin Gören	<i>(İstanbul Üniversitesi)</i>
Prof. Dr. Armando Romero	<i>(Cincinnati Üniversitesi)</i>
Doç. Dr. Ayşe Nihal Akbulut	<i>(Doğuş Üniversitesi)</i>
Doç. Dr. Rafael Carpintero Ortega	<i>(İstanbul Üniversitesi)</i>
Doç. Dr. Alberto L. Siani	<i>(Yeditepe Üniversitesi)</i>
Yard. Doç. Dr. Salvatore Scifo	<i>(Maltepe Üniversitesi)</i>

LİTERA

Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi

Yurtdışı Temsilcilikler / Foreign Representations

Fransa Temsilciliği **Prof. Dr. Colette FEUILLARD**
Representation of France University of Paris 5 Sorbonne

Cezayir Temsilciliği **Prof. Dr. Nacira ZELLAL**
Representation of Algeria University of Alger 2

ABD Temsilciliği **Prof. Dr. Armando ROMERO**
Representation of USA University of Cincinnati

Yunanistan Temsilciliği **Doç. Dr. Catherine KIYITSIOGLOU-VLACHOU**
Representation of Greece University of Aristotle

Macaristan Temsilciliği **Doç. Dr. Toth REKA**
Representation of Hungary University of Eötvös Lorand

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Intertextualité ou réécriture du théâtre de Jean-Luc Lagarce par lui-même ...	1
Kadindula Ya Mukoko	
Alberto Arbasino e la riscoperta del Grand Tour tra postmodernismo, classicismo ed orientalismo	13
Cristiano Bedin	
Recorrido de Rubén Darío por España a través de las cartas	33
E. Zeynep Önal	
Un utopiste de fiction sans scrupules biographiques: Des Eclairs de Jean Echenoz	49
Bülent Çağlakpınar	

INTERTEXTUALITE OU RECRITURE DU THEATRE DE JEAN-LUC LAGARCE PAR LUI-MEME

Kadindula YA MUKOKO

Institut sup6rieur p6dagogique de Mbujimayi

Abstract

*The thought that the contents of texts influence each other in literature took root in the second half of the twentieth century. Works of many thinkers, beginning with Julia Kristeva, agree on the intertextual nature of texts. This research seeks to identify traces of intertextuality in Jean-Luc Lagarce's works of drama on the basis of literary work *J'6tais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* and *Juste la fin du monde*, published respectively in 1997 and 2005, which contain traces of identity or opposition from the perspective of characters, themes, space and time.*

Key words: *Jean-Luc Lagarce, Intertextuality, rewriting, theater, text, reference, opposition, character, space, time*

6zet

*6zellikle 20. Y6zyılın ikinci yarısında metinlerin i7erik d6zleminde birbirleriyle etkileşim halinde oldukları d6şüncesi yaygınlık kazanmaktadır. Julia Kristeva başta olmak üzere birçok d6şünc6r metinlerarasılık kavramı üzerinde durmaya başlamıřtır. Bu 7alıřmamızda Jean-Luc Lagarce'in " *J'6tais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*" (1997) ve " *Juste la fin du monde*" (2005) adlı oyunlarındaki metinlerarası 6geleri ortaya 7ıkarmaya 7alıřacađız. S6z konusu eserlerde kimlik ve zıtlık izleri taşıyan metinlerarası 6geler, izlek, uzam ve zaman 6zerinden incelenecektir.*

Anahtar Kelimeler: *Jean-Luc Lagarce, metinlerarasılık, yeniden yazım, tiyatro, metin, g6nderge, karřıtlama, karakter, uzam, zaman.*

Jean-Jean-Luc Lagarce est l'un des écrivains qui ont apporté un nouveau souffle au théâtre français contemporain. Aujourd'hui, c'est l'un des auteurs préférés des cours d'art dramatique, un auteur chéri des troupes amateurs, de plus en plus prisé par les meilleurs metteurs en scène – toutes générations confondues – et le plus joué en France. Metteur en scène de textes classiques aussi bien que de ses propres pièces, c'est en tant que tel qu'il accède à la reconnaissance de son vivant. Depuis sa disparition, son œuvre littéraire connaît un succès public et critique grandissant.

Restituer *Lagarce dans le mouvement dramatique* c'est « témoigner d'une œuvre en mouvement, c'est-à-dire profondément novatrice, qui, d'une pièce à l'autre, ne cesse de renouveler, de réinventer les formes du drame et de la scène », dit Sarrazac (2008)

D'une manière générale, lorsqu'on s'essaie à la pratique de l'intertextualité, l'on se retrouve confronté devant un flou terminologique et une multiplicité des termes du métalangage en concurrence qui traduisent une véritable confusion entre des pratiques différentes. Il peut s'agir – en empruntant les termes de Bakhtine à Gignoux en passant par Kristeva et Genette – du *dialogisme*, de l'*intertextualité*, de l'*hypertextualité* ou de la *réécriture*.

Considérations terminologiques

Pour n'élucider que les vocables qui intéressent notre propos présent, soulignons qu'en particulier la notion d'intertextualité reste, à son origine, indissociable des travaux théoriques du groupe *Tel Quel* et de la revue homonyme (fondée en 1960 et dirigée par Philippe Sollers) qui diffusa les principaux concepts élaborés par ce groupe de théoriciens qui devaient marquer profondément leur génération.

En effet, c'est à la période d'apogée de *Tel Quel*, en 1968-1969, que le concept clé d'intertextualité fit son apparition officielle dans le vocabulaire critique d'avant-garde, à la faveur de deux publications qui exposaient le système théorique du groupe : *Théorie d'ensemble* (coll. Tel Quel, Paris, Seuil, 1968), ouvrage collectif où l'on trouvait notamment les signatures de Foucault, Barthes, Derrida, Sollers, Kristeva ; et *Sèmiôtikè. Recherches pour une sémanalyse* (1969), ouvrage de J. Kristeva, réunissant une série d'articles des années 1966-1969.

Dans *Théorie d'ensemble*, Sollers critique les catégories dites théologiques du sujet, du sens, de la vérité... et propose contre l'image d'un texte plein et figé, clos sur la sacralisation de sa forme et de son unicité, l'hypothèse – empruntée

au critique soviétique Mikhaïl Bakhtine – de l'intertextualité :

« Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. » (Sollers 1971)

C'est en 1969, une fois l'auteur laissé pour mort par Roland Barthes, que Julia Kristeva inaugure en français le terme d'intertextualité pour caractériser cette pluralité sémantique inhérente à tout système textuel, selon laquelle « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva 1967). Dans cet article de 1967 intitulé : « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman » et repris en 1969 dans *Séméiotiké*, J. Kristeva martèle :

« Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) [...] Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme double. » (Kristeva, cité par Delrue 2006).

Le concept est ici présenté comme emprunté à la théorie littéraire de Bakhtine, alors que ce dernier emploie apparemment dans le même sens le terme dialogisme pour poser que tout texte se construit explicitement ou non, à travers la reprise d'autres textes. Impossible de parler de polyphonie sans aborder l'intertextualité. En effet, Kristeva, dans l'article où elle présente la théorie bakhtinienne de la polyphonie, introduit le terme et la définition restée célèbre d'une notion présentée comme une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire. Elle définit le texte :

« comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec divers types d'énoncés antérieurs ou synchroniques. Le texte est donc une productivité, ce qui veut dire :

- son rapport à la langue dans laquelle il se situe est distributif (destructivo-constructif), par conséquent il est abordable à travers des catégories logiques plutôt que purement linguistiques;

- il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent. » (Kristeva 1969 : 52)

A la suite de J. Kristeva, G. Genette (1982 : 7) explore un champ que, dans *Palimpsestes*, il appelle la *transtextualité*, dit autrement « tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes », concept qui, autrement dit, correspond à ce qu'on désignait jusqu'alors, à la suite de Julia Kristeva, par le terme d'intertextualité, même s'il est beaucoup plus vaste :

« la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, [...] c'est-à-dire la présence effective d'un texte dans un autre ». (Genette 1982 : 8)

Au début de *Palimpsestes*, Genette énumère les cinq types de renvois intertextuels qu'il rassemble sous le terme générique de transtextualité :

- l'intertextualité au sens restreint de présence effective d'un texte dans un autre, sous les formes de la citation, du plagiat et de l'allusion,
- la paratextualité, ou les relations entre le texte d'escorte (titre, couverture, préface, épigraphes) et le texte proprement dit,
- la métatextualité qui renvoie aux relations de commentaire unissant un texte à un autre qui parle de lui,
- l'hypertextualité, définie comme « toute relation unissant un texte B à un texte antérieur A sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »,
- l'architextualité qui désigne les relations du texte avec les autres textes du même genre littéraire.

De se fait, l'intertextualité se ramifie en phénomènes multiples que d'aucuns, tel Genette, se sont évertués à répertorier et classer : *allusion*, *citation*, *parodie*, *pastiche*, *plagiat*. A l'intérieur même de ces catégories, l'intertexte se raffine en citations épigraphiques, parodies satiriques, pastiches apocryphes et autres déclinaisons de l'influence.

Dans un autre registre, et c'est selon le point de vue de M. Riffaterre, on peut considérer l'intertextualité non plus comme un élément produit par l'écriture, mais comme un effet de lecture : c'est au lecteur qu'il appartient de reconnaître et d'identifier l'intertexte. Riffaterre perçoit l'intertextualité comme une contrainte, car si l'intertexte n'est pas perçu, c'est la nature même du texte qui est manquée. Or l'intertexte évolue historiquement : la mémoire, le savoir des lecteurs se modifient avec le temps et le corpus de références commun à une génération change. Les textes paraissent donc voués à devenir illisibles ou à perdre de leur signification dès lors que leur intertextualité devient opaque.

« L'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première. » (Riffaterre 1980)

Néanmoins, définir l'intertexte par un effet de lecture peut, à en croire R. Barthe (1973), signifier revendiquer et assumer la subjectivité de la lecture. Dans « Le plaisir du texte » Barthes évoque les ramifications qu'une mémoire alertée par un mot, une impression, un thème, engendrera à partir d'un texte donné :

« Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. [...] L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. » (Barthes 1973)

S'agissant de la *réécriture* – nous voulons ainsi ce terme pour le distinguer de « réécriture » qui relève du domaine de la critique génétique –, telle que la définit A.-C. Gignoux (Gignoux 2006), est « l'action, le fait de réécrire », c'est-à-dire de « donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit » ou de « réinventer, donner une nouvelle version de quelque chose ».

Dans les limites de notre étude, nous nous focalisons dans la microstructure et, à l'instar de Riffaterre, nous envisageons notre démarche intertextuelle sous sa forme moins explicite et moins littérale. Que soient nombreuses les formes d'intertextualité qui s'ouvrent à l'œuvre aussi *ouverte* tel le théâtre de J.-L. Lagarce, ce n'est pas là ce qui nous importe, mais bien d'en étudier les *allusions*, en mettant en miroir deux pièces du dramaturge dans lesquelles le retour d'un fils est rêvé : hypothétique dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, où cinq femmes attendent un frère, un fils ou un petit-fils parti il y a longtemps ; et effectif dans *Juste la fin du monde*, qui se passe également dans un cercle familial.

Des allusions palimpsestistes et des oppositions : application au théâtre lagarcien

Plutôt que de nous exercer à une démarche palimpsestiste, nous nous proposons d'analyser, dans les lignes qui suivent, une des formes les plus récurrentes de la pratique intertextuelle présente dans les pièces susmentionnées. Ainsi agencerons-nous simultanément les allusions équivalentes et les allusions contraires du point de vue des personnages, des lieux, des temps et des actions.

En effet, par rapport aux personnages, disons que l'*œuvre* lagarcienne met en jeu des acteurs paradoxaux à la présence ambiguë : *Juste la fin du monde* met en scène cinq personnages désignés par leurs noms et dont l'âge est connu – Louis (34 ans), Suzanne (23 ans), Antoine (32 ans), Catherine (femme d'Antoine – 32 ans) et la mère (mère de Louis, Antoine et Suzanne – 61 ans) ; alors que dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* Lagarce prend le parti de ne pas nommer les femmes que le lecteur ne reconnaît que par leur rang ou leur position au sein de la famille – l'aînée, la mère, la plus vieille, la seconde, la plus jeune – même si la présence-absence du jeune frère, unique acteur masculin de la pièce, fait cas de figure.

Ce qui rapproche cette constellation des acteurs de Lagarce c'est plutôt leur appartenance, dans les deux pièces sous étude, à la cellule familiale. Cependant, si dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* le revenant est le Jeune frère : « toutes ces années que nous avons perdu à l'attendre, celui-là, le jeune frère » (Lagarce 1997 : 228), *Juste la fin du monde* parle du retour de Louis, l'aîné de la famille.

En rapport avec le continuum espace-temps, les deux scènes se déroulent dans la maison familiale. De même que Louis retrouve sa chambre, bien que sans y habiter : « Je vis au second étage, j'ai ma chambre, je l'ai gardée, et aussi la chambre d'Antoine et la tienne encore si je veux, mais celle-là nous n'en faisons rien, c'est comme un débarras, ce n'est pas par méchanceté, on y met les vieilleries qui ne servent plus mais qu'on n'ose pas jeter » (Lagarce 2005 : 23) ; le petit frère est réinstallé dans sa chambre d'enfance : « Je l'ai mis dans sa chambre, celle-là, la même que lorsqu'il était enfant [...] Il est dans son lit, nous avons toujours gardé ce lit, jamais il ne fut question de s'en débarrasser. » (Lagarce 1997 : 230) Ces deux citations viennent souligner, s'il en était besoin, l'importance de l'attente qui caractérise les deux familles mises en évidence, chacun des revenants ayant retrouvé sa place initiale.

En ce qui concerne le retour de Louis comme celui du jeune frère, il intervient après un moment d'absence relativement indéterminé. Autant dans *Juste la fin du monde* il n'est pas fait clairement mention de la durée du voyage de Louis : « Lorsque tu es parti, je ne me souviens pas de toi, je ne savais pas que tu partais pour tant de temps... » (Lagarce 2005 : 18), autant dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* l'auteur fait la nuance temporelle avec une certaine imprécision : « Il rentrait chez nous après tant d'années... » (Lagarce 1997 : 229)

Alors que le moment du retour du petit frère est fixé au soir sans un ren-

seignement quelconque de temps : « c'est à ce moment exact, lorsque vient le soir, c'est à ce moment exact qu'il apparut, que je le vit... » (Lagarce 1997 : 229), celui du retour de Louis ne l'est pas. Par contre le moyen de transport qui ramène les deux personnages converge. Il s'agit de véhicules désignés dans une pièce par un taxi : « il est venu en taxi... » (Lagarce 2005 : 11), et dans l'autre par une voiture : « une voiture le dépose... » (Lagarce 1997 : 229).

Durant son voyage, contrairement au petit frère dont on est resté sans nouvelle, Louis garde le contact avec sa famille par l'envoi de brèves missives : « Parfois tu nous envoyais des lettres [...] ce ne sont pas des lettres, qu'est-ce que ce ? de petits mots, juste des petits mots, une ou deux phrases, rien, comment on dit ? elliptiques... » (Lagarce 2005 : 19).

Revenons au retour de Louis et du Petit frère dans les deux œuvres en présence pour démontrer que les deux reviennent à l'improviste, même si ce retour est attendu ne fût-ce que par espérance. L'accueil de l'un comme de l'autre est sobre, dénué de toute solennité due à la proportion de l'attente d'un enfant égaré.

L'autre question qui s'impose par rapport à ce retour porte sur les raisons du déplacement. Si le jeune frère fut objet d'un renvoi du toit familial : « Le père le chassa, le mit à la porte [...] Lorsque le père le chassa, dans sa grande colère, sa violente colère... » (Lagarce 1997 : 246), Louis, ayant quitté assez vite la maison familiale pour n'y avoir pas trouvé sa place, fustige – à l'instar de l'enfant prodigue – l'abandon qu'il subit de la part de sa famille : « comme par découragement, comme par lassitude de moi [...] on renonce à moi, ils renoncèrent à moi, tous, d'une certaine manière. » (Lagarce 2005 : 30)

Qu'il s'agisse de Louis comme du jeune frère, le retour présente deux caractéristiques notables : la première est que ce retour est physique et implique donc une présence charnelle, la seconde c'est que cette chaire est touchée. Si le jeune frère vit l'agonie, le mourant Louis se déplace, observe, analyse et regarde. Retourné dans l'espace parentale, là où le jeune frère ne dit mot : « Il ne dit rien ? A toi il n'a rien dit ? [...] j'aurais voulu qu'il parle, qu'il me dise quelque chose [...] Il ne nous dit pas un mot, il reconnaît la pièce. Il sourit à peine et s'étonne de nous voir, de voir l'intérieur de la maison et de nous voir : C'est tout. » (Lagarce 1997 : 230, 238), Louis – bien que sous forme d'un bavardage qui ne dit pas son nom – raconte son histoire, l'histoire de son voyage, d'un bout à l'autre de la pièce. Il retourne sur le lieu de son enfance et raconte comment sa famille le culpabilise, mais sa propre culpabilité est présente aussi, comme s'il fallait qu'on mette les choses en ordre et qu'on fasse le bilan, avant de repartir.

Ce qu'ils ont en commun c'est qu'en lieu et place de revenir continuer la vie, les deux personnages viennent plutôt mourir ou annoncer la mort à venir, comme pour renforcer le chagrin dans les cœurs des parents déjà profondément éprouvés par leur absence : « revenir et se laisser tomber au sol et mourir encore sans avoir rien à justifier de sa vie, et me laisser dans l'ignorance, et ne rien me donner ! » (Lagarce 1997 : 255) Contrairement à la mort du jeune frère qui se révèle dans le monologue de ses proches, celle de Louis est annoncée par lui-même : « je décide de tout, ma mort aussi... » (Lagarce 2005 : 44)

Comme d'aucuns peuvent le constater, dans les deux cas d'espèce, Lagarce raconte des événements liés à une sortie et à une entrée de territoire ; une sortie vitale du cadre familial suivie d'un retour fatal vers celui-ci. Le dramaturge dépeint en substance, comme nous l'avons fait remarquer ci-haut, les personnages qui quittent un territoire pour refaire leur vie, mais qui retournent soit pour annoncer à leurs parentés leur mort, soit pour s'écrouler là sans rien dire, devant eux. Ces personnages sortent du cadre familial pour vivre et décident d'y revenir pour mourir.

Dans son univers textuel, *Juste la fin du monde* rappelle pratiquement toute la création dramatique de Lagarce en général et, en particulier, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Ainsi, l'œuvre dramatique lagarceenne reflète, dans une large mesure, le théâtre de l'absurde de la seconde moitié du XX^e siècle. L'on sent cette absurdité dans les paroles des acteurs qui, aussi bien durant la période d'attente qu'après le retour des disparus, parlent de tout et de rien tels les clochards de Beckett dans *En attendant Godot*.

Les personnages de *Juste la fin du monde*, malgré le fait que Louis soit déjà revenu de son long voyage, se remémorent les souvenirs de la vie en famille avant la séparation, racontent leurs remords de la séparation, imaginent, inventent... C'est le cas dans les paroles suivantes : « Lorsque tu es parti, je ne me souviens pas de toi [...] je t'oubliais assez vite. J'étais petite, jeune, ce qu'on dit, j'étais petite... » (Lagarce 2005 : 18) Ce propos de Suzanne dans *Juste la fin du monde* rappellent ceux de la plus petite dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* : « Lorsqu'il est parti, j'étais petite, ai toujours été plus ou moins petite, enfant, gamine, enfant sans importance dans mon coin [...] Lorsqu'il est parti, on ne fit pas attention à moi [...] lorsqu'il est parti, ai bien le souvenir qu'on ne se soucia pas de moi... » (Lagarce 1997 : 245, 246)

Dans les pièces, les deux familles sont privées de l'autorité parentale. Les souvenirs du vivant des pères de familles sont exhumés de manière différente. Si la famille du jeune frère garde un souvenir amère de leur père, *Juste la fin du*

monde recèle combien est plus grande la place que garde le père de Louis dans le cœur de sa veuve et de ses orphelins : « leur père travaillait, je travaillais [...] le dimanche, parce que, en semaine, les soirs sont courts, on devait se lever le lendemain, les soirs de la semaine ce n'étais pas la même chose, le dimanche on allait se promener... » (Lagarce 2005 : 25) Et si le père de Louis n'est lié ni de près ni de loin au départ de son fils, celui du jeune frère – nous l'avons démontré ci-dessus – a pour auteur le père. Ce dernier est évoqué de manière désintéressée dans la pièce : « On ne disait rien à son père, on ne parlait pas et son père encore jamais ne nous disait un mot de ça, son départ, l'absence. » (Lagarce 1997 : 251)

Le souvenir, c'est aussi celui des scènes de brutalité, les scènes de la violence que l'on décrit dans les deux pièces : « Lorsqu'on était plus jeune, lui et moi, Louis, tu dois t'en souvenir, lui et moi, elle l'a dit, on se battait toujours... » (Lagarce 2005 : 67) Pendant que dans cette dernière pièce la violence a lieu entre deux frères et dans l'enfance, dans l'autre pièce cette violence se vit entre le fils et son père : « le père et le fils cherchant à se battre et s'insultant toujours et se menaçant [...] le père et le fils se haïssant [...] Ils se disputaient toujours. » (Lagarce 1997 : 247, 249)

Les effets de relais

Dans les deux œuvres que nous analysons, il ressort que l'écriture lagarcienne procède par épanorthose, les personnages reprenant sans cesse ce qu'ils disent en le modifiant¹. Sans doute peut-on lire dans une pièce : « il y a plus de confort qu'il y en a ici-bas, non, pas « ici-bas », ne te moque pas de moi, qu'il y en a ici. » (Lagarce 2005 : 24), comme dans l'autre : « lorsque, enfin, il revient, j'ai ri de moi, de l'importance accordée aux détails, l'importance imbécile et terrifiante à la fois que j'accorde aux détails... » (Lagarce : 1997 : 236) Dans chaque répétition, il y a un petit élément en plus. Les acteurs répètent pour trouver les mots exacts, pour donner l'émotion exacte. Ce tourbillon de mots, Lagarce le reproduit, toutes proportions gardées, dans les deux pièces par nous recensées.

C'est le cas de parler de l'emploi des mêmes mots dans l'une ou l'autre pièce comme *tricher* dans le prologue de *Juste la fin du monde* : « de nombreux mois que j'attendais à ne rien faire, à tricher à ne plus savoir » (Lagarce 2005 : 7), trouvable de la même manière dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* : « toi-même, tu as beau tricher, toi-même... » (Lagarce 1997 : 233) ; ou *imaginer* utilisé dans *Juste la fin du monde* : « j'imagine assez Suzanne me recevant avec une carabine » (Lagarce 2005 : 49), comme dans ces lignes de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* : « j'avais imaginé

encore et comme vous imaginiez toutes, toujours... » (Lagarce 1997 : 229)

En définitive, pour reprendre les propos de Sarrazac (2008), *Juste la fin du monde* et *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* forment un ensemble thématique centré sur la figure du fils prodigue, lequel ne parvient pas à retrouver sa place dans le tableau familial. Le père s'est définitivement absenté et le fils a un pied dans la tombe. La thématique du retour induit un retournement de la forme dramatique : le fils se retrouve dans une posture testamentaire et la pièce ne consiste plus en une quelconque progression dramatique (la réintégration du banni, de l'exilé dans la vie familiale), mais en une grande rétrospection du parcours d'une vie.

La fin de la pièce *Juste la fin du monde* résumerait, somme toute, ce dont parle *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* : « après avoir quitté sa famille, il a marché sur des voies ferroviaires désaffectées, un viaduc surplombant une vallée immense. Là, il a voulu pousser un beau et grand cri mais il ne l'a pas fait. Au bout de cette marche, lui reste le seul bruit de ses pas sur le gravier... » (Lire à ce sujet l'épilogue de la pièce) C'est cela qui paraît magnifique chez Lagarce : ce cri qu'il ne pousse jamais, qui reste à l'intérieur de lui-même et dont il emplit ses personnages.

Puissions-nous conclure ? Plutôt que de nous lancer dans cette entreprise ardue et ambitieuse, nous nous bornons à constater que les relations de contrariété et d'équivalence des allusions dans les deux pièces de Lagarce – ainsi que nous l'avons démontré dans le corps du présent texte – sont tellement perceptibles qu'elles nous font penser à l'*anticleudélianus* d'Aimé Césaire et au *dialogue de Jean-Luc Lagarce avec Eugène Ionesco* qu'évoquent, dans leurs recherches respectives, Emstpeter Ruhe et Arzu Kunt.

Bibliographie

- Barthes, Roland (1973), « Théorie du texte », in *Encyclopaedia universalis*, Tome XV, Paris.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Gignoux, Anne-Claire (2006), « De l'intertextualité à l'écriture », dans *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 |, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 04 novembre 2012. URL :
- <http://narratologie.revues.org/329> ; DOI : 10.4000/narratologie.329.
- Kristeva, Julia (1967), « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », in *Critique*, t. XXXIII, n° 239, pp. 438-465.
- Kristeva, Julia (1969), *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. Points, pp. 84-85.
- Kunt, Arzu (2010), « Erreur de construction ou dialogue de Jean-Luc Lagarce avec Eugène Ionesco », dans *Frankofoni*, N°22, pp. 341-346.
- Lagarce, Jean-Luc (1997), *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- Lagarce, Jean-Luc (2005), *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- Riffaterre, Michaël (octobre 1980), « La trace de l'intertexte », in *La Pensée*, n°215, pp. 4-18.
- Ruhe, Emstpeter (s. d.) « L'Anticlaudianus d'Aimé Césaire : Intertextualité dans *Et les chiens se taisaient* » [En ligne], consulté le 15 décembre 2012. URL :
- http://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/volltexte/2009/3822/pdf/Ruhe_Anticlaudianus_Aime.pdf
- Sarrazac, Jean-Pierre et Naugrette, Catherine (2008) *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Actes de colloque inédits, Paris, Université de Paris-III (Institut d'études théâtrales) et Théâtre National de la Col-

line, consulté le 16 décembre 2012. URL :

- <http://annee.lagarce.net/Jean-Luc-Lagarce-dans-le-mouvement>.
- Sollers, Philippe (1971), *Théorie d'ensemble*, textes réunis, Paris, Seuil.
- Wagner, Frank (2006), « Intertextualité et théorie », dans *Cahiers de Narratologie*, 13.

ALBERTO ARBASINO E LA RISCOPERTA DEL *GRAND TOUR* TRA POSTMODERNISMO, CLASSICISMO ED ORIENTALISMO*

Cristiano BEDIN
Istanbul Üniversitesi

Abstract

In 2006, Alberto Arbasino published the book Dall'Ellade a Bisanzio was. In general, this text seems to be a report of a travel experience made in 1960 by "some well-read youth" eager to escape the chaotic Olympics in Rome to reach Olympia and, finally, Istanbul. Arbasino, thus, elaborates the theme of "romantic escape" from the society of the post-war economic boom to discover places where mass tourism has not arrived yet. Yet, the Arbasino's travelogue is not a text constructed according to the traditional rules, it is rather a collage of intertextual literary and popular references that oscillate between Classicism and Orientalism. In this framework Arbasino rewrites the typical travel writing of the Grand Tour of the Eighteenth and Nineteenth century with a postmodern approach. In particular, the fragmentariness, typical of the new travel literature, is an expression of an attempt to excite the audience in a game of references, which often obscures the real purpose of the narrative, that is, the description of the trip and its itinerary. Arbasino's writing, therefore, can be considered a way to exorcise the sense of anguish against the global village where there is nothing to be discovered and seen.

Keywords: *Alberto Arbasino, Travel, Grand Tour, Orientalism, Classicism.*

Özet

2006 yılında Alberto Arbasino'nun Dall'Ellade a Bisanzio kitabı yayımlanmıştır. Genel olarak bu metin, 1960 yılında Olimpiya'ya ve, sonra, İstanbul'a gitmek için Roma'da gerçekleşen kaotik Olimpiyatlardan kaçmak isteyen "birkaç iyi okumuş genç" tarafından yapılan seyahatin

* Il presente articolo è la rielaborazione di un intervento presentato alla conferenza Mediterranean Visions - Journeys, Itineraries and Cultural Migrations, svoltasi presso l'Istituto Sant'Anna di Sorrento il 13-14 giugno 2014.

anlatisıymış gibi görünmektedir. Bu durumda Arbasino, henüz kitle turizminin bulaşmadığı yerleri keşfetmek için savaş sonrası dönemin tüketim toplumundan “romantik kaçış”ın temasını tekrar biçimlendirmektedir. Fakat Arbasino’nun kitabı, geleneksel kurallara göre şekillendirilmiş bir seyahat anlatısı değil, Oryantalizm ve Klasisizm arasında asılı kalan, edebiyattan ve halk kültüründen alınan metinlerarası göndermelerden oluşan bir çeşit kolajdır. Böylece yazar, postmodern açıdan 18. ve 19. yüzyıllarda kaleme alınan Grand Tour seyahat anlatılarının geleneğini yeniden yorumlamaktadır. Özellikle yeni seyahat edebiyatında fark edilen parçalılık, anlatımın gerçek amacı olan seyahatin ve onun güzergahının anlatısını gölgeleyen bir metinlerarası oyunu kullanarak okurları teşvik etmeye çalışmaktadır. Bu yüzden Arbasino’nun anlatısı, keşfedilmesi ve görülmesi gereken hiçbir şeyin kalmadığı bir “küresel köy”e karşı duyulan kaygıdan uzaklaşıp kurtulmak için bir kaçış olarak kabul edilebilir.

Anahtar kelimeler: *Alberto Arbasino, Seyahat, Grand Tour, Oryantalizm, Klasisizm.*

Questo studio intende analizzare il testo *Dall’Ellade a Bisanzio* di Alberto Arbasino in quanto espressione della nuova dimensione postmoderna e post-turistica del viaggio (e in particolare del viaggio in Oriente) e della sua narrazione nel panorama della letteratura italiana contemporanea. In ogni caso prima di entrare nel merito dell’opera arbasiniana sarà utile fare una breve analisi dello sviluppo della narrativa di viaggio nella seconda metà del Novecento. Si può iniziare con la considerazione che ormai da alcuni decenni si ha la sensazione che il viaggio sia ormai un concetto passato di moda e irrimediabilmente scomparso. Come afferma Luigi Marfè nell’importante saggio *Oltre la ‘fine dei viaggi’*, “nei resoconti di viaggio degli ultimi anni, c’è sempre un ospite non invitato. È la paura che i viaggi siano finiti, che l’altrove sia ormai irraggiungibile e che l’andare non sia più un modo per conoscere” (Marfè 2009: xiii).

Questo avviene, in primo luogo, perché l’autore/viaggiatore trovandosi davanti al “già detto” e “al già vissuto” deve cercare di presentare la propria esperienza come unica, irripetibile e individuale. Infatti in questo momento storico in cui è possibile raggiungere ogni parte del mondo solamente con un biglietto aereo *lowcost* o un semplice *click* del mouse, gli scrittori/viaggiatori si chiedono se sia ancora possibile trovare una dicotomia tra quello che è noto e quello che invece non lo è dopo che per generazioni gli stessi scrittori di viaggio hanno contribuito a creare quella società globale che ora tanto disdegnano (De Pascale 2001: 15). Secondo gli scrittori di viaggio contemporanei la causa prima della fine dei viaggi è da ricondurre alla nascita del turismo di massa e

della conseguente proliferazione di quelli che Marc Augé chiama non luoghi. In queste “zone” artificiali è il reale a copiare la finzione e non viceversa (Augé 1999: 21-35). Uno dei primi a rimpiangere quello che Eric Leed definisce il viaggio “scientifico” o “rinascimentale” è certamente l’antropologo francese Claude Lévi-Strauss che nel suo libro *Tristi tropici* scrive:

Viaggi scrigni magici pieni di promesse fantastiche, non offrirete più intatti i vostri tesori. Una civiltà prolificante e sovraccitata turba per sempre il silenzio dei mari. Il profumo dei tropici e la freschezza degli esseri sono viziati da una fermentazione il cui tanfo sospetto mortifica i nostri desideri e ci condanna a cogliere ricordi quasi corrotti. [...] Capisco allora la follia, l’inganno dei racconti di viaggio. Essi danno l’illusione di cose che non esistono più e che dovrebbero essere ancora per farci sfuggire alla desolante certezza che 20.000 anni di storia sono andati perduti (1965: 35-36).

Questa nuova realtà del viaggio crea negli ultimi anni un senso di angoscia nei confronti del villaggio globale anche negli scrittori di viaggio italiani. In questa nuova dimensione postmoderna dell’odeporica alcuni autori, come Gianni Celati, esorcizzano i cambiamenti giocando a sdoppiarsi e a prendersi in giro e già dagli inizi dei loro libri si arrendono alla nuova realtà. C’è chi come Manganelli ha considerato il viaggio come un esperimento. C’è anche chi, come Tiziano Terzani in *Un altro giro di giostra. Viaggio nel male e nel bene del nostro tempo*, compiendo un viaggio alla ricerca dell’altro, tenta di ricomporre quell’io frammentato, condannato a vivere in un mondo impazzito e sempre uguale. Simile a quella di Terzani è la dimensione del viaggio in Antonio Tabucchi, visto come modo per la decostruzione dell’alterità e, di conseguenza, secondo un sottile “gioco del rovescio”, anche dell’“io” stesso. Del resto, come sostiene Gaia De Pascale “Tutti, ognuno a suo modo, hanno usato il viaggio per parlarci di sé, della propria personalità letteraria” (De Pascale, 2009). In questo panorama spicca certamente Alberto Arbasino il quale, affermando che ormai di luoghi autentici non ne esistono più, visto che ormai “arrivano tutti” (PDA: 233), ha impersonato il ruolo dell’intellettuale disilluso che si diverte a mettere in ridicolo il popolo dei turisti.

Interessante è il ritratto di Arbasino tracciato da Alfonso Berardinelli, il quale lo definisce

un nuovo tipo di intellettuale-scrittore e di romanziere-giornalista «del benessere» [...] borghese agiato sempre in movimento, sempre in viaggio, frivolo e informato, in uno stato di perpetua ebbrezza giovanile, immerso nel flusso di una ininterrotta avventura estetica della coscienza, dell’informazione e del consumo” (2007: 247).

In ogni caso, accanto alla sua tipica frivolezza, Arbasino, come i personaggi del suo libro più importante, *Fratelli d'Italia*, sente continuamente l'angoscia della noia che pervade le claustrofobiche province italiane. Il viaggio in Arbasino quindi è prima di tutto una fuga dalla monotonia del noto alla scoperta di un ignoto, pur sempre irraggiungibile. Eppure, anche se, secondo Eric Leed, il viaggio, il cui unico fine è "quello di fuggire da un mondo dove tutte le cose sono un mezzo per raggiungere uno scopo, [...] fornisce un accesso diretto a un mondo materiale e oggettivo di cose diverse, che il viaggiatore coglie acquisendo una nuova coscienza della propria identità" (1992: 25), c'è da chiedersi se in Arbasino si possa riscontrare la stessa tendenza. In verità, più che una ricerca identitaria, bisogna ammettere che nei resoconti di viaggio dello scrittore lombardo si riscontra maggiormente una fuga indotta da un certo "snobismo culturale" e una critica al turismo di massa (D'Antuono, 2007: 219). Per questo motivo Arbasino fa parte di quella categoria di viaggiatori che Ferrarotti definisce "cultori del viaggio". Essi "sono gli epigoni del 'grand tour', sono o si atteggiavano a una fruizione 'alta' del viaggio, lo 'leggono' e lo raccontano come un momento della propria formazione; ne danno un'interpretazione curricolare. Sono 'tutta cultura'" (Salani 2005, 33).

Va aggiunto che il viaggio secondo Arbasino è il solo modo per contrastare l'assenza di creatività nell'era globale e la strategia che egli usa per raccontare lo spazio visitato è certamente quella del "collezionismo erudito" (tipico tra l'altro di altri grandi autori come Claudio Magris, Antonio Tabucchi e Guido Ceronetti), tecnica che somma riferimenti, citazioni, frammenti colti scaturiti dai luoghi visitati. Si può definire questo 'modus narrandi' come una "metaforizzazione" della realtà, un processo che è legato al concetto di "leggibilità del reale" (teorizzato da Blumenberg), in cui "lo scrittore sfoglia lo spazio come le pagine di un libro, a caccia di riferimenti". Raccontando il mondo attraverso dettagli, egli si eclissa dietro "l'oggettività delle descrizioni" e trasforma, come dichiara Magris, a sua volta i luoghi in "gomitoli di tempo" (Marfè 2009: 34).

Questo "snobismo culturale" e "collezionismo erudito" è ben visibile in una delle ultime opere di Arbasino, *Dall'Ellade a Bisanzio*. Il resoconto di viaggio pubblicato nel 2006 racconta un "pellegrinaggio" compiuto in Grecia e in Turchia nel 1960, creando una cornice a due reportage, *Le esequie della tragedia* e *Due notti ad Epidaurò*, comparsi già nel 1965 nella raccolta *Grazie per le magnifiche rose*. Il motivo che spinge lo scrittore lombardo e i suoi amici ad "abbandonare la Roma delle Olimpiadi ai sociologi e fans della mass society, e passare invece ad Olimpia, ovviamente deserta", è, oltre al disprezzo per la cultura di massa, l'intenzione di compiere un "viaggetto di formazione per giovani di buone lettere

classiche” (EB: 11). Questo ci rimanda al viaggio di formazione per eccellenza, il *Grand Tour* Sette e Ottocentesco, debitamente “gulliverizzato” come accade nella straordinaria “bulimia linguistica” arbasiniana (D’Antuono 2007: 163-165).

Come si sa nella seconda metà del Novecento si riscontra la tendenza sempre maggiore al rileggere in chiave personale i luoghi visitati e le modalità di viaggio (Ricorda, 2012: 83). In particolare come accade in epoca postmoderna si tenta di rompere con la tradizione usando la tradizione stessa, quindi anche attraverso una rilettura del viaggio di formazione per “giovin signori” e in particolare del “viaggio in Italia”. Questa è, per esempio, l’Italia di Guido Ceronetti in *Viaggio in Italia e Albergo Italia*, dove la fascinazione del *Grand Tour* si mescola alle bruttezze dell’industrializzazione e del boom economico post-bellico alla riscoperta del Bel Paese. Arbasino, dopo il racconto di un altro viaggio “grand-touristico” italiano che svolge nelle più di mille pagine di *Fratelli d’Italia*, in *Dall’Ellade a Bisanzio* intende rileggere quello che è invece era tra il Sette e l’Ottocento il *Grand Tour* orientale. In particolare la Grecia ed Istanbul sono le due tappe imprescindibili del viaggio in Oriente, itinerario tracciato da Attilio Brilli con un gran numero di esempi, che spaziano dal Chateaubriand a Gautier, Lamartine e Loti (2009: 41-47). In questo periodo “l’itinerario che tracciano i viaggiatori nel Vicino Oriente” scrive Brilli

è un Grand Tour, un «grande giro» dei paesi che si affacciano sul Mediterraneo. [...] La prima tappa orientale del viaggio [...] è la Grecia, un paese che per alcuni viaggiatori ha rappresentato, per lungo tempo, il limite estremo del Grand Tour dell’Europa, mentre per altri si è via via prospettata come l’introduzione al giro del Levante (*Ivi*: 41-42).

In primo luogo si deve sottolineare che l’interesse per la Grecia nella letteratura contemporanea è fondamentalmente di tipo antiquario, un itinerario alla ricerca delle proprie origini e di un’armonia perduta in un mondo in continua evoluzione. Quindi la Grecia, diversamente dal Vicino ed Estremo Oriente, esula da quello spirito di scoperta dell’ignoto e dell’esotico e diventa centro di attrazione di un’esperienza culturalmente elevata. Usando le parole di Moravia, è possibile sostenere che il viaggio nell’Ellade “ancor oggi, come ai tempi degli imperatori romani, vuol essere una specie pellegrinaggio religioso. Lì è nato il fiume ormai vasto e pigro e torbido della nostra cultura; e sarà sempre utile vedere come fosse piccola e limpida la sorgente” (cit. in De Pascale 2001: 73-74).

Queste parole possono essere ben accostate al resoconto di viaggio sulla Grecia di Arbasino, che con un gruppo di amici italo-greco decide di fuggire dalle Olimpiadi romane per rifugiarsi nella culla della civiltà, retaggio di memorie

classiche e liceali, all'insegna di uno snobismo tutto arbasiniano che disprezza il turismo di massa della piccola borghesia.

Al top degli snobismi culturali d'allora, si decide di approdare al Pireo partendo dalla Giudecca, in un crepuscolo dannunziano dorato e assai decadente, sulla nave 'Agamennon' appena celebrata da tutti i rotocalchi perché inaugurata da una «Crociera delle Teste Corona», balcaniche. Ma a bordo si vedono soprattutto bavaresi beati ogni volta che arrivano delle patate in tavola. Come sul 'trabicoletto' della *Morte a Venezia*. Tutto sbagliato, coi vagheggiamenti estetici ispirati all'Immaginifico e dall'Anseatico? Salutate le coste adriatiche dalla chaise-longue, e contemplato il canale di Corinto col riflesso dei fanali notturni contro le pareti [...], poi si rompe la caldaia, si impiegano tre giorni invece di due, e si arriva all'alba, che è sempre un'ora infelice per vedere i posti tristi (EB: 12).

Come è visibile già dalle prime battute, dal punto di vista strutturale, il testo si presenta come un *collage* di riferimenti intertestuali aulici e volgarizzanti, letterari e popolari. In questo modo Arbasino rielabora quello che è il racconto di viaggio tipico del *Grand Tour* tra Sette e Ottocento in chiave postmoderna, sommergendolo di una folta rete di rimandi e frammenti intertestuali e riferimenti autobiografici. L'intento di Arbasino, quindi, è quello di rompere con la tradizione odeporica frammentando ed infrangendo la narrazione con l'ausilio di una miriade sterminata di riflessioni intertestuali. Questa tecnica è suggerita negli anni giovanili dal modello di T. S. Eliot, a cui l'autore si è avvicinato attraverso Mario Praz e per cui ha avuto una "cotta" infantile. Nella lettera XIX del *Ragazzo Perduto* si legge: "Abbi la bontà di riconoscere qualche grazia al "gusto della citazione"; forse è una moda destinata a passare, certo una malattia presa da Eliot" (AL 59: 385). La citazione dà modo ad Arbasino di creare un rapporto con la tradizione letteraria, minandone e corrodendone allo stesso tempo le basi. Quello che compie Arbasino è una sorta di parodizzazione di una cultura "museificata" e "imbalsamata". Le citazioni e i riferimenti letterari, che siano essi esibiti ed espliciti, occulti, mascherati o travestiti, riempiono tutte le pagine. "Arbasino divora e ingloba attraverso le citazioni che lo autorizzano, con l'aggiunta di un elemento civettuolo nell'esibizione" (D'Antuono 2007: 49). Attraverso l'affastellamento di citazioni che si dilungano per lunghi paragrafi senza punti o pause, giustapposti senza criterio, lo scrittore lombardo annulla il proprio punto di vista, creando una sorta di realtà frammentaria, decostruita e una territorialità sbriciolata e smaterializzata. La struttura del viaggio arbasiniano è, quindi, "il sapere che lo costituisce" (Curi 1996: 109). La citazione intacca ogni cosa nel testo e nel peritesto, persino i titoli dei libri e dei capitoli contenuti nei libri stessi sono citazioni o richiami ad altre opere. Si pensi allo

stesso titolo di *Dall'Ellade a Bisanzio* che richiama esplicitamente al racconto di De Amicis *Dagli Appennini alle Ande*, o al titolo di alcuni capitoli, come *Mulini e leoni*, riferimento al Don Chisciotte, *Delizia Turca* che traduce in italiano il termine *Turkish delight*, e ancora *Alle esequie della tragedia*, che si riferisce per contrasto al testo di Nietzsche *La nascita della tragedia*. La citazione ha una forte carica costruttiva e allo stesso tempo disintegratrice che incamera un'alternanza di caratteri aulici-eruditi, bassi e volgarizzanti, rendendo a volte la stessa narrazione una gustosa miscellanea di stili e di registi, sempre in bilico tra uno snobismo alto-borghese e una comicità da cabaret. L'effetto è assolutamente brillante e per alcuni aspetti è forse una delle espressioni più originali e stimolanti della nostra letteratura postmoderna. Come sostiene Maria Luisa Vecchi, parlando del sistema della citazione nei libri di Arbasino, "l'architettura del libro si frantuma in una serie di quadri separati che riportano oltre che a Palazzeschi e a Petronio e, con notevole sbalzo temporale, al Tristan Shandy di Sterne, ma riportano anche alle tecniche del fumetto, agli schermi degli sketches pubblicitari, ai copioni" (Vecchi 1980: 92).

Oltre alla mescolanza di stili è ricorrente in maniera ossessiva in tutta la produzione arbasiniana una sorta di babele linguistica che mescola citazioni, frasi licenziose, nomi di attori e di opere, frammenti di dialoghi, spot e aforismi in francese, inglese, tedesco e spagnolo, arrivando quasi all'annullamento del significato testuale.

Del resto qui generalmente non si arriva certo da seri studi germanici sui grandi miti e dèi della Grecia, ma dai successi del boulevard parigini che li 'modernizza' e 'rinfresca' secondo l'esprit e le toilettes degli anni Trenta. Edipi ed Ettore ed Elette e Anfitrioni e Anchilli e Alceste e soprattutto Antigoni di Giraudoux, Gide, Cocteau, Stravinskij, Anouilh, Honegger, Sartre, Sauguet... Fra Athénée e Marigny, Hébertot e Juvet, Edwige Feuillère, Christian Bérard, Lise Delamare, Madeleine Ozeray, Gérard Philipe abbigliato da angelo in salopette... Altro che Gottinga o Tubinga, Die Götter Griechenlands, Die Heroen der Griechen, o anche Der Hellenische Mensch. Macché Verfassung der Kultur, Vorläufermodelle, Paradigmen, Verneinungen, Übersicht, Übersetzung, Kontingenz und Redundanz, Hybridität und Gedächtnis und Gedächtnisverlust... (In casa e a scuola si impara solo il francese e l'inglese). Tutto un «démystifier» e un «démasquer»: La machine infernale, La guerre de Troie n'aura pas lieu, Les malheurs d'Orphée, Oedipus Rex, Apollon Musagète, Les Mouches... Stuoli di Ifigenie ed Euridici e Medee ed Antigoni décolletées o retroussées o flottantes o retombantes fra Schiaparelli e Balenciaga e Madame Grés e Chanel N. 5 con smoking bianchi e occhiali da sole e ombrelli ai funerali e claxon e telefoni e sirene di pompieri e qualche frisson di SS «sous l'Occupation» (EB: 38-39).

In Arbasino le citazioni, qualsiasi esse siano, tendono a diventare quel tipo di note che Genette definisce “ulteriori o tardive” e che hanno quindi “una funzione paratestuale, di commento difensivo o autocritico” (Genette 1989: 320-321). Esse assumono la funzione di frammento e si testualizzano diventando un esempio lampante di scrittura frammentaria, che riflette un reale “ormai segmentato e impossibile da rinchiudere in una totalità completa e perfetta” (D’Antuono 2007: 67). Questo risente certamente della tendenza postmoderna alla decostruzione della realtà, che è presente in altri autori come Magris, Manganelli, Ceronetti e Tabucchi, ma che in Arbasino ha forse la sua espressione più estrema, in questo ossessivo collezionismo testuale.

Accanto a questo collezionismo inter/ipertestualizzante Arbasino fa uso della tecnica della riscrittura o autocitazione. Come si è detto due testi, *Le esequie della tragedia* e *Due notti ad Epidauro*, prima di essere inseriti in *Dall’Ellade a Bisanzio* erano già stati pubblicati. Oltre a questi, altre parti del libro erano già comparse in giornali e riviste. Arbasino non nasconde questo procedimento autoreferenziale, anzi lo dichiara nell’introduzione all’opera *Quando la Grecia era chic*, senza però indicare esplicitamente quali siano i capitoli riutilizzati.

Dai vari giri negli alti luoghi e culti della grecità più mitica e pre-turistica si sarebbero poi sviluppati reportages per «Il Mondo» di Mario Pannunzio; e il sofisticato Pietro Bianchi commissionò ‘cose viste’ per il suo «Settimo Giorno», illustrate da Giacomo Pozzi Bellini, il grande fotografo paesaggistico dell’Enciclopedia Treccani (EB: 11).

Questi due testi, che si allontanano dalla forma tipica del racconto di viaggio e si avvicinano al genere del reportage di critica teatrale e musicale, rappresentando due digressioni abbastanza lunghe, rendono il testo ancor più frammentario. Bisogna prima di tutto ricordare che Arbasino non è solo un romanziere o uno scrittore di viaggi, ma soprattutto un critico mondano e giornalista pungente ed ironico, arbitro di buon gusto alto-borghese, “che utilizza ampiamente il polifonismo dei generi” (D’Antuono 2007: 26). Spesso questi reportage inseriti nei suoi libri contengono anche interviste: è questo il caso del colloquio con l’allora sovrintendente della Scala Antonio Ghiringhelli, inserito nella parte finale di *Due notti ad Epidauro*. Questo capitolo è, forse, la parte più autonoma dell’intero libro e sembra fungere quasi da spartiacque tra il viaggio in Grecia e il soggiorno ad Istanbul, raccontato nell’ultimo capitolo. Centro di questo testo è la rappresentazione mancata della *Norma* a Epidauro, con la partecipazione di Maria Callas.

Era anche uno dei primi ingressi del melodramma italiano nel santuario del tramma greco antico: per di più con la Norma, che fra le nostre opere s'avvicina di più, insieme alla Medea, alla tragedia classica con quelle donne monumentali che provano passioni assolute e titaniche, da Fedre e Brunildi con fin de nonrecevoir per le innovative indagini accademiche e pratiche tipo «quanti bambini aveva Lady Macbeth» o le Streghe quali «rather shoddy creatures» (EB: 121-122).

“Il posto si sa: è sempre stato stupendo” (EB: 123), ma lo spettacolo viene cancellato a causa di un'acquazzone che ha del soprannaturale. Nonostante “La Divina [...] soffriva già lì pronta e diceva a tutti che voleva cantare ad ogni costo” (EB: 119), lo spettacolo viene sospeso. Arbasino scrive quindi una recensione basandosi su ciò che aveva visto durante le prove, non risparmiando lodi alla performance di Maria Callas. Notevole è certo la capacità critica dello scrittore lombardo che in questa occasione ha la possibilità di sfoggiare tutta la sua sterminata conoscenza operistica. Anche se “il resto dello spettacolo è a livello abbastanza provinciale” (EB: 128), a salvare lo spettacolo “c'è il teatro di Epidauro; e soprattutto c'è lei” (EB: 130), Maria Callas.

Poco o nulla, invece, salva delle rappresentazioni tragiche della compagnia del Teatro Nazionale di Grecia, che Arbasino segue all'Erode Attico di Atene. Già il titolo, *Le esequie della Tragedia*, è volutamente ironico, dato che quello che intende fare lo scrittore lombardo è dichiarare definitivamente morta e scomparsa la tragedia greca, ormai destinata solo ad essere letta: ogni sua rappresentazione o peggio traduzione non fa altro che confermare il suo decesso. Infatti, sebbene “fatalmente i giovin signori preparati e dabbene finiranno per sobbarcarsela, la soirée tragica” (EB: 50), a parere dello scrittore, lo spettacolo risulta una delusione.

Bisogna praticamente notare che qui i drammi classici vengono tradotti in moderno: quindi perdendo il presunto «ritmo originario» insegnato e imparato nei regi licei; e magari più d'uno sperava di ritrovarlo qui intatto [...]. «Ma qui sembra albanese, pare turco!». [...] Ma non è niente divertente. Leggendo il testo o un bigname sembra tutt'altra cosa; ma guardando senza capire le parole la tragedia si presenta così: nutrici scervellate vegliano un paio di bambinastri robusti figli di Eracle, ma un malvagio alla Vincent Price li detesta in crepuscolo di Casa Usher, un Laocoonte con tante barbe si addolora nell'accento di Chioggia” (EB 52, 56-57).

In questo caso il “bel teatrone semicircolare appoggiato a una pendice dell'Acropoli”, con il Partenone che “s'accende e spegne come un luminario indipendente sopra le teste” (EB: 54) non bastano a salvare la rappresentazione

drammatica, poiché l'allestimento e il pubblico stesso, giudicato con toni di ironica e, a tratti, esilarante critica, finiscono per rovinare irrimediabilmente lo spettacolo.

La gente come può entra a cercarsi i posti coperti da un materassino bianco: turisti, umanisti, congresisti [...]; e numerosissimi greci che continuano a battere le mani quando c'è abbastanza pubblico, e quando s'abbassano le luci si precipitano a occupare vociando i posti davanti. [...] Un solo ingresso per gli attori e per il pubblico dunque [...] lo bloccano all'inizio del dramma. [...] Chi arriva dopo sta fuori. Niente intervallo. L'abominevole «non-stop». Così anche se si è molto stufi [...] non si riesce assolutamente a scappare prima dei finali, a meno di non infilarsi tra le coefore uscenti. [...] Come base, fa del finto Debussy o del finto Bartok, a seconda dei momenti di quiete o di moto. L'acustica è ottima [...] e la dizione degli attori limpida [...]. Rinresce invece dire che il coro canta, e canta tantissimo: delle cose anche abbastanza insensate, rovistate nei decenni più operistici della Mitteleuropa pittorresca (EB: 54-56).

Questo capitolo-reportage, a differenza di *Due notti ad Epidauro*, si amalgama in maniera molto più armoniosa con il resto della descrizione odeporica. L'esperienza del tragico, così esaltata dai classicisti, finisce per essere una delusione, tanto che lo scrittore afferma che “oltre alla tragedia o invece della tragedia si consigliano piuttosto i buzuki o bouzoukia come diverimento burino o buzzurro per la serata primitiva” (EB: 74).

Questo profondo sentimento di delusione, espresso con amara ironia, appare insistentemente in buona parte del resoconto “ellenistico”. Quindi si può affermare che Arbasino, collocando il suo viaggio tra le antichità classiche, in una sorta di “viaggio d'istruzione” alla riscoperta, o riesumazione, di un bagaglio culturale impregnato di testi e memorie classiche, intende ribadire l'impossibilità di rivivere l'antico, in quanto scomparso, o peggio, ricostruito per il turismo di massa. La Grecia, culla della civiltà occidentale e sintesi ideale della classicità, studiata e amata al liceo, suscita una continua frustrazione, spesso espressa attraverso frasi di pungente ironia. Questo stesso sentimento è ben visibile in tutto il primo capitolo, *Guidina di Atene*.

Dove si va? Perché si è venuti? Prima di tutto per ragioni d'antichità classiche, sospinti da ricordi liceali che non perdonano. E allora Partenone, oltre che Parmenide e Parnaso e Parrasio. Si sa che di Acropoli ne resta poca, per il nostro budget: però anche se durante il giorno vedendola continuamente spuntare su un tetto o dietro una piazza scappa più di una volta di ribattere «déjà vu» o «et alors?» [...], è previsto che una certa emozione studiata e pronta pigli volenti o non salendo o sudando per gli scontati Propilei [...]. In giro per

i musei, finalmente, la sensazione più commentata è che «the best» sia spesso altrove; e infatti lo si sarà visto a Roma e a Napoli, al British Museum e al Louvre. [...] E comme c'est triste, la Grèce, madame: finita la sua gran recita d'epoca, si spengono le luci e le faci, cala addirittura un sipario [...] sulle antiche corrispondenze fra lo sguardo addestrato e l'immagine interiore ambigua e le mediazioni culturali tra la realtà e il fantasma, nei costumi e consumi mutanti del Sublime e dell'Assurdo (EB: 32-33, 36, 38).

Più che Atene, il cui urbanesimo, “visto dall'alto dell'Acropoli o del Filopappo, pare spropositato e allucinatorio” (EB: 15), l'autore sembra apprezzare soprattutto il sito archeologico di Olimpia, meta che era all'origine di questo viaggio di “formazione” per ex liceali. La descrizione dell'antica sede dei giochi olimpici, simbolo classico per eccellenza e ancora sconosciuto al turista globale occupa l'ultima parte del capitolo *Olimpia in treno*. In queste pagine Arbasino abbandona il suo sarcasmo censorio che accompagna un po' tutto il libro e lo sostituisce ad una piacevole prosa emozionata.

L'entrata a Olimpia è quasi bella come l'arrivo a Castelfusano per Cristoforo Colombo, in Pineta. Il posto è incantevole, pare Salice Terme o Villa Adriana a Tivoli: una delizia inaspettata di colline cespugliose e d'alberi, prati, rovine in fondo alla valle, capitelli nell'erba, pini marittimi fra le colonne battute, grandi e splendidi [...]. E sarà facilmente il più bel luogo della Grecia, così incredibilmente verde dopo la desolazione dei sassi. Il tempio di Zeus ha le sue gigantesche colonne di calcare a pezzi [...]; tutto intorno cortesemente si riconoscono o si fondono le fondamenta degli altri numerosi edifici [...]. Happy now? Crediamo sulla parola, enfin? [...] Il rilievo del paesaggio è piacevolmente mosso, pieno di gradevoli chiaroscuri, [...] ecco la pianura dietro gli scavi, le scene rustiche sui diversi piani degli orti, le vigne, i greggi (sic), la palude, i fuochi, i bambini, e il fiume Alfeo dove potendo si farà il bagno nudi, e i boy scouts inglesi alzano le tende, e il pastore arcadico fischia come un trenino svizzero; e riecco i soliti cavallini lavati nell'acqua metafisica, e infine un camion rosso passa per una strada che prima non si vedeva. Comunque sublime (EB 97-98,101-102).

Anche la visita al “classicissimo” Capo Sounion sembra soddisfare i desideri antiquari di Arbasino, che ha anche la possibilità di “riesumere” tra le colonne del “suo splendido tempio di Poseidone” rimembranze grand-touristiche, sfoderando comunque il suo solito sarcasmo.

Le suggestive colonne a terra sono incise con i nomi di viaggiatori ai primi vagiti del Romanticismo: Byron, Brighton, Burton, Bricktop? Dunque, puntuali reminiscenze del Cantico delle colonne di Paul Valéry, nella traduzione di Beniamino Dal Fabbro: «Dolci colonne cinte di – chiarore ai capitelli – che camminando ai margini – ornano veri uccelli» (EB: 79).

Oltre a Micene che “sembra [...] far parte di giri meno sgangherati” con i suoi visitatori “più impegnativi: cattedratici, teatranti, epico-lirici” (EB: 89), lo scrittore lombardo visita anche Delfi, antica “impresa affaristica su basi religiose” (EB: 82) che delude perfino le aspettative del cultore del classico più indulgente. Infatti

la fatica per ascendere è tanta, e nulla potrà compensarla, [...] ai lati di questa Via Sacra, un'erta sudante e frustrante che bisogna scalare al sole senza grazie da chiedere, e intorno ai resti del tempio di Apollo e del teatro [...], rimane così poco, solo inclite pietre metafisiche dove si può riconoscere tutt'al più un angolo di capitello; e in fondo potrebbero essere qualunque frantume: dalla tegola romanica al gradino barocco; e bisogna metterci tanto del nostro, se si vuol provare un po' di suggestione a ogni costo. [...] Perfino il cuore di mamma più classicista [...], ricevendo foto e cartoline risponderà: «Per apprezzare quei resti, oltre al grande amor materno ci vuole anche molta cultura e molta fantasia» (EB: 84-85).

Arbasino vede la Grecia con gli occhi disillusi e disincantati di chi, imbevuto di una vasta conoscenza classica, non può e non riesce ad immedesimarsi e ritrovarsi in quello che vede, nemmeno usando le memorie liceali più libresche o accademiche.

Sentimento simile si ritrova alla fine del capitolo *Mulini e leoni*, che è la relazione di un viaggio compiuto a Mikonos e Delo. Proprio il sito archeologico di quest'ultima isola “disabitata e morta, museale”, provoca nello scrittore nuovamente la delusione per l'ormai perduta monumentalità classica, visto che “sopravvive così poco che è necessario aggirarsi cautamente con la guida in mano e tante buone intenzioni o pie illusioni” (EB: 112-113). Ma il vero centro del capitolo è Mikonos che avendo “con la cultura greca rapporti simili a quelli della cultura francese con St-Tropez” (EB: 112) dà la possibilità ad Arbasino di compiere una critica sarcastica e impietosa al turismo di massa. Lo scrittore, in tutta la sua produzione, rifiuta il concetto stesso di turista borghese e se ne allontana, guardandolo sempre con uno sguardo critico. Il turista corrompe i luoghi e li deturpa, impedisce con prepotenza al viaggiatore di avere un rapporto vero, reale e originale con la realtà visitata. In Arbasino il senso di desolazione davanti all'impossibilità di fuggire dal turismo globale si trasforma in invettiva (spesso in toni misogini), che nasconde, in verità, la frustrazione di essere parte di questo tipo di turismo: egli, infatti, è cosciente di esser pur sempre un turista, anche se “letterario” e “culturale”. Ne è prova il fatto che lo scrittore non solo accoglie nel testo citazioni e riferimenti letterari (come Emilio Cecchi di *Et in Arcadia ego* o Mario Praz di *Viaggio in Grecia*) ma si affida anche alle guide

turistiche (“meglio limitarsi al vecchio Guide Bleu, dove c’è tutto” (EB 86)), deprecate e criticate dagli scrittori di viaggio contemporanei, in quanto “riducono la molteplicità del mondo a un numero di meraviglie, da collezionare per il solo fatto di poter dire di averle viste (Marfè 2009: 20) Quindi Arbasino dimostra, in un certo senso, quello che è già stato notato da Eric Leed, cioè che

l’atteggiamento più tipico del turista è il desiderio di evitare i turisti e i posti in cui si raccolgono. Ma ciò non fa che confermare il fatto che il viaggio non è più un mezzo che permetta di distinguersi. È un modo di raggiungere una nota identità comune a tutti noi: quella dell’estraneo. Noi viviamo dentro la società globale dei viaggiatori (Leed, 1992: 348).

Arbasino più di una volta crea di sé l’immagine di un turista letterato e privilegiato che “guarda da una pellicola lussuosa ed elegante, aristocratica e intellettuale” (D’Antuono 2007: 221); assiste con orrore e sdegno all’invasione della massa umana che si affolla sul battello per Mikonos. Nel testo il turista borghese diventa esempio di cattivo gusto per eccellenza e prova vivente di come “oggi più di prima il viaggiatore è isolato dal paesaggio che attraversa” e “per lui è tutto lo stesso: andare in un posto o in un altro” (Boorstin 1962: 94).

Metà dei passeggeri sono turisti, e metà dei turisti sono francesi, di quei tipi che non avendo abbastanza soldi per andare a fare lo sci-sci a St-Tropez devono cercarsi altri lidi un po’ meno cari per sfoggiare i piccoli lussi delle grandes vacances. Si vedono quindi dappertutto le barbe e il sandalo dello studente provinciale magro e bruttino [...] Ci sono le grandi impiegate di banca in prendisole d’imprimé, con la pelle già abbronzata e la coscia varicosa e l’aria della gentildonna [...] e ci sono le dattilografe col ricciolo rosso che fanno il passerotto cinquantenne [...] In tutti gli angoli si nascondono chioccolando delle piccole coppie che si baciano per l’emozione di navigare come piccioncini sui mari di Omero (EB 103-104).

Il turista borghese è rappresentazione di cattive maniere e mediocrità che, dato “il color blu dell’acqua e questo senso di trovarsi in un paesaggio classico” (EB 104), arriva ad inquinare il momento magico del viaggio sull’Egeo con il suo corpo che non ha nulla a che vedere con la statuaria greco-romana.

Sul ponte superiore dopo un po’ partono quasi tutti i vestiti, vengono fuori lunghe gambe color pesca o nespola e unghie dei piedi ciascuna di una tinta diversa, quasi personalizzate. Ma si spogliano anche dei tedeschi di mezza età un po’ calvi, col capello rado e lungo dietro, che stasera saranno paonazzi e cotti [...]; e perfino le orride vecchie vanno in giro disonorate e piene di legacci, avrebbero fatto meglio a stare a casa loro, a curare i polli davanti alla porta (EB 104).

Con queste parole Arbasino sembra aver definitivamente dichiarato il decesso dello storico *Grand Tour* che tanto appassionatamente, da “giovin signore”, aveva immaginato di rivivere. Non solo lo snobismo che egli stesso confessa di avere, ma anche questo senso di frustrazione gli fa rinnegare e ridimensionare con punte di crudele ironia l’importanza culturale della Grecia contemporanea, terra ormai lontana dalla classicità e assaltata dal turismo globale dei viaggi organizzati per borghesi che non possono permettersi mete più costose. Di conseguenza, con la degradazione della civiltà classica e allo stesso tempo della stessa civiltà occidentale, Arbasino si rivolge, invece, con esaltato trasporto alla civiltà orientale che si rispecchia nella città di Istanbul, condensazione di “esotismo, linguaggio, forma, edonismo, meraviglioso” (D’Antuono 2007: 215).

Arbasino esplicita questa preferenza per la Porta d’Oriente già nelle prime righe della parte dedicata ad Istanbul (*Turkish Delight*), dichiarando: “un arrivo a Costantinopoli risulterà [...] molto più alacre e curioso che non qualsiasi sbarco ad Atene” in cui “gli abitanti sembrano generalmente levantini” (EB: 138). Infatti secondo lo scrittore lombardo “arrivando a Istanbul da Atene l’impressione più viva è che si passi da una capitale asiatica abitata da europei a una capitale europea abitata da asiatici” (EB: 139). Istanbul, quindi, con le sue moschee, i suoi giardini verdi e le sue fontane affascina Arbasino in maniera più profonda delle “inclite pietre metafisiche” dell’arida Grecia. Del resto l’amore per la “turcheria” di Arbasino risale alla sua giovane età (D’Antuono 2007: 215) e deriva prima di tutto da reminiscenze rossiniane del *Turco in Italia* e de *L’Italiana in Algeri*, per altro nominate nella prima pagina di questo capitolo, che in ventotto paginette riassume magistralmente una lunga tradizione orientalista. Lo scrittore inizia la sua descrizione della capitale dell’Impero Ottomano proprio con una rappresentazione orientaleggiante ed “operistica” del *Turco*,

ingordissima e ormai mitica creatura fasciata e pingue che ama l’harem, la danza del ventre, il demone meridiano, il sofà, il narghilè, il turbante, l’odalisca, la portantina, la babbuccia; e impala i nemici con trasporti di godimento smodato ogni volta che un palo bene appuntito penetra con dolore nella carnosità biondastra del Veneziano giorgionesco e tizianesco (EB: 137).

Tutte queste immagini sono da collegare ad un insieme di stereotipi di un immaginario europeo creato per delineare e descrivere l’Oriente, ma che non ha nessuna corrispondenza con la realtà. Come si può comprendere da molte rappresentazioni letterarie, artistiche, operistiche e, soprattutto, odepatiche, riassumendo il lungo discorso di Edward Said sull’orientalismo, si può sostenere che l’Occidente si è costruito a tavolino e in maniera libresco un suo Oriente,

per autodefinirsi e, di conseguenza, sottolineare la propria superiorità. Secondo Said, infatti, “il rapporto tra Oriente ed Occidente è una questione di potere, di dominio, di varie e complesse forme di egemonia” e per questo motivo “l’Oriente è stato orientalizzato non solo perché lo si è trovato orientale, [...] ma perché è stato possibile *renderlo* ‘orientale’” (Said 1978: 15). L’orientalismo viene visto dal critico palestinese come “un sistema di citazioni di autori da parte di altri autori, e a ciò si deve, in misura significativa, la sua unità” (Said 1978: 32). Molte di queste citazioni di immagini fondamentalmente stereotipate sono da collegare senza dubbio al grande nemico dell’Occidente, poi divenuto il “Grande malato”, l’Impero Ottomano. Il Turco è principalmente temuto perché musulmano. Sempre secondo Said

l’islam finì col diventare il simbolo del terrore, della devastazione, dell’invasione da parte di un nemico barbaro e crudele con cui non si può venire a patti. Per l’Europa, l’islam rappresentò un trauma duraturo. Sino alla fine del secolo xvii il “pericolo ottomano” rimase nei pressi del continente, rappresentando un’incombente minaccia per la cristianità; col tempo la civiltà europea incorporò quella minaccia e la sua epopea, le grandi gesta, le personalità e gli eventi a essa collegati, e ne fece fili intessuti inseparabilmente nella trama della propria memoria storica e della propria fantasia (Said 1978: 66).

Arbasino è ben cosciente di queste posizioni e ne è prova la sua riflessione sull’Oriente e i turchi, presente in una delle opere più “intriganti” dello scrittore, *I Turchi: codex Vindobonensis 8626*, che poggia le sue basi su un’analisi e una critica delle immagini create dalla cultura occidentale nei confronti dell’*Altro* (Panella 2004: 90). Scrive Arbasino:

lungo un gran discorso di parecchi secoli, in un concertato ininterrotto, attraverso regioni vastissime di sensibilità premoderna sull’orlo di pericolose autocoscienze, il Turco rappresenta con insistita apprensione l’Altro per uno spirito europeo evidentemente turbato da inquietudini occultate e bizzarre, giacché linguisticamente finisce per esprimere la propria nozione di Chic massimamente *habillé* inventando una leggiadra metafora – quasi- antonomasia quale *Turquerie*, però manifesta la propria contemporanea decisione di occultare le nefandezze più tipicamente innominabili dietro la sbigottita falsa-catacresi di cose turche! (TCV: 23).

Arbasino smaschera questi stereotipi anche in *Dall’Ellade a Bisanzio*, dato che, poche pagine dopo le immagini lascive e crudeli di stampo operistico-rossiniano, lo scrittore ridimensiona l’immagine falsata del turco e la sostituisce con una più veritiera, creata dalla sua esperienza diretta.

Se si è arrivati a qui [Istanbul] col pregiudizio occidentale sul musulmano dissoluto in pantofole, si finisce invece per trovarsi di fronte a un popolo malinconico e chiuso, piuttosto duro e selvatico, per niente bello di lineamenti, evidentemente frugalissimo e moralistico, di una dignità e un orgoglio che possono essere anche una lezione poco comune. [...] Il Turco non secca nessuno, non chiede niente, non chiama tutti «amigo», non è curioso, non vien dietro con richieste seccanti, non tende moncherini (EB: 141-142).

In ogni caso dire che Arbasino è immune da una certa visione orientalista della vecchia Costantinopoli sarebbe certamente sbagliato; infatti, è indubbio che egli guardi l'Oriente sempre e solamente attraverso gli occhi, e quindi il giudizio, di un intellettuale occidentale (Pellegrino 1985: 176). Lo scrittore cita apertamente le fonti di questa sua "Bisanzio irrazionale, che annovera Yeats e Proust e Musil tra i suoi cittadini onorari" (EB: 138), quali l'abate Casti, Antonio Stoppani, Gérard de Nerval, Edmondo De Amicis, e sembra rammaricarsi del fatto che certe immagini da loro descritte non abbiano riscontro nell'Istanbul contemporanea ("Come mai invece adesso tutta questa ostentazione di austerità?" (EB: 143). Le immagini esotiche ed orientalizzanti ci sono e sono tante: il Bosforo che "da qualunque parte lo guardi, è probabilmente il più bello del mondo", la punta del Serraglio che "sorge avanti in un mare che dopo le cinque del pomeriggio e fino almeno alle sette non è più né blu né verde, ma innegabilmente tutto d'oro", le colline "cariche di minareti e tantissime cupole che sono premeditazioni architettoniche di immancabile effetto fantastico" (EB: 140), la Moschea Blu e di Fatih che "sono le più chic" (EB: 150), il Gran Bazar che "lascia *cool*, perché sebbene giustamente labirintico e impeccabilmente claustrofobico e inutilmente vastissimo, in pratica ha poi da vendere essenzialmente le robette di nylon e plastica" (EB: 155) e certamente Santa Sofia che ha "il fascino strutturale incomparabile dello «spazio bizantino»" (EB: 151). Arbasino riscrive e rinterpreta perfino l'effetto sentimentale/onirico provocato dalle cupole e dai minareti visti dal Bosforo, la più tradizionale delle immagini create dai viaggiatori europei, simbolo del viaggio in Oriente e un po' di tutto l'Orientalismo. Questo processo viene caricato di una forte simbologia sessuale.

Forse la struttura même della Moschea tende a conturbare qualche oscuro tabù della psiche occidentale e saggistica mistico-erotica coi suoi minareti-falli e cupole-tette [...] riuniti e molteplici, all'opposizione di ogni prassi papalina che tende a una revisione sistematica d'ogni generalità non solo mediterranea (EB: 152).

La Costantinopoli di Arbasino è un'interessante mistura di sessualità repressa, Art Nouveau/Liberty, splendidi paesaggi, chic e kitsch, una realtà frammentata

come la Grecia classica ormai ripudiata in nome di un esotismo tutto personale.

Dall'analisi di questa "guidina" che ripercorre il viaggio di Arbasino che dalla Grecia lo ha portato ad Istanbul si può arrivare ad alcune conclusioni sul processo di rielaborazione/riscrittura di due dei più importanti elementi del *Grand Tour* Sette e Ottocentesco, la ricerca del classico e la fascinazione per l'oriente, secondo un canone spiccatamente postmoderno. Prima di tutto il mondo classico viene visto come un mondo lontano, ormai irraggiungibile, sempre maggiormente intaccato e deturpato dal turismo di massa. Poiché le tanto decantate bellezze antiche sono ormai solo pallidi riflessi, ruderi inespressivi e muti, ogni tentativo di riportare in vita l'antico è un risultato ridicolo, improponibile. Infatti, in Arbasino l'Oriente è, come l'antichità classica, un luogo costruito secondo stereotipi falsi, ma resta un luogo affascinante che colpisce lo scrittore e lo consola della delusione del viaggio in Grecia.

Dal punto di vista formale, il testo arbasiniano è veramente la realizzazione pratica di quella metafora di Cesare Segre che vede le parole di un testo "come un tessuto" (Segre 1999: 29). E il testo intessuto da Arbasino è certamente di alta qualità e di fortissima originalità. Questa fitta rete intertestuale, fatta di citazioni, autocitazioni, riscritture, crea comunque nel lettore un effetto di discontinuità, che è, del resto, la stessa metaforizzazione dello spazio nell'era globale. Infatti si può affermare che questa poetica della frammentazione decostruisce i luoghi e li ricostruisce secondo una nuova struttura del tutto originale. Perciò la frammentarietà, tipica della nuova letteratura di viaggio (si pensi a Tondelli, Magris, Tabucchi e Ceronetti), è espressione di un tentativo di eccitare il pubblico in un gioco di rimandi, che spesso oscurano il vero scopo della narrazione, cioè la descrizione del viaggio e del suo percorso. La scrittura di Arbasino, perciò, sembra essere un modo per esorcizzare il senso di angoscia nei confronti di un villaggio globale dove non esiste più nulla da scoprire e da vedere. Data la sua forte carica intertestuale, sembra giusto collocare questa "riscrittura" di viaggio nel campo del "collezionismo erudito". Come i viaggiatori "collezionisti", anche Arbasino è convinto che "la lettura sia lo strumento ermeneutico migliore per capire il mondo non scritto" (Marfè 2009: 41); e di letture è, infatti, pieno *Dall'Ellade a Bisanzio*, che siano esse le letture classiche liceali o le memorie orientaliste di abati e scrittori.

Arbasino, uno dei più autorevoli scrittori della nuova letteratura di viaggio nel secolo breve, ha offerto in Italia una delle interpretazioni più interessanti della nuova dimensione del viaggio tra turismo globale e post-turismo, una riscrittura difficile e forse non troppo immediata, ma comunque mai banale e deludente.

Bibliografia

- Arbasino, Alberto (1959) *L'Anonimo Lombardo*, Feltrinelli, Milano (nel testo abbr. in **AL**).
- Arbasino, Alberto (1965) *Grazie delle magnifiche rose*, Feltrinelli, Milano (nel testo abbr. in **GMR**).
- Arbasino, Alberto (1971) *I Turchi: codex Vindobonensis 8626*, testo di A.A., introduzione di Franz Untekircher, Franco Maria Ricci, Parma (nel testo abbr. in **TCV**).
- Arbasino, Alberto (1997) *Passeggiando tra i draghi addormentati*, Adelphi, Milano (nel testo abbr. in **PDA**).
- Arbasino, Alberto (2006) *Dall'Ellade a Bisanzio*, Adelphi, Milano (nel testo abbr. in **EB**).
- Augé, Marc (1999) *Disneyland e altri non luoghi*, tr. A. Salsano, Bollati Boringhieri, Torino.
- Berardinelli Alfonso (2007) "Le angosce dello sviluppo. Scrittori italiani e modernizzazione". *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata.
- Boorstin, Daniel J. (1962) "From Traveler to Tourist: The Lost Art of Travel". *The Image or What Happened to the American Dream*. Weidenfeld-Nicolson, London.
- Brilli, Attilio (2009) *Il viaggio in Oriente*, Il Mulino, Bologna.
- Curi, Fausto (1996) "Mito e romanzo", *La scrittura e la morte di Dio*, Laterza, Bari.
- D'Antuono, Nicola (2007) *Forme e significati in Arbasino*, Edizioni Millennium, Bologna.
- Di Pascale, Gaia (2001) *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Di Pascale, Gaia (2009) *Letteratura di viaggio e New Italian Epic: ipotesi per una narrativa di transito*, www.carmillaonline.com/2009/02/10/letteratura-di-viaggio-e-new-italian-epic-ipotesi-per-una-narrativa-di-transito/ (visitato il 15 dicembre 2014).
- Genette, Gérard (1989) *Soglie: i dintorni del testo*, a cura di C. M. Cederna, Einaudi,

Torino.

Leed, Eric (1992) *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Il Mulino, Bologna, 2010.

Marfè, Luigi (2009) *Oltre la 'fine dei viaggi'. I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Olschki, Firenze.

Panella, Giuseppe (2004) *Albero Arbasino*, Cadmo, Fiesole (Firenze).

Pellegrino, Angelo (1985) *Verso oriente: viaggi e letteratura degli scrittori italiani nei paesi orientali, 1912-1982*. Istituto della enciclopedia italiana, Roma.

Ricorda, Ricciarda (2012) *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Editrice La Scuola, Brescia.

Said, Eduard W. (1978) *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano, 2001.

Salani, Mario P. (2005), "Il viaggio: un artefatto strutturale", Iannona, R., Rossi, E., Salani, M.P., *Viaggio nel viaggio*, Meltemi, Roma.

Segre, Cesare (1999) *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Einaudi, Torino.

Vecchi, Maria Luisa (1990) *Alberto Arbasino*. La Nuova Italia, Firenze.

RECORRIDO DE RUBÉN DARÍO POR ESPAÑA A TRAVÉS DE LAS CARTAS*

E. Zeynep ÖNAL
İstanbul Üniversitesi

Abstract

The Nicaraguan poet Rubén Darío, supreme representative of literary modernism in Latin America, got to know the eminent literary figures of the Spanish Literature during his journeys to Spain in 1892 and 1899, and had a considerable influence on them. The writers of the time embraced him with enthusiasm and the literary value of his works were known in Spain with the support of prominent Spanish writers such as Juan Valera or Salvador Rueda. Before he made his second journey to Spain, the poet was already famous in Spain and the young Spanish poets knew him as the master of the new poetry. During his second journey, Darío got to know the young writers of the Generation of 98 and created a group with the enthusiastic figures to read and recite poetry. Darío praised loudly the writers of the new generation and the young writers followed his footprints. During his second journey, Darío also met Miguel de Unamuno who, contrary to the poets of the Generation of 98 that were gathering around him, kept out of the literary modernist movement. Unamuno, although admired Darío as a poet, always maintained a distance with him since he never managed to restrain the discontent he felt against the Latin American francophilism that was revealed in the Rubenian poetry. This work aims to present the literary interaction between an eminent Latin American poet and the notable Spanish writers of his time, showing the literary panorama and enlightening the personal relations between them.

Keywords: Rubén Darío, Modernism, Generation of 98, Miguel de Unamuno, journey.

* Bu makale, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İspanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nın 20-21 Mayıs 2014 tarihinde düzenlediği IV. Uluslararası Dilbilim ve Edebiyat Günleri'nde sunulan bildirinin genişletilmiş halidir.

Özet

Latin Amerika'da edebi modernist akımın en önemli temsilcisi olan Nikaragualı şair Rubén Darío, İspanya'ya 1892 ve 1899 yıllarında gerçekleştirdiği seyahatler sırasında İspanyol edebiyatının önemli yazar ve şairleriyle tanışır ve onları derinden etkiler. İspanya'nın edebiyat çevresi Darío'yu hevesle karşılar ve Juan Valera ve Salvador Rueda gibi önemli İspanyol yazarların desteği sayesinde şairin edebi değeri bilinir. Darío İspanya'ya ikinci gidişinden önce ünlenir ve genç şair kuşağı Darío'yu yeni şiirin ustası olarak kabul eder. İkinci seyahat sırasında Darío 98 Kuşağı'nın genç yazarlarıyla tanışır ve birlikte şiir okumaya hevesli şairlerden oluşan bir grup oluştururlar. Darío yeni kuşağın yazarlarını ateşli bir dille över ve gençler de onun izinden gider. Darío bu dönemde 98 kuşağının önemli yazarı Miguel de Unamuno'yla tanışır; Unamuno, Latin Amerikalı şairin çevresinde toplanan 98 kuşağı şairlerinin aksine, modernist akımın dışında saf tutar. Unamuno Darío'nun şiirini takdir etse de, şaire karşı mesafeli duruşunu her zaman korur ve Darío'nun dizelerinde kendini gösteren Fransız etkisine karşı olan hoşnutsuzluğunu bastırmayı hiçbir zaman başaramaz. Bu çalışmanın amacı, büyük bir Latin Amerikalı şairle dönemin önemli İspanyol yazarları arasındaki edebi etkileşimi ortaya koymak ve dönemin edebi düşüncesini anlatırken, yazarlar arası kişisel ilişkilere ışık tutmaktır.

Anahtar sözcükler: *Rubén Darío, Modernizm, 98 Kuşağı, Miguel de Unamuno, yolculuk.*

El poeta nicaragüense, Félix Rubén García Sarmiento, conocido por el nombre de Rubén Darío (1867-1916), fue el mayor impulsor y el representante culminante del modernismo hispanoamericano. "Modernismo" es el nombre dado a un movimiento de renovación literaria acontecido en América y España en los últimos años del siglo XIX y comienzos del XX. Pedro Salinas dice que el modernismo nació de una insatisfacción con el estado de la literatura en aquella época y tendía a rebelarse contra las normas estéticas imperantes. El modernismo americano buscaba la renovación del concepto de lo poético y la belleza. "Era una literatura de los sentidos, trémula de atractivos sensuales, deslumbradora de cromatismo. Corría precipitada tras los éxitos de la sonoridad y de la forma" (Salinas, 1970:16). Esta tendencia literaria se caracterizaba por la incorporación de metros y ritmos nuevos o renovados. Darío fusionó todos los aspectos del modernismo en su poesía: exaltar el refinamiento y lo sofisticado, dar carácter aristocrático a la poesía, crear un nuevo lenguaje poético por la perfección técnica de integrar nuevos metros y ritmos. Según Juan Ramón Jiménez, "era el encuentro de nuevo con la belleza, sepultada durante el siglo

XIX [...]. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza” (Villanueva, 1990:10).

Rubén Darío empezó a leer poesía francesa, sobre todo la de Víctor Hugo, en su adolescencia. Durante su estancia en Santiago de Chile en 1886, por vez primera en una metrópoli, publicó poemas y cuentos con el título de *Azul* (1888) y así atrajo la atención de Juan Valera. Valera le dirigió al joven poeta una carta en octubre de 1888 al recibir un ejemplar del libro con una dedicatoria del poeta nicaragüense y aunque al principio manifestaba su temor de encontrarse con un “Víctor Huguito” al leer la obra, el resto de la carta continuaba como un elogio al joven poeta por su singularidad declarando que había encontrado a un poeta “con gran fondo de originalidad y de originalidad muy extraña” (Valera, 1888). Rubén Darío todavía no era un poeta bien conocido por el público. En esa época, leía a los autores franceses contemporáneos pero también escribía obras como “Canto épico a las glorias de Chile”, donde hablaba de las glorias heroicas del país. La singularidad del joven poeta, según Valera, provenía de “asimilarse todos los elementos de espíritu francés,” sin que el poeta hubiera residido hasta entonces en Francia “si bien conservando española la forma que aún y organiza estos elementos, convirtiéndolos en sustancia propia” (Valera: 1888). Para un joven poeta en el comienzo de su carrera literaria, el reconocimiento de su talento por parte de un gran escritor podía significar mucho. Cuando Rubén Darío llegó a Chile en 1886, a sus diecinueve años, era un joven que adoraba a dos grandes escritores: uno español, Ramón de Campoamor; otro francés, Víctor Hugo. Según Jean Franco, su visita a Santiago de Chile fue el hecho que elevó su vida por encima de las limitaciones provincianas de la poesía cívica y allí adquirió un ideal de sofisticación, de vida refinada pero también Darío si hoy era un desterrado solitario, el otro día era un poeta comunitario y si hoy cantaba el amor sensual, mañana podía verse a sí mismo como un hombre abrumado por el peso de la culpa religiosa. (Franco, 1985: 178-179)

Después de instalarse en París en 1900, Darío hizo muchos viajes entre América y Europa. Pero antes, el poeta viajó a España, donde conoció a las grandes figuras literarias de las letras españolas y dejando huellas indiscutibles en ellas. Cuatro años después de publicar *Azul*, el poeta viajó a España por primera vez en 1892 para asistir a las fiestas del Centenario del descubrimiento de América en misión oficial, como delegado nicaragüense. Valera, que tanto apreciaba el valor literario de Rubén Darío, le buscó en Madrid a su llegada y le dio la noticia a Menéndez y Pelayo: “Rubén Darío, tal vez el mejor y más original autor que hay ahora en América, está en España” (Valera, 1892). Valera seguía con estas palabras: “Supongo que andará viendo ciudades y aún no habrá

venido a Madrid, pues o hubiera acudido a verme en mi casa, o yo, que le he buscado por las fondas, hubiera ya dado con él.” (Valera, 1892). Valera sentía gran admiración por la obra de Rubén Darío. En otra carta a Menéndez y Pelayo, escribió lo siguiente:

Anoche, por ser sábado, tuve aquí mi pequeño aquelarre literario. Acudieron a él P. Alcalá Galiano, Narciso Campillo, Correa, Miguel de los Santos Alvarez, mi primo Joaquín, [...]; Salvador Rueda [...], y Rubén Darío, de cuyo poderoso y originalísimo ingenio me convezco más cada día. Veo en él lo primero que América da a nuestras letras, donde, además de lo que nosotros dimos, hay no poco de allá. [...] En Rubén Darío hay, sobre el mestizo (de español y de indio) el extracto, la refinada tintura del *parnasiano*, del *decadente* y de todo lo novísimo de extranjería, de donde resulta a mi ver, mucho de insólito, de nuevo, de inaudito y de raro, que agrada y no choca porque está hecho con acierto y buen gusto. Ni hay tampoco afectación, ni esfuerzo, ni prurito de remedar, porque todo en Darío es natural y espontáneo, aunque primoroso y como cincelado. Es un muchacho de veinticuatro o veinticinco años, de suerte que yo espero de él mucho más. (Valera, 1892)

Sin embargo, años más tarde de la publicación de *Azul*, en 1909, Rubén Darío, aunque agradeció mucho a Valera sus elogios, escribió lo siguiente sobre su libro, criticando al escritor español por no advertir su trascendencia literaria:

El libro no tuvo mucho éxito en Chile. Apenas se fijaron en él cuando D. Juan Valera se ocupara de su contenido en una de sus famosas “Cartas americanas” de *Los lunes del Imparcial*. Valera vio mucho, expresó su sorpresa y su entusiasmo sonriente - ¿por qué hay muchos que quieren ver siempre alfileres en aquellas manos ducales? -; pero no se dio cuenta de la trascendencia de mi tentativa. Porque si el librito tenía algún personal mérito relativo, de allí debía derivar toda nuestra futura revolución intelectual. A los que asustaba lo original de la reciente manera les fue extraño que un impecable como D. Juan Valera hiciese notar que la obra estaba escrita en muy buen castellano. (Darío, 1909: 14)

Rubén Darío causó una impresión digna de atención al insigne escritor. Las tertulias de sábados en casa de don Juan Valera fueron ocasión de que Darío y los intelectuales de la época se conocieran. Otro gran escritor americano, el peruano Ricardo Palma, que llegó a España un mes después que Darío, evocó esas famosas tertulias en su libro *Recuerdos de España* en el que presentó un retrato del élite intelectual de la época:

Valera recibía los sábados a sus amigos. La tertulia principiaba entre las nueve y diez de la noche, concluyendo a las dos de la mañana. Los escritores

americanos que por delegación de sus respectivos Gobiernos nos hallábamos a la sazón en Madrid, éramos solícitamente invitados. Zorrilla San Martín, el cantor de americanistas ideales; Rubén Darío, el parnasiano de fantasía deslumbradora; [...], y tantos otros del mundo republicano, fraternizábamos en esas deliciosas veladas con los más encumbrados literatos españoles, como Menéndez Pelayo, Núñez de Arce, [...]. Prosa o verso, todos leíamos algo... (Cano, 1960: 45)

Rubén Darío apreciaba mucho la amistad de Juan Valera y las reuniones que se celebraban en su casa. Escribió en su *Autobiografía*:

Uno de mis mejores amigos fue D. Juan Valera, quien ya se había ocupado largamente en sus *Cartas Americanas* de mi libro *Azul*, publicado en Chile. Ya estaba retirado de su vida diplomática; pero su casa era la del más selecto espíritu español de su tiempo, la del “tesorero de la lengua castellana”, como le ha llamado el conde de las Navas, una de las más finas amistades que conservo desde entonces. Me invitó D. Juan a sus reuniones de los viernes, en donde me hice de excelentes conocimientos. (Darío, 1917: 93)

Rubén Darío y Juan Valera siempre se apreciaron y se admiraron mutuamente por su valor literario aunque en el curso del tiempo se vieron menos. Cuando Valera publicó, en 1899, su última novela, *Morsamor*, Darío le dedicó un elogioso artículo:

Acaba de publicar don Juan Valera una novela nueva: *Morsamor*. Hace ya días que el libro ha aparecido, y la crítica *oficial* no ha dicho una sola palabra, [...]... Don Juan Valera se encuentra, a pesar de su ceguera y de los ataques del tiempo, en una ancianidad que se puede llamar florida... Tiene muy feliz memoria y su conversación es de aquellas que encantan. Sus sábados han sido famosos entre las gentes de letras. (Cano, 1960: 47)

En 1904, un año antes de morir, Juan Valera escribió lo siguiente sobre Darío en un artículo en que, además de elogiar su mérito de literato, se jactaba de haberle descubierto:

Acerca de la poesía lírica, aún he sido más explícito y aún he penetrado más en lo moderno. Nada lo es más, nada lo caracteriza mejor ni le pone más flamante sello, que los versos de Rubén Darío, el cual ha formado escuela y tiene multitud de discípulos e imitadores entre nosotros. Pues bien: yo me jacto de haber escrito sobre Rubén Darío y de haberle elogiado como merece, mucho antes de que nadie en España le conociera ni hubiese oído su nombre. Si hay algo más modernista aún que lo que escribe en verso Rubén Darío, confieso humildemente que no lo sé; pero si lo hay, procuraré estudiarlo y lo elogiaré si gusto de ello. (Valera, 1904)

Si Valera se jactaba por haber sido el descubridor del poeta americano, el poeta andaluz, Salvador Rueda, se vanagloriaba de haber sido el defensor de Rubén Darío en Madrid: "La primera vez que vino a España no tuvo quien lo defendiese y acogiese más que yo, que le presté el más puro calor de mi alma. Vino de América atraído por mi amistad y mi arte nuevo, aparte de su cargo oficial." (Cano, 1960: 51). Según el escritor y crítico español José Luis Cano, Salvador Rueda exageraba lo suyo ya que de no ir a España como representante de su país en las fiestas colombinas, habría sido difícil que Darío hubiese ido a España en 1892, por mucho que le atrajesen la amistad y el arte nuevo de Rueda. Además, Darío no sólo conocía la poesía de Rueda, sino también la de Campoamor y Núñez de Arce, que eran sus ídolos. A pesar de las exageraciones del poeta malagueño, Rubén Darío consiguió publicar en "El Liberal" su poesía por los buenos oficios de Rueda y a través de él conoció a Campoamor y a Juan Valera (Cano, 1960: 51-52). Antes de su segundo viaje a España, la fama de Darío ya había crecido y la juventud poética de entonces lo reconocía "como su maestro, como el paladín indiscutible de la nueva poesía, el inventor de una nueva lírica. La gloria de Rueda quedó un poco oscurecida con el resplandor del nuevo astro que se alzaba poderoso en la poesía hispánica, [...]" (Cano, 1960: 52). Al contrario de la gran admiración que sintió por Juan Valera durante toda la vida, Darío escribió unas palabras sobre Rueda que hirieron hondamente al poeta andaluz: "Salvador Rueda, que inició su vida artística tan bellamente, padece hoy inexplicable decaimiento... Los últimos poemas de Rueda no han correspondido a las esperanzas de los que veían en él un elemento de renovación en la seca poesía castellana contemporánea." (Cano, 1960: 53). Aunque las heridas se curaron luego y ambos pronunciaron buenas palabras con respecto al otro, después de la muerte de Darío Rueda tendió a desacreditarle: "Personal y estéticamente era (Darío) un fetichista de la *Cosmética* parisién." (Cano, 1960: 57). Con los celos terribles que sentía hacia la gloria literaria de su amigo, quería convencer a la gente de que él mismo había sido el primer innovador de la lírica de la española moderna y que Rubén Darío había sido sólo su seguidor e imitador de todo lo francés. Pero fue el genio poético de Rubén Darío el que en realidad consiguió el triunfo de la revolución modernista y los poetas jóvenes que al principio habían sentido la influencia de la poesía de Rueda lo abandonaron después para seguir al nuevo poeta que llegaba de América. Era evidente que Darío nunca había sentido gran entusiasmo por la poesía de Rueda. Rueda era un poeta que había leído muy poca poesía extranjera y Darío, en cambio, había leído toda la literatura francesa y también se sabía de memoria a los parnasianos y a los simbolistas franceses. Además, tenía más gusto y más talento literario que Rueda. (Cano, 1960: 57-58)

Los escritores de la generación del 98, a los que Darío conocería personalmente unos años más tarde de su primer viaje a España, no había publicado todavía sus primeras obras en 1892. Durante su primer viaje, el poeta conoció personalmente a grandes figuras literarias de su tiempo: Núñez de Arce —“Conocí a D. Gaspar Núñez de Arce, que me manifestó mucho afecto y que, cuando alistaba yo mi viaje de retorno a Nicaragua, hizo todo lo posible para que me quedase en España.” (Darío, 1917: 92)— ; Ramón de Campoamor —“Conocí a D. Ramón de Campoamor. Era todavía un anciano muy animado y ocurrente.” (*ibid*: 93)—; José Zorrilla —“Un día, en un hotel que daba a la Puerta del Sol, [...], entró un viejo cuyo rostro no me era desconocido, por fotografías y grabados. [...] Su indumentaria era modesta, pero en los ojos le relampagueaba el espíritu genial. [...] Era D. José Zorrilla.” (*ibid*: 97)—; o Emilia Pardo Bazán —“Conocí a D^a. Emilia Pardo Bazán. Daba fiestas frecuentes, en ese tiempo, en honor de las delegaciones hispano-americanas que llegaban a las fiestas del centenario colombino. [...] Su salón era frecuentado por gente de la nobleza, de la política y de las letras.” (*ibid*: 98)—.

El poeta hizo su segundo viaje a España en 1899. Hablando sobre ese viaje, escribió Darío de la literatura española de aquel entonces: “He buscado en el horizonte español las cimas que dejara no hace mucho tiempo, en todas las manifestaciones del alma nacional; Cánovas muerto; Ruiz Zorrilla muerto; Castelar desilusionado y enfermo; Valera ciego; Campoamor mudo; [...] No está, por cierto, España para literaturas, amputada, doliente, vencida” (Darío, 1917: 169). Según Cano, la razón por la que pensaba de tal modo el poeta nicaragüense era el brillo apagado de los poetas como José Zorrilla, Ramón de Campoamor y Núñez de Arce, a los que él admiraba y leía desde niño y que había conocido personalmente a su llegada a España por vez primera. Pero esas grandes figuras que brillaban con luz propia, en 1892 ya yacían “en mortecina estela” (Cano, 1960: 16). En su segundo viaje Darío descubrió a los escritores jóvenes de la época y de la generación de 98: Jacinto Benavente, Francisco Villaespesa, Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, los hermanos Machado, Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, etc. Rubén Darío creía en los escritores jóvenes españoles y acudía a las tertulias y se reunía con ellos:

Me juntaba siempre con antiguos camaradas como Alejandro Sawa, y con otros nuevos, como el *charmeur* Jacinto Benavente, el robusto vasco Baroja, otro vasco fuerte, Ramiro de Maeztu, [...]; y un núcleo de jóvenes que debían adquirir más tarde un brillante nombre, los hermanos Machado, [...], dos líricos admirables, cada cuál según su manera: Francisco Villaespesa y Juan R. Jiménez, [...] (Darío, 1917: 169-170)

La revolución poética llevada a cabo por Rubén Darío se consolidó en España por Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Villaespesa y Rubén Darío habían llamado a Juan Ramón para “luchar por el modernismo” (Cano, 1960: 134). En abril de 1900, Juan Ramón llegó a Madrid para darse a conocer como poeta a sus diecinueve años. Su ídolo máximo era Rubén Darío. Formaron Darío, Jiménez, Villaespesa y Rueda, entre otros, un grupo entusiasta de la poesía y se juntaban por leer y recitar poesía. Rubén Darío elogiaba con fervor a los escritores de la nueva generación y los jóvenes lo seguían a él:

¡Gracias sean dadas a Dios! Esparcí entre la juventud los principios de libertad intelectual y de personalismo artístico que habían sido la base de nuestra vida nueva en el pensamiento y el arte de escribir hispano-americanos, y que causaron allá espanto y enojo entre los intransigentes. La juventud vibrante me siguió, y hoy muchos de aquellos jóvenes llevan los primeros nombres de la España literaria. (Darío, 1917: 176)

Rubén Darío conoció a Miguel de Unamuno en 1899, durante su segundo viaje a España. Cuenta en su *Autobiografía* cómo se conocieron:

Me presentaron una tarde, como a un ser raro, —“es genial y no usa corbata”, me decían— a D. Miguel de Unamuno, a quien no le agradaba, ya en aquel tiempo, que le llamaran el sabio profesor de la Universidad de Salamanca... Cultivaba su sostenido tema de antifrancesismo. Y era indudablemente un notable vasco original. El señor de Unamuno no conocía entonces a Sarmiento, y hablaba con cierto desdén, basado en pocas noticias, y en su particular humor, de las letras argentinas. (Darío, 1917: 173)

Al contrario que los poetas de la generación del 98, que se unían en torno al poeta americano y que compartían gustos estéticos semejantes —jóvenes que se llamaban Juan Ramón Jiménez, Francisco Villaespesa, Ramón del Valle Inclán, Antonio y Manuel Machado, Ramón Pérez de Ayala—, Unamuno se mantuvo fuera del modernismo. La poesía de Darío le gustaba poco y en una carta a Ricardo Rojas, el escritor argentino, expresó su escasa simpatía por la lírica rubeniana:

Cuando nos veamos, hablaremos de él, a ver si al fin es usted quien me convence de que hay poesía en las caramilladas artificiosas del nicaragüense. Yo no le culpo de lo que otros, sino que sus versos me parecen terriblemente prosaicos en el fondo, sin pasión ni calor, puras virtuosidades y tecniquerías. Escribe, además, cosas imposibles por la manía de la rima rica. (Unamuno, 1908: 300)

La razón del ataque por Unamuno a Darío reside en la profunda diferencia

de propósito y de tono entre los dos movimientos en América y España: la renovación literaria se presenta en América como una transformación del lenguaje poético, del modo de escribir poesía. Pedro Salinas sostiene lo siguiente acerca de la diferencia entre los dos movimientos en América y España:

El movimiento americano queda caracterizado desde su comienzo por ese alcance limitado del intento: la renovación del concepto de lo poético y de su arsenal expresivo. Y por un tono: el esteticismo, la busca de la belleza. En cambio, en España[...], la agitación de las capas intelectuales es mayor en amplitud y hondura, no se limita al propósito de reformar el modo de escribir poesía o el modo de escribir en general, sino que aspira a conmover hasta sus cimientos la conciencia nacional, llegando a las mismas raíces de la vida espiritual. [...], ni en Unamuno encontramos esa preferencia por la valoración estética de la literatura observada en América; son intelectualistas, más que juglares de vocablos, corredores de ideas. Y verdades, no bellezas, es lo que van buscando.

Pero ¿qué clase de verdad? Apunta aquí otra diferencia en los rumbos de los dos grupos, americano y español. Los españoles se afanan tras “la verdad de España”. De suerte que mientras que el modernismo se manifiesta expansivamente, como una superación de las fronteras nacionales de las distintas naciones americanas y, aún más, de la misma frontera continental y está poseído por una ambición cosmopolita, el movimiento espiritual de los hombres del 98 es concentrativo y no expansivo, todo su ardor de alma se enfoca sobre España, que es el vértice de su preocupación. Los unos se expanden, sueñan en países remotos, los hechiza en encanto de París o las evocaciones orientales. Los otros se recogen, y enclaustran toda su tensión espiritual en esa tierra capital de nuestra península, Castilla. (Salinas, 1970: 14-15)

En contra de la poesía de Darío encarada con el mundo exterior, la poesía de Unamuno se adentraba en los pueblos de España, la tierra, el paisaje, etc. La razón del disgusto que le causaba el afrancesamiento hispanoamericano la explicó Unamuno en la revista bonaerense *El sol de Domingo*:

Debo decirle que no acabo de comprender del todo esa atracción que sobre ustedes ejerce París, ni ese anhelo de que sea precisamente París, y no Londres, o Berlín, o Bruselas, o Estocolmo, [...] Que fuera Madrid lo comprendería, porque, hoy por hoy, es el centro de los pueblos de lengua española, y por mucho que exageremos (yo el primero), nuestra incultura, al fin y al cabo en español escribimos, y los que piensan en español son los que, ante todo, han de nutrirse de la savia espiritual de nuestros escritores... En el inmenso coro del universo hay sitio para todos, con tal de que cada cual dé su nota nativa, la que le es propia. Lo malo es que el ruiseñor pretenda rugir o gorgजार el león. (Metzidakis, 1960: 234)

En una carta al escritor español, Bernardo G. De Candamo, Unamuno había escrito: “Rubén Darío dice que mis versos son demasiado sólidos; prefiero esto a que sean demasiado gaseosos, a la americana.” (Cano, 1960: 19). Darío cuenta en *España contemporánea* que varias publicaciones de Madrid habían empezado a ocuparse con alguna atención de literatura hispanoamericana y que en un artículo escrito por Unamuno publicado en la *Época* el autor hablaba de las letras americanas en general y de las argentinas en particular, con un desconocimiento que tenía como consecuencia una injusticia:

El Sr. Unamuno es un eminente humanista, profesor de la antigua universidad de Salamanca, en donde tiene la cátedra de literatura griega. Se ha ocupado de nuestra literatura gauchesca con singular talento; pero no conoce nuestro pensamiento militante, nuestro actual movimiento y producción intelectual. [...] Y como él se refiriese al demasiado parisienismo que creía ver en la literatura de Buenos Aires, manifesté lo que en este párrafo se verá:

Hay que esperar. América no es toda Argentina; pero Buenos Aires bien puede considerarse como flor colosal de una raza que ha de cimentar la común cultura americana; [...] Nuestras letras y artes tienen que ser de reflexión. [...] Por lo pronto, nos nutrimos con el alimento que llega de todos los puntos del globo. Hemos tenido necesidad de ser políglotas y cosmopolitas, [...] Decadentismos literarios no pueden ser plaga entre nosotros; pero con París, que tanto preocupa al Sr. Unamuno, tenemos las más frecuentes y mejores relaciones. (Darío, 1907: 129-130)

Según Cano, aunque Unamuno se mostraba cordial con el escritor nicaragüense en sus cartas, le trataba desdeñosamente en otras que escribía a sus amigos. Sin embargo, Rubén Darío admiraba demasiado a Unamuno como para no desear su amistad y demostró siempre entusiasmo hacia la figura de Unamuno. Cano sigue diciendo que desde 1899 las alusiones de Darío a Unamuno fueron elogiosas. En una crónica de *España contemporánea*, dedicada a los poetas que Darío conoció en Madrid, citaba a los poetas que consideraba más importantes pero, al hablar de los vascos, sólo mencionaba a Unamuno, diciendo: “Pero con Unamuno basta para tener en la lírica representación digna en la Corte” (Cano, 1960: 21). Rubén Darío admiraba el valor literario de Unamuno como poeta. Sin embargo, en el mismo libro, no se abstuvo de lanzar una pulla a Unamuno al elogiar el talento de los poetas españoles:

Pueden caber en ella (la *Revista Nueva*) y caben los versos de los que intentan una renovación en la poesía castellana y los versos demasiado sólidos del vigoroso pensador Sr. Unamuno; los sutiles bordados psicológicos de Benavente y las paradojas estallantes de Maeztu; [...] y las prosas macizas de Unamuno,

que valen más que sus versos, aunque él no lo crea. (Darío, 1907: 187-188)

Lo que afirma Darío de Unamuno respecto a su prosa, lo confirma Cano sosteniendo que Unamuno nunca se consideró, dentro de la generación del 98 a la que pertenecía, un gran poeta, quizá porque su poderosa personalidad de pensador y de ensayista, de novelista y de filósofo, dejaba algo oscurecida su faceta de poeta lírico. Era probable que al escritor vasco le hubiese dolido este rebajamiento de su obra poética (Cano, 1960: 31). No hay que olvidar que Rubén Darío tenía a los poetas del 98 para seguir sus pasos. Si Unamuno escribía cartas cordiales a Darío, en cartas a otros amigos trataba al poeta de una manera más ofensiva. En dos cartas (a Bernardo G. de Candamo) escribía Unamuno:

Rubén Darío es algo digno de estudio. Es el indio con vislumbres de la más alta civilización, de algo esplendente y magnífico, que al querer expresar lo inexpresable, balbucea. Tiene sueños gigantescos, ciclópeos, pero al despertar no le queda más que la vaga melodía de ondulantes reminiscencias. Tiene un valor positivo muy grande, pero carece de toda cultura que no sea exclusivamente literaria. Sin sentido filosófico y hasta metafísico, ético, científico y religioso del mundo, se podrá ser un *homme de lettres*, pero no un gran escritor, un escritor de veras genial, un clásico, en fin.

Yo que predico la interiorización, el adentrarse, no predicaría nunca el confinarse en la torre de marfil. Las torres de marfil son muy frágiles, y el que en ellas se encierra con primores de cuentos de hadas, corre riesgo de deshumanizarse... En este respecto, creo que Darío, sin quererlo ni proponérselo, ha hecho daño a muchos. Me gustan poco las flores de estufa; prefiero las amapolas, clavelinas y magarzas de los trigales, hechas al aire libre, entre el arado y la hoz. Hay que soñar, sí, pero hay que soñar la vida que palpita en torno nuestro. (Cano, 1960: 20)

Al hablar del carácter urbanita del poeta americano, dijo: “Una cosa de España no ha visto apenas Darío, y es el campo; ni el campo mismo ni el pueblo que lo habita. [...] Darío, el enamorado de París y de Buenos Aires, y aún de Madrid, es esencialmente urbano” (Metzidakis, 1960: 237). Unamuno se negaba a aceptar en muchos casos el valor poético de Darío. En 1910, llegó a llamarlo “excelso poeta”, pero insistía todavía sobre el afrancesamiento:

A eso que llaman el arte por el arte, a todo ese arte liliat, principesco o como se le quiera llamar, lo que le falta es pasión. Acaso a Rubén Darío, para ser aún más excelso poeta que es, para llegar a ser el genio lírico de los pueblos de lengua española, le ha faltado pasión patriótica, entusiasmos políticos o religiosos, un fanatismo de cualquier clase; la flaqueza del hombre social en él ha perjudicado al poeta. Su exceso de cosmopolitismo le ha impedido

hacerse más universal.[...] Si Darío no ha sentido su Nicaragua, ¿cómo iba a sentir Versalles? Y, a pesar de esto, es un excelso poeta. (Unamuno, 1910: 351)

Sin embargo, Unamuno, que aceptó el mérito de la poesía rubeniana en algunos momentos, no dejó de ofenderle en otros. Dijo en una ocasión:

Con esta lengua que el Demonio nos ha dado a los hombres de letras, dije una vez delante de un compañero de pluma que a Rubén se le veían las plumas —las del indio— debajo del sombrero; y el que me lo oyó, ni corto ni perezoso, esparció la especie, que llegó a oídos de Darío. (Cano, 1960: 22)

Rubén Darío respondió en una carta a Unamuno, recordándole su condición de “espíritu director” y llamándole, respetuosamente, a comportarse con justicia y bondad:

Mi querido amigo: Ante todo, para una alusión. Es con una pluma que me quito de debajo del sombrero con la que le escribo. Y lo primero que hago es quejarme de no haber recibido su último libro. Podrá haber diferencias mentales entre usted y yo, pero jamás se dirá que no reconozco en usted —sobre todo después de haberle leído en estos últimos tiempos— a una de las fuerzas mentales que existen hoy, no en España, sino en el mundo. Mas yo quisiera también por su parte alguna palabra de benevolencia para mis esfuerzos de cultura. [...] Yo soy uno de los pocos que han visto en usted al poeta. [...] Mas, ¿quién ha de ver en un hombre tal el don de poesía sino los poetas? Y en cuanto a lo que a mí respecta, una consagración de vida como la mía merece alguna estimación. La independencia y la severidad de su modo de ser le anuncian para la justicia. Sobrio y aislado en su felicidad familiar, debe comprender a los que no tienen tales ventajas. Usted es un espíritu director. Sus preocupaciones sobre los asuntos eternos y definitivos le obligan a la justicia y a la bondad. Sea, pues, justo y bueno. (Cano, 1960: 22-23)

Unamuno, en la carta de respuesta a Rubén Darío, se disculpa de la mejor manera posible y le revela lo áspero que es por naturaleza:

Sr. Don Rubén Darío. Lo de siempre, mi querido amigo, ya le han ido a usted con el cuento de lo que yo haya podido decir de desagradable para usted y en cambio no le habrán contado lo demás. [...] Su carta la tomo una lección, y la acepto. Y le añado que tiene usted razón. [...] Con los años se va encorvando dentro de mí el inquisidor calvinista, descontentadizo y áspero, que siempre he llevado en lo íntimo. [...] Yo quisiera escribir con sosiego sobre usted y su obra y muy en especial sobre su influencia, que es indudable ha sido enorme, en las letras hispanoamericanas y españolas. [...] Yo estimo en más que usted puede creer su genio poético —aun siendo él tan contrario a muchas de mis aficiones—, pero acaso estimo más aún su carácter, [...]. (Unamuno, 1907: 281-282)

Rubén Darío siempre vio el valor poético en Unamuno, aunque observaba cierta dureza en su poesía:

El canto, quizá duro, de Unamuno me place tras tanta meliflua lira que acabo de escuchar, que todavía no acabo de escuchar. Y ciertos versos que suenan como martillazos me hacen pensar en el buen obrero del pensamiento, que, con la fragua encendida, el pecho desnudo y transparente el alma, lanza su himno o su plegaria, al amanecer, a buscar a Dios en el infinito. Dicen que los versos de Unamuno son pesados. También el hierro y el oro lo son. (Cano, 1960: 21)

El esfuerzo de Unamuno por atacar las nuevas formas literarias francesas llevadas a la poesía por los modernistas causó que criticara injustamente a un escritor de la altura de Rubén Darío. En realidad, hubo momentos en los que Unamuno se mostró comprensivo con Darío por expresar su pensamiento: “Lo que yo veo, precisamente en usted, es un escritor que quiere decir, en castellano, cosas que ni en castellano se han pensado nunca ni pueden *hoy* en él pensarse. Tiene usted que hacerse su lengua” (Metzidakis, 1960: 232-233). En otra carta había escrito de Darío antes de conocerle personalmente: “Es americano; siente con profundidad; piensa con altura, y aunque ‘aparisensado’, conserva el buen sentido y el cuajo español que otros han perdido ya” (Metzidakis, 1960: 233). Unamuno conocía la obra poética de Rubén Darío antes de conocerle personalmente y desde el principio lo admiraba como poeta. Pero no podía reprimir el disgusto que se sentía hacia el afrancesamiento hispanoamericano. Si alguna vez lo criticó por ser excesivamente urbanita, otras elogió el alma profundamente hispana de Darío:

¿Quién no sabe que, por debajo de su afrancesamiento, más aparente que real, Darío ha sido, y va cada vez más siendo, profundamente español? ¿Quién no sabe que ha ido a buscar fuerzas, para remozar sus formas líricas, en antiguos cantares españoles del mester de clerecía? (Metzidakis, 1960: 240)

Después de la muerte de Darío, Unamuno sintió remordimientos por haber sido tan desdeñoso, tan distante con él. Admitió que era gran poeta y además mostró su respeto al “indio” al que unos años atrás había criticado. Unamuno, reconociendo el gran talento del poeta nicaragüense, alabó su destreza en comprender obras que en el sentido y el tono se apartaban de las suyas y lo comparó con Cervantes en cuanto a benevolencia del alma:

Han pasado más de ocho años de aquella noble queja; muchas veces esas palabras de noble y triste reproche del pobre Rubén me han sonado dentro del alma, y ahora me parece que las oigo salir de su enterramiento, aún mollar. ¿Fui con él justo y bueno? No me atrevo a decir que sí. Quería algunas

palabras de benevolencia para sus esfuerzos de cultura de parte de aquellos con quienes se creía, por encima de diferencias mentales, hermanado en una obra común. Era justo y noble su deseo. Y yo, arando solo mi campo, desdeñoso en el que creía mi espléndido aislamiento, meditando nuevos desdenes, seguí callándome ante su obra. ¿Fue esto justo y bueno? No me atrevo a decir que sí. [...] ¡Fortuna grande que le conocí y descubrí al hombre, y éste me llevó al poeta! Al indio —lo digo sin asomo de ironía: más bien con pleno acento de reverencia—, al indio que temblaba con todo su ser, como el follaje de un árbol azotado por el cierzo, ante el misterio. ¡No, no fui justo ni bueno con Rubén; no lo fui! [...] Y él, Rubén, era justo y bueno. Era justo; capaz, muy capaz de comprender y de gustar las obras que más se apartaban del sentido y el tono de las suyas; capaz, muy capaz de apreciar los esfuerzos en pro de la cultura que iban por caminos, los al parecer más opuestos a los suyos. Tenía una amplia universalidad, una profunda liberalidad de criterio. Era benévolo por grandeza de alma, como lo fue antaño Cervantes. (Cano, 1960: 25-26)

Durante el resto de su vida Unamuno reveló su hondo remordimiento por no haberle confesado a Ruben Darío su admiración por su poesía. El **artículo que escribió después de su muerte** terminaba con estas bellas palabras de la más honda pesadumbre y de sincera confesión:

¡Pobre Rubén! ¿Te llegarán tarde estas líneas de tu amigo que no quiere ser ni injusto ni malo? Nunca llegan tarde las palabras buenas... ¿Por qué, en vida tuya, amigo, me callé tanto? [...] Sí, buen Rubén, óptimo poeta y mejor hombre: éste tu huracán y hermético amigo, que debe ser justo y debe ser bueno contigo y con los demás, te debía palabras, no de benevolencia, de admiración y de fervorosa alabanza, por tus esfuerzos de cultura. Y si Dios me da salud, tiempo y ánimo, he de decir de tu obra lo que —más vale no pensar en por qué— no dije cuando podías oírlo. ¿Lo oirás ahora? Quisiera creer que sí. Hay que ser justo y bueno, Rubén. (Metzidakis, 1960: 245-246)

El viaje de Darío a España en el último período del siglo XIX significaba el triunfo que la obra rubeniana había alcanzado en la Madre Patria y a la vez proclamaba la nueva poesía de América Latina. Según Rodríguez Monegal, el viaje del poeta marcaba la línea divisoria de las aguas, ese momento en que las letras de la América hispánica devolverían con intereses la visita de las carabelas, llevando en su vientre no sólo el oro de Indias sino el otro metal, aún más perdurable, de la nueva lengua española de esta América. Porque Darío, rodeado allí por los jóvenes poetas, “contribuyó definitivamente a enterrar la poesía y la prosa decimonónica de una literatura carcomida ya por la polilla, ahogada por el floripondio, esclerosada en el discurso retumbante” (Rodríguez Monegal, 1971: 501). Rubén Darío, con su lira, había conquistado al mundo de habla española.

Terminemos con las frases de Rubén Darío en *España contemporánea*, escritas el 3 de diciembre de 1898, en la nave con rumbo a España:

El agua glauca del río se va quedando atrás, y el barco entra al agua azul. Me encuentro trayendo a mi memoria reminiscencias de Childe Harold. Siento que estoy en casa propia; voy a España en una nave latina; a mi lado el *sí* suena. Sopla un aire grato que trae todavía el aliento de la Pampa, [...] De nuevo en marcha, y hacia el país maternal que el alma americana – americanoespañola – ha de saludar siempre con respeto, ha de querer con cariño hondo.(Darío, 1907: 1)

Bibliografía

- Cano, José Luis (1960): *Poesía española del siglo XX: De Unamuno a Blas de Otero*, Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Darío, Rubén (1907): *España Contemporánea*, París: Libreros-Editores, Garnier Hermanos.
- Darío, Rubén (1909): “Historia de mis libros”, *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, No.170-171, 1907, Barcelona: Editorial Anthropos, págs. 14-22.
- Darío, Rubén (1917): *Autobiografía*, Volumen XV de las Obras Completas, Madrid: Editorial “Mundo Latino.
- Franco, Jean (1973): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona: Editorial Ariel, 6ª ed., 1985.
- Metzidakis, Philip (1960): “Unamuno Frente a la Poesía de Rubén Darío”, *Revista Iberoamericana*, vol. XXV, No. 50, julio- diciembre de 1960, Universidad de Pittsburgh, U.S.A.: págs. 229-249.
- Rodríguez Monegal, Emir (1971): “Una Escritura Revolucionaria”, *Revista Iberoamericana*, vol. 37, No. 76-77, julio- diciembre de 1971, Universidad de Pittsburgh, U.S.A.: págs. 497-506.
- Salinas, Pedro (1970): “El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus”, *Literatura española. Siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, págs. 13-18.
- Unamuno, Miguel de (1890-1936): *Epistolario Americano*, Edición, introducción y

notas de Laureano Robles, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1996.

Villanueva, Cristina Ferreiro (1990): *Claves de la obra poética: Rubén Darío*, Madrid: Cielo Editorial.

Valera, Juan (22 de Octubre de 1888): “Carta de Don Juan Valera en Azul a Rubén Darío”, http://www.damisela.com/literatura/pais/nicaragua/autores/dario/azul/valera1_p3.htm, 6 de Marzo de 2014.

Valera, Juan (22 de Agosto de 1892): “Epistolario de Valera y Menéndez y Pelayo, Volumen 12, Carta N° 52”, <http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1002&idUnidad=155505&posicion=1>, 8 de Marzo de 2014.

Valera, Juan (18 de Septiembre de 1892): “Epistolario de Valera y Menéndez y Pelayo, Volumen 12, Carta N° 66”, <http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1002&idUnidad=155505&posicion=1>, 8 de Marzo de 2014.

Valera, Juan (1904): “Sobre la juventud intelectual”, <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/corpus/unidad.cmd?idCorpus=30&idUnidad=504&posicion=1>, 8 de Marzo de 2014.

UN UTOPISTE DE FICTION SANS SCRUPULES BIOGRAPHIQUES : *DES ÉCLAIRS DE JEAN ECHENOZ*

Bülent ÇAĞLAKPINAR

Istanbul Üniversitesi

On sait bien que tout le monde pense, toujours, la même chose au même instant. En tout cas se trouve-t-il toujours au moins quelqu'un pour avoir la même idée que vous. Mais il y en a toujours un aussi qui, avec la même idée que les autres, se montre plus patient, plus méthodique ou chanceux, mieux avisé, moins dispersé, pour ne se consacrer qu'à elle, et devancer le reste du monde en la réalisant.

Jean Echenoz

Abstract

This study aims to analyze the novel "Lightning" –focusing on hero-written by Jean Echenoz in 2010 with a narratological perspective. The novel is the third and the last book of a trilogy in which the author narrate three important persons lives: First book Ravel is about the musician Maurice Ravel, second one Running demonstrate one of the greatest runner Czech Emile Zátopek's career. Lightning turns to the life of a great inventor of the humanity in the field of physics and mechanical engineering, Nikola Tesla who is presented as Gregor. Our work aims to show the narrative processes of a book which is considered as a biofiction by following hero's steps. Our purpose is to reveal the structure of the narration, Gregor's journey from birth to death and character's roles in this journey by narratological methods.

Key words: *Biofiction, narrative process, Lightning, narratology, inventor, Nikola Tesla*

Özet

Bu çalışma Jean Echenoz'un 2010 yılında yayınlanan Şimşekler adlı romanının -kahramanı merkeze alarak- anlatıbilimsel açıdan incelenmesini amaçlar. Bu roman üç önemli kişinin hayatının anlatıldığı üçlemenin son kitabıdır: Ravel¹ başlıklı ilk roman müzisyen Maurice Ravel hakkındadır; ikincisi ünlü Çek atlet Emile Zátopek'in kariyerinin anlatıldığı Koşmak² adlı romandır. Şimşekler³ ise Fizik ve mekanik mühendisliği alanında insanlığın büyük mucidi Nikola Tesla'yı Gregor ismi altında hayata döndürür. Çalışmamızda kurgusal yaşamöyküsü olarak kabul edilen romanın anlatı tekniklerini kahramanın izlencesini takip ederek göstermeyi hedefler. Amacımız romanın anlatı yapısını, Gregor'un doğumundan ölümüne kariyer izlencesini ve etrafındaki karakterlerin bu süre içerisindeki rollerini anlatıbilimsel olarak incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Kurgusal yaşamöyküsü, anlatı tekniği, Şimşekler, anlatıbilim, mucit, Nikola Tesla

I. Introduction

Jean Echenoz, lauréat du prix Goncourt en 1999, est un romancier français connu surtout par son écriture ironique et minimaliste. Le roman que nous analysons est le dernier d'une série triptyque après deux récits dites biofiction intitulés respectivement *Ravel* (2006) dans laquelle l'auteur raconte la vie du musicien Maurice Ravel et *Courir* (2008) où se trouve décrit le parcours de l'athlète tchèque Emile Zátopek.

Des Éclairs (2010) sont un texte narratif consacré à la vie imaginaire de Nikola Tesla, inventeur serbe vécu entre le 10 juillet 1856 et le 7 janvier 1943. Dans le roman d'Echenoz, il apparaît comme le héros du roman, s'appelle Gregor, et il est un ingénieur d'électricité poussé par un désir fort pour marquer l'histoire de l'humanité par des grandes inventions comme le courant alternatif, la radiocommunication, les rayons X, des alternateurs, des moteurs électriques, la robotique, etc. Il a dépensé tout son effort pour changer le monde par ses inventions. Dans le récit, l'un des plus grands inventeurs de l'Histoire est mis en évidence avec tous les côtés par une narration parfois réaliste et parfois fictive.

¹ Echenoz, J. *Ravel*, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2007. (Traduit du français en turc Beki HALEVA)

² Echenoz, J., *Koşmak*, Helikopter, İstanbul, 2012. (Traduit du français en turc par M. Emin ÖZCAN)

³ Echenoz, J., *Şimşekler*, Helikopter, İstanbul, 2014. (Traduit du français en turc par M. Emin ÖZCAN)

Cette « fiction sans scrupules biographiques »⁴, selon l'expression de l'écrivain, est composée de 28 chapitres courts et inégaux. Le narrateur trace l'itinéraire du protagoniste de sa naissance jusqu'à sa mort.

La naissance du héros du roman, Gregor, est relatée dans le premier chapitre, et sa jeunesse et son éducation dans le deuxième chapitre. Dans les deux chapitres le narrateur est anonyme. Dans le reste du roman, le narrateur raconte son parcours, sa carrière, ses succès et échecs aux États-Unis. Sa vie intime, ses inventions et ses obsessions constituent l'essentiel de ce court roman.

Notre étude vise à dévoiler le changement du héros et les rôles des personnages de son entourage pendant son parcours. Notre méthode d'analyse est la narratologique classique élaborée surtout par G. Genette, T. Todorov et C. Bremond. Notre travail se distingue par l'application de l'analyse du discours narratif pour le but de dévoiler l'itinéraire d'un héros réel et fictif à la fois. Celui-ci est plus fictif que les autres héros –Ravel et Zátopek- de la trilogie, parce que l'auteur prend une perspective plus libre au sujet de la biographie de Gregor (Nikola Tesla). Selon nos recherches, les travaux sur ce roman sont consacrés surtout sur les rapports entre les autres romans de trilogie. Ce sont donc plutôt des études comparatives.

II. Le narrateur

Le narrateur du roman est anonyme, en aucun moment du récit son nom n'est révélé au lecteur, il se contente de raconter l'histoire de Gregor. Dans sa narration, il utilise le pronom « il » pour désigner Gregor ; le récit est donc raconté à la troisième personne, ce qui nous permet de dire que le narrateur est extradiégétique. Il est présent dans l'histoire qu'il raconte, à l'intérieur de la diégèse, il est ni le héros, ni un personnage. Selon la terminologie narratologique, ce type de narrateur est dit le narrateur-témoin, il est un observateur qui relate ce qui arrive à Gregor. La focalisation adoptée par ce narrateur est la « focalisation zéro » (non focalisé ou narrateur-Dieu) qui lui permet de connaître l'histoire plus que les personnages. Dans notre récit, cependant, il faut souligner que le narrateur n'est pas omniscient : il fait des références aux événements réels de l'histoire mais il lui manque toujours certaines informations et certaines d'entre elles sont seulement des suppositions. Le narrateur se joint à Gregor sauf dans les moments où il nous donne des informations complémentaires, où il interprète les actes du héros et où il présente un nouveau personnage.

⁴ Comme il est marqué sur la quatrième couverture du roman.

A la page 85, le narrateur se concentre sur un autre personnage, ce qui apporte une fraction dans le point de vue narratif.

« L'emploi du temps d'Angus Napier, dans la matinée de ce mardi, se présente comme fort serré.

Il doit assister successivement à une réunion patronale, un cocktail d'entreprise puis un déjeuner mondain, en trois lieux différents de New York mais par bonheur pas trop distants les uns des autres. »⁵

Il faut ouvrir une parenthèse pour expliquer cette disjonction focale. Le narrateur guide toujours le lecteur en transmettant le parcours de Gregor. Les actions sont racontées par le point de vue d'un narrateur anonyme. Il a observé les actes du protagoniste jusqu'à ce moment-là, mais d'un coup il commence à observer et à nous transmettre les actions en changeant le point de vue. Au début du quinzième chapitre, il surveille les actes par le regard d'un autre personnage, Angus Napier dont le narrateur a eu accès à la subconscience : « Comme Angus l'avait bien prévu, les conversations portent presque uniquement sur les récentes déclarations de Gregor. »⁶ Le narrateur poursuit Angus comme une caméra suit une personne dans un film cinématographique.

Le changement de focalisation provoque une rupture par rapport à l'instance narrative. Il témoigne cette fois du trajet de Napier pour une courte durée. Il est clair que le focus du narrateur est centré sur Angus Napier. Celui-ci participe à une réunion chez l'adversaire de Gregor, c'est-à-dire Thomas Edison. Ils s'accordent sur un sujet concernant les bénéfices des deux. C'est un plan secret qui n'est pas raconté précisément par le narrateur. Celui-ci donc n'est pas omniscient, il nous transpose la scène comme il le voit : « Après un bref entretien, Edison prononce quelques mots inaudibles dans le tumulte mais qui semblent dénoter un acquiescement. »⁷ Quittant la réunion d'Edison Napier va chez Westinghouse où on a organisé un cocktail. C'est la partie où le narrateur narre la transformation du personnage Napier, d'un secrétaire à un espion. Le narrateur avoue le rôle de Napier qui commence à informer Edison en surveillant Gregor : « [...] il se fait résolument reconduire aux bureaux de la General Electric pour y poursuivre son travail d'informateur [...] »⁸ Cette amorce créée par la focalisation externe prend fin quand le narrateur retourne vers Gregor dès le seizième chapitre.

⁵ Echenoz, J., *Des Éclairs*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2010, P. 85.

⁶ *Ibid.* P. 86.

⁷ *Ibid.* P. 87.

⁸ *Ibid.* P. 91.

A la lumière de ces données, nous pouvons préciser que le narrateur raconte l'histoire sur deux axes : la première est celle où il raconte le parcours de Gregor, du début jusqu'à la fin, et la deuxième est celle où il poursuit les actes d'Angus Napier. Pour le premier axe, nous pouvons dire que le narrateur est souvent distant, il recourt même à l'ironie dans sa narration, et il n'hésite pas à critiquer certains actes ou certaines pensées de Gregor : « Comme quoi les mauvais coups, parfois, c'est lui qui les provoque. Un autre verre ? »⁹ Celui-ci aime Ethel mais, au lieu de parler de son amour, il la juge en centrant son objectif sur son aversion pour les bijoux : « De plus il y a toujours sa haine absolue des bijoux dont le tintement l'agace, la brillance l'aveugle et le coût le consterne. »¹⁰ Au moment où Edison commence à tuer les animaux, Gregor s'inquiète uniquement des pigeons, et le narrateur le critique à cause de cette idée : « [...] tant qu'on ne touche pas aux oiseaux, ça va- [...] ».¹¹ Dans ces moments, le narrateur perd son objectivité et il se montre plus subjectif devant les événements. En plus, nous observons que le narrateur anticipe parfois sur les comportements du héros, ou bien sur les conséquences des événements : « Il a tour, c'est dommage, il devrait –car c'est encore un mauvais coup à venir : [...] ».¹² En bref, il utilise la focalisation zéro mais il partage ses pensées avec le lecteur d'un point de vue subjectif. Cette stratégie permet aux lecteurs de mieux s'intégrer à l'histoire, ils s'unissent à la fois avec le héros et le narrateur. Les commentaires du narrateur est l'un des éléments de cette biofiction sans scrupules biographiques. Dans ces moments de commentaire, les lecteurs font aussi leurs propres commentaires, ils peuvent être d'accord avec lui, ou, ils peuvent juger les pensées subjectives du narrateur.

III. Le parcours du héros

Le roman est fondé sur une thématique fondamentale qui prend en charge le parcours de Gregor avec ses succès et ses échecs. Les événements que Gregor a vécus construisent un parcours circulaire pendant tout son parcours à la recherche d'une idée originale et unique. Si nous considérons ce parcours comme celui d'une quête marquée par le désir indomptable d'inventer, il est nécessaire de parler du cadre spatio-temporel du récit.

Au début du roman se trouve narrée la naissance du héros dans un village. Cette scène décrit une atmosphère sombre dès le début du roman dont le second

⁹ *Ibid.* P. 77.

¹⁰ *Ibid.* P. 89.

¹¹ *Ibid.* P. 39.

¹² *Ibid.* P. 59.

chapitre décrit le héros, résumes ses études dans un style exagéré et parle de sa première invention :

« Ayant ainsi appris en cinq minutes une bonne demi-douzaine de langues, distraitemment expédié son parcours scolaire en sautant une classe sur deux, et surtout réglé une bonne fois pour toutes cette question des pendules –qu'il parvient bientôt à désosser puis rassembler en un instant, les yeux bandés, après quoi toutes délivrent à jamais une heure exacte à la nanoseconde près-, il se fait une première place dans la première école polytechnique venue, loin de son village et où il absorbe en un clin d'œil mathématiques, physique, mécanique, chimie, connaissances lui permettant d'entreprendre dès lors la conception d'objets originaux en tout genre, manifestant un singulier talent pour cet exercice »¹³

Dans les deux premiers chapitres, nous apprenons que, après ses études en Europe du Sud-Est, proche de l'Adriatique, Gregor va en Europe occidentale pour faire preuve de ses compétences. Devant les possibilités que les États-Unis lui offrent pour réaliser ses rêves il décide d'y aller. Dès le troisième chapitre, nous voyons qu'il a voyagé à New York à l'âge de 28 ans pour travailler au sein de la General Electric avec Thomas Edison. Il y reste pendant trois ans comme ingénieur. Après une tentative de fonder une société d'électricité, il exerce différents métiers comme terrassier, manœuvre ou portefaix pendant quatre ans à Brooklyn. A l'aide d'un contremaître, Gregor fait la connaissance de George Westinghouse, directeur de Western Union Telegraph Company, rival d'Edison. Notre ingénieur invente le courant alternatif qui lui a valu un succès malgré les attaques d'Edison.

Cette découverte lui donne une popularité, alors il voyage d'abord aux États-Unis puis en Europe pour donner des conférences sur sa découverte. Au retour d'un de ses voyages, Gregor rencontre le couple Norman et Ethel Axelrod et leur jeune secrétaire Angus Napier lors d'une invitation, et aussitôt il commence à leur rendre visite. A l'occasion de l'Exposition universelle de Chicago où Westinghouse obtient le droit d'alimenter la ville de Buffalo, à New York, Gregor met en spectacle un numéro avec les lampes qui crée un émerveillement auprès de l'audience :

« Sous ses impulsions et à distance, comme par passes magnétiques, des étincelles grésillent bientôt de toutes parts, projetant de vifs éclats et, par intermittence, se propagent à travers l'air dans toutes les directions lancées

¹³ *Ibid.* P. 13.

par les long bras de Gregor [...] vers les lampes qui entreprennent de scintiller frénétiquement. »¹⁴

Sept ans plus tard, il devient riche et s'installe à l'hôtel Waldorf Astoria jusqu'à un accident survenu dans son laboratoire. Après l'accident, il voyage cette fois à Colorado Springs pour mettre à jour de nouveaux projets avec ses collaborateurs, désormais il vit dans une chambre de l'hôtel Alta Vista. Mais avec le temps, n'ayant plus d'argent Gregor revient à New York pour assurer le fonds nécessaire à la réalisation de ses inventions. Gregor retourne à Waldorf et présente son projet à John Pierpont Morgan grâce à une lettre écrite par Norman Axelrod. Bien que Morgan assure un soutien financier à l'ingénieur, mais quand une autre personne arrive à réaliser ce que Gregor avait dans sa tête, Morgan coupe le crédit. Ce qui explique ses difficultés économiques :

« Or pendant que s'élève la tour d'où vont se lancer les premières expériences de radiotransmission, voici qu'on apprend par la presse, en une du *Philadelphia Inquirer*, un événement spectaculaire mais fâcheux. Un nommé Marconi, Guglielmo de son prénom et natif de Bologne, vient de flanquer par terre tout le projet de Gregor. »¹⁵

G. Marconi avait inventé la radio avant Gregor. Cette invention n'est pas un grand échec pour le héros, parce que son vrai projet était de fournir de l'énergie gratuite pour tout le monde. Son financeur n'est pas d'accord avec lui, parce que son vrai but est de gagner de l'argent. Si tout le monde peut avoir de l'énergie sans payer, comment il va s'enrichir ? Cette idée reste toujours une utopie de Gregor. A la suite de cette déception, Gregor réalise des tentatives vaines, il cherche d'autres ressources financières pour d'autres projets : par exemple, il écrit au fils de Morgan ou invente une turbine -qui n'est pas un grand succès-, etc. Car après cet événement malheureux, il n'a plus d'argent même pour payer ses dettes, c'est pour cette raison qu'il quitte Waldorf et s'installe d'abord à l'hôtel Saint Regis, ensuite à Pennsylvanie, puis à Gouverneur Clinton, et finalement à New Yorker où il meurt à la suite d'une pneumonie.

Le parcours de Gregor peut être schématisé comme suit :

Naissance de Gregor dans un village (Chapitre 1) → Etudes en Europe du Sud-Est (Chapitre 2) → Ingénieur en Europe occidentale (Chapitre 2) → New York (Chapitre 3) → Ingénieur au sein de General Electric (Thomas Edison) (Chapitre 3) → Ouvrier à Brooklyn (Chapitres 4-5) → Inventeur au sein de

¹⁴ *Ibid.* P. 62.

¹⁵ *Ibid.* P. 120.

Western Union (Chapitre 6) → Voyages et conférences (Chapitres 8-10) → Connaissance avec les Axelrod (Chapitre 10) → Exposition universelle de Chicago (Chapitres 11-12) → Installation à l'hôtel Waldorf Astoria (Chapitre 13) → Expériences à Colorado Springs (Chapitre 17) → Retour à New York et connaissance avec J.P. Morgan (Chapitres 18-19) → Hôtel Saint Regis (Chapitre 23) → Hôtel New Yorker (Chapitre 27) → Mort du héros (Chapitre 28)

Dans la narration, le narrateur ne prononce jamais l'âge de Gregor. Alors on se demande dans quelle période de sa vie le héros réalise ses découvertes, ses succès et ses échecs. A partir des indices temporels nous avons une idée sur l'âge de Gregor dans ces moments précis. Au début du troisième chapitre, il est marqué que Gregor a 28 ans quand il arrive à New York : « Âgé de vingt-huit ans, haut d'à présent deux mètres, Gregor prend donc un bateau pour les Etats-Unis d'Amérique. »¹⁶ Quand il quitte la compagnie d'Edison, il a 31 ans : « Pendant les trois années passées chez Edison [...] »¹⁷, et il a environ 35 ans avant de rencontrer Westinghouse : « C'est ainsi qu'on se trouve à la rue, terrassier, manoeuvre, portefaix couvert de dettes dans l'industrie du bâtiment, pendant quatre ans. »¹⁸ Il devient riche à l'âge de 42 ans, il faut souligner que, jusqu'à cette remarque temporelle « Sept ans plus tard, [...] »¹⁹, le héros a vécu plusieurs événements et il y a un saut après cette dernière remarque, c'est pourquoi il nous est impossible de repérer son âge exact.

Le moment où il voyage à Colorado, il a presque 52 ans, le narrateur raconte d'abord ce qu'il a fait pendant dix ans avant l'accident survenu dans le laboratoire de Gregor : « Car dans les dix années qui suivent, beaucoup d'idées vont lui venir toutes à la fois, vraiment beaucoup. »²⁰ Il reste à Colorado pendant une année, et la première fois, le narrateur fait une référence temporelle bien précise : « Pendant près d'une année, donc, qu'il a passé à la montagne —et qui est accessoirement la dernière année du dix-neuvième siècle— [...] »²¹ Outre cette indication, dans un dialogue avec Ethel, le narrateur nous transmet la pensée du héros à travers un indice temporel : « Les femmes ne parlent pas comme ça en 1900. »²² Nous savons donc que Gregor a 54 ans quand il demande de l'argent de J. P. Morgan. A la suite de l'échec de son projet sur les stations radiophoniques, Gregor, à 55 ans, se trouve dans une sorte de mélancolie : « Avec tout ça, qui

¹⁶ *Ibid.* P. 17.

¹⁷ *Ibid.* P. 25.

¹⁸ *Ibid.* P. 27.

¹⁹ *Ibid.* P. 70.

²⁰ *Ibid.* P. 79.

²¹ *Ibid.* P. 107.

²² *Ibid.* P. 111.

est allé vite comme toute sa vie, Gregor va sur ses cinquante-cinq ans. »²³ Le narrateur parle de la Première Guerre mondiale quand Gregor quitte Waldorf pour Saint Regis à cause de ses dettes, nous comprenons qu'il a environ 68 ans : « Une guerre tout simplement mondiale, autrement meurtrière [...] »²⁴ Dix ans plus tard, il commence à rester à l'hôtel New Yorker, il a 78 ans : « Dix ans plus tard, Gregor est en train de mettre ses chaussettes avant d'aller chercher ses souliers sous le lit. »²⁵ Les dix années passent encore une fois et Gregor devient malade à cause d'un accident de voiture qui provoque une pneumonie dont il est mort à l'âge de 88 dans sa chambre d'hôtel après 3 mois.

Comme nous l'avons précisé au début, le récit est l'histoire du grand inventeur Gregor, le narrateur trace son parcours sous une forme biographique -de sa naissance jusqu'à sa mort. Et comme nous le montrent les indications temporelles ci-dessus, le roman apparaît donc comme un récit biographique qui respecte la chronologie des événements concernant la vie du héros. La narration elliptique de l'histoire (sept ans plus tard, dix ans plus tard) permet au narrateur de se concentrer sur le héros avec tous les aspects : ses manies ainsi que ses gloires.

IV. Les rôles des personnages

Avant d'analyser les rôles des personnages que le héros du roman a rencontrés dans sa vie, nous voulons les présenter brièvement selon l'ordre d'apparition dans l'histoire. Après avoir voyagé à New York, il commence à travailler chez **Thomas Edison**, inventeur de l'époque, homme de travail, directeur de son entreprise d'électricité. La carrière du héros y commence mais il arrive un moment de rupture. Après avoir quitté General Electric, Gregor travaille à Brooklyn comme ouvrier et en ce temps-là un **contremaître** facilite la connaissance du héros avec un financier, c'est **George Westinghouse**, rival d'Edison. Le couple **des Axelrod** a une place privilégiée dans la vie de Gregor, il les voit comme des amis, il les fréquente, et en plus vers la fin de l'histoire M. Axelrod aide le héros par une lettre de référence. Nous devons parler aussi du jeune secrétaire **Angus Napier**, celui-ci affecte la vie du héros par ses actions menaçantes. Et finalement **John Pierpont Morgan**, homme d'argent et le plus riche parmi ses collègues, il assure le fonds pour les derniers travaux de Gregor. Ces personnages cités ont un rôle plus ou moins décisif dans l'itinéraire du héros de façon volontaire ou involontaire en termes narratologiques. Les actes de ces personnages ont un effet sur la transformation du héros, changeant son rôle, ils le font parfois bé-

²³ *Ibid.* P. 124.

²⁴ *Ibid.* P. 139.

²⁵ *Ibid.* P. 162.

néficiaire et parfois victime. A la suite de ce résumé, nous pouvons schématiser l'ordre d'apparition des personnages comme ci-dessous :

Thomas Edison → le contremaître → George Westinghouse → Monsieur et Madame Axelrod → Angus Napier → John Pierpont Morgan

Dans la narratologie, selon Claude Bremond, le terme « agent » désigne une personne susceptible d'affecter le statut d'un « patient », et celui-ci est la personne qui est affectée du processus par l'invention d'un agent. Le patient peut avoir deux différents rôles selon l'acte de l'agent, celui qui dégrade ou améliore l'état du patient : bénéficiaire ou victime du processus narratif. A la lumière de ces définitions, nous pouvons dire que Thomas Edison assumant d'abord le rôle d'agent accueille Gregor et celui-ci devient un apprenti. Edison passe à l'acte involontairement, il l'envoie dans un bateau à cause d'une panne quand les autres ingénieurs étaient ailleurs. Ce personnage fait commencer la carrière de Gregor à New York, nous le considérons comme initiateur du parcours qui ouvre la porte vers les découvertes. Le patient Gregor est bénéficiaire grâce à l'agent Edison, celui-ci améliore le statut du héros par son acte. Mais cet agent subit un changement au fil des années, quand le patient Gregor commence à travailler au sein de Western Union, Edison le considère comme un rival et devient un opposant pour le héros. Donc le rôle d'améliorateur d'Edison change comme le dégradeur, et Gregor n'est plus bénéficiaire, il est victime.

Dans notre récit, le contremaître qui connaît le butler de Westinghouse a un rôle clé dans l'histoire racontée. Il intervient à l'histoire volontairement au moment où Gregor n'est plus un ingénieur mais un ouvrier : « C'est ainsi qu'on se trouve à la rue, terrassier, manœuvre, portefaix couvert de dettes dans l'industrie du bâtiment, pendant quatre ans. »²⁶ Cet agent volontaire vient avec une solution qui contribue à la tâche du héros. Il ouvre une nouvelle voie pour le héros. Il est le bénéficiaire d'un processus d'amélioration en fournissant de l'espoir. Gregor désirent de changer le monde se trouve dans un statut misérable, il avait des grands objectifs avant de venir aux Etats-Unis. Alors, nous pouvons dire que ce butler tire Gregor de sa déception. Le contremaître a aussi un autre rôle, il est un informateur fournissant une opportunité d'accéder à l'entreprise de Westinghouse. Sa connaissance d'une ami donne la possibilité, à Gregor, de réaliser ses rêves, ses projets et ses recherches.

George Westinghouse est celui qui finance les inventions de Gregor pendant une longue durée. De cet effort et de cette passion pour la découverte, il sort une

²⁶ *Ibid.* P. 27.

invention, le courant alternatif, qui sera importante pour deux raisons : d'abord, à cause de cette invention Edison devient l'ennemi du héros, il fait tout afin de détruire, dans un sens, l'avenir du protagoniste. Or Gregor acquiert un grand succès, il est un inventeur réputé. Dans ce cas-ci, nous voyons clairement qu'à l'époque où Edison assume le rôle de dégradeur volontaire, Westinghouse a un rôle d'améliorateur volontaire. Le patient Gregor est à la fois bénéficiaire grâce à Westinghouse, mais victime à cause d'Edison. Cependant, Westinghouse fait un acte qui vaut quatre cents coups pour le patient. Il lui a demandé de renoncer à la convention d'argent qui fait du héros une victime à la fin du roman. Car cet acte pouvait enrichir Gregor, mais son annulation endommage le statut du héros.

Dans sa vie privée, des Axelrod sont les seuls amis de Gregor. Il les a connus lors d'une invitation, dès le début il pense qu'il peut être intime seulement avec ce couple :

« Il n'y a qu'un couple qui trouve grâce à ses yeux et dont, pour autant qu'il puisse l'être, il va devenir intime : Norman Axelrod, qui exerce la profession de philanthrope, et son épouse Ethel. »²⁷

L'épouse de M. Axelrod, Ethel, exerce une influence sur Gregor, elle lui plaît bien que le protagoniste refuse d'avoir une relation sentimentale. Au fil des années, la relation entre Gregor et Ethel reste discrète, il ne fait rien en raison du respect pour son mari M. Axelrod : « Peut-être en d'autres circonstances s'autoriserait-il à circonvenir l'épouse d'un autre mais là, ce mari-là, non. »²⁸ Dans cette relation, M. Axelrod assume le rôle d'opposant involontaire, il apparaît comme obstacle devant lui, Gregor est victime de cette situation triadique : Ethel, M. Axelrod et lui-même. Nous pouvons dire que, Gregor est dégradeur de lui-même, parce qu'il ne parle jamais de son amour à Ethel, ni Ethel à Gregor. Elle devient amélioratrice en supportant Gregor dans les moments de difficulté après être restée longtemps en silence. Les sentiments de Gregor pour Ethel sont toujours spirituels. M. Axelrod réassume la fonction d'amélioration quand il écrit une lettre de référence pour introduire Gregor à J. P. Morgan. Celui-ci espérant trouver une ressource financière demande un service de M. Axelrod.

Le secrétaire de M. Axelrod, Angus Napier, aime discrètement Ethel, c'est pour cela qu'il veut toujours être près de ce couple, surtout d'Ethel, en lui offrant quelques services. Ce personnage qui est neutre contre Gregor devient deuxième grand ennemi après l'exposition de Chicago :

²⁷ *Ibid.* PP. 56-57.

²⁸ *Ibid.* P. 90.

« Mais, observant avec clairvoyance l'intérêt discrètement marqué d'Ethel à l'endroit de Gregor, une haine absolue à l'égard de celui-ci s'est installée dans l'âme du jeune Napier. La voyant s'éloigner vers les fontaines, il n'en rien dit. »²⁹

Le dernier personnage qui exerce une influence sur la vie de Gregor est John Pierpont Morgan, le plus riche financier de l'époque. Morgan accepte de financer le projet de Gregor – les stations radiophoniques – juste pour gagner de l'argent. Ce projet est très important pour notre utopiste, parce que cette station radiophonique permettrait de diffuser des ondes radiophoniques dans de multiples directions. Un article dans un journal met fin au rêve de Morgan : un autre inventeur – G. Marconi – a déjà inventé la radio-transmission. Donc le droit de cette invention appartient à lui. Quand Morgan découvre cette nouvelle, il ne donne plus d'argent et le projet est annulé. Cela est aussi la fin du grand rêve de Gregor, il voulait en effet transmettre l'énergie gratuitement dans le monde entier. Sa vraie intention est de fournir de l'énergie gratuite pour tout le monde, une énergie qui est accessible partout. L'améliorateur Morgan éprouve un changement et devient dégradeur dès le moment où il ne le finance plus. Gregor est la victime de ce changement sans avoir réalisé son rêve secret :

« Comprenez-moi bien, fait valoir Morgan, ça n'allait pas du tout, votre système. Si tout le monde peut puiser de l'énergie tant qu'on veut, qu'est-ce que je deviens, moi ? Où est-ce que je vais installer le compteur ? »³⁰

Nous voyons par ce qui précède que les relations entre les personnages sont souvent schématiques. Il n'y a pas de vraies relations sociales, elles sont plutôt professionnelles. Le héros catégorise ses contacts pendant toute sa carrière ; il s'intéresse aux financiers seulement pour des raisons économiques ; il a une passion pour Ethel parce qu'elle ne porte pas de bijoux ; la seule raison de sa participation aux réunions est de trouver des ressources pour ses futurs projets, ses liaisons sociales et professionnelles demeurent concises et succinctes. Nous pouvons dire que la tête de Gregor fonctionne comme un ordinateur, il regroupe tous ses rapports dans différentes rubriques, dans divers dossiers. Quand il est nécessaire de contacter quelqu'un, il ouvre le dossier et en tire le personnage concerné. La seule relation qui se distingue des autres est celle d'entre Ethel et Gregor, cette relation est platonique, toujours discrète et intime. Le lien affectif entre ces deux paraît comme une chance faible, cependant, le déroulement de l'histoire, jusqu'à la partie où Ethel le fréquente de moins en moins, donne une impression de possibilité d'union. Ce rapport insinué fait sentir aux lecteurs dans

²⁹ *Ibid.* P. 66.

³⁰ *Ibid.* P. 123.

la narration du roman par le narrateur. A partir du moment où les deux sont en contact, il n'est pas question d'un véritable amour, les actes de ces deux restent toujours tacites. Ni Ethel ni Gregor n'avoue leur amour, la relation entre eux obéit aux exigences de l'amitié.

V. La transformation du parcours de Gregor

Le roman porte un titre énigmatique. Il n'est pas possible de deviner au premier abord le sens. Le nom du roman crée une imprécision chez le lecteur qui en découvre la signification au fur à mesure qu'il avance dans le récit. L'éclair illuminant l'endroit au moment de la naissance de Gregor donne un indice au sujet de son obsession pour les éclairs. Pendant qu'il fait ses recherches infinies, les éclairs prennent un rôle important.

Un autre sens allusif donné au titre par l'auteur est ce qu'il nous rappelle les inventions du héros, les nombreux éclairs d'un utopiste. L'éclair a un sens brutal, il est défini comme une lumière fulgurante surprenante, intense et brève. La rapidité et la luminosité sont deux concepts qui influencent les obsessions du protagoniste. Il a un éclair de génie, il veut réaliser des projets brillants dans une grande vitesse.

Comme le bruit d'un éclair, le caractère problématique du héros est la conséquence de cet orage. Les éclairs ne sont pas responsables du bruit, mais le grondement se réalise juste après les tonnerres. Cet événement de nature prend un sens métaphorique dans le récit. Les effets imagés des éclairs sur Gregor se présentent tout au long de l'histoire. Le narrateur raconte en détail le moment où Gregor est né en insistant sur des éclairs et l'obscurité de cette nuit-là. Dans cette description, il est affirmé que ces deux éléments affectent la vie et la carrière du héros, d'une part, il est obsédé par l'électricité et le temps pendant toute sa vie, et d'autre part, il a eu un caractère problématique par rapport à la vie moderne.

« [...] son caractère se dessine vite : ombrageux, méprisant, susceptible, cassant, Gregor se révèle précocement antipathique. Il se fait tôt remarquer par des caprices, des colères, des mutismes, des fugues et des initiatives intempestives, destructions, bris d'objets, sabotages et autres dégâts. »³¹

Voilà, la première description de Gregor où nous trouvons les premiers indices concernant sa vie. La nuit traumatisante où le héros est né demeure comme le premier signe de son caractère bizarre. Le narrateur prévient le lecteur sur le caractère du héros qui mènera une vie solitaire. Il est une personne étrange, inhabituelle et solitaire.

³¹ *Ibid.* P. 11.

Gregor se trouve dans une solitude absolue pendant sa vie, nous ne savons pas ses années scolaires mais le narrateur ne parle pas d'un ami ou d'une relation amoureuse. En Europe, il est seul parmi ses collègues, il mène une vie d'ascète et sobre, bien qu'il vienne d'inventer une machine. : [...] que les collègues voient ainsi le moyen de se débarrasser de Gregor car, non content d'être antipathique, il commence à devenir un peu encombrant. »³² Il est toujours distant avec ses collègues, ils le voient antipathique et gênant. C'est pourquoi ils soutiennent Gregor dans sa décision de partir pour les Etats-Unis.

Au moment où Gregor travaille pour Thomas Edison, il se concentre sur son travail et son projet du courant alternatif. Il a du mal à s'intégrer dans le monde moderne et social. La seule chose qui le dérange, qui le préoccupe est l'idée d'inventer. « Il s'y rend toujours seul car il est toujours seul et, à la différence de ses semblables, [...] »³³ Il n'arrête jamais quand il fait une découverte, il recommence sans cesse un autre projet. Cette solitude qui isole le héros du monde et de la société l'accompagne jusqu'à sa mort, dans sa chambre d'hôtel, on trouve son corps deux jours plus tard quand les pigeons hurlaient :

« Malgré le piaillage croissant des oiseaux affamés, affolé dans leurs cages tout autour de son lit, on attendra trois jours avant d'enfreindre la consigne. »³⁴

Comme il a été dit plus haut, malgré son isolement, il lui arrive d'éprouver certains sentiments ; l'amour pour Ethel ; la passion pour les pigeons ; un désir d'être connu pour trouver des financiers. Premièrement, Gregor ne veut pas rester à l'arrière du rideau, il a un besoin d'être reconnu par les autres. Nous pouvons dire qu'il se dépêche pour passer à une autre découverte sans avoir finalisé la précédente à cause de son impatience :

« Mais sa manie de concevoir sans cesse des choses à vive allure s'oppose à ce qu'il s'arrête sur l'une d'entre elles et s'y attarde. »³⁵ Les brevets qu'il a donnés sont souvent incomplets, il manque de précision et cela facilite les attaques de ses rivaux. Il ne prépare pas correctement les brevets et il n'arrive jamais à les commercialiser proprement. Il n'examine pas sa découverte, il laisse toujours des points irrésolus, sa volonté le pousse sans cesse vers de nouvelles inventions. Les autres inventeurs de son époque profitant des brevets incomplets de Gregor se concentrent sur une seule invention. L'exemple le plus frappant est le radio transmission de G. Marconi : « C'est aussi que Gregor pousse un peu, avec toujours cette tendance à présenter bruyamment

³² *Ibid.* P. 16.

³³ *Ibid.* P. 36.

³⁴ *Ibid.* P. 175.

³⁵ *Ibid.* P. 79.

ses découvertes, moins soucieux de s'y attacher que de produire à coups de cymbale un maximum d'effet. »³⁶

La distance est présente dans toutes ses relations sociales et professionnelles, même avec Ethel. Cette personne faible et neutre tombe amoureux d'Ethel bien qu'il n'ait jamais un attachement sentimental dans sa vie privée. L'amour de Gregor demeure platonique, Ethel a aussi des sentiments pour Gregor. Au retour de Colorado, Ethel précise « Et vous ne m'avez pas écrit une seule fois, lui fait-elle observer. »³⁷ Ethel est un peu jalouse parce qu'il ne s'intéresse qu'à ses inventions et qu'aux pigeons.

La passion de Gregor pour les pigeons est un hobby et une activité sociale, il fréquente toujours des parcs – surtout Reservoir Park – afin de les voir et les nourrir. A l'époque où Edison tuait des animaux, il s'inquiète pour les pigeons, tandis que les autres animaux ne sont pas très importants pour lui :

« On électrocute ainsi en public nombre de moutons, de veaux, de bœuf, de chevaux – Gregor observe tout ça de loin mais ne s'en émeut pas, tous ces mammifères sacrifiés ne lui font ni chaud ni froid : tant qu'on ne touche pas aux oiseaux, ça va – [...] »³⁸

Son admiration devient une obsession, malgré sa manie d'hygiène, il les garde même dans sa chambre d'hôtel. Donc nous pouvons constater que la peur de la solitude emporte sur sa hantise microbique.

Comme sa psychose d'hygiène, le caractère problématique du héros avec ses marottes s'expose au fil du roman. Gregor est n'est pas seulement obsédé par les pigeons, il se torture par diverses obsessions : l'idée d'inventer, le numéro 3 et ses multiples, les couverts, la mélancolie, la solitude :

« D'abord son extrême préoccupation des microbes, bacilles et toute espèce de germes, qui le contraint à nettoyer sans cesse toute chose autour de lui, démesurément et sans jamais confier cette tâche à quiconque, se lavant les mains avant, se lavant les mains après, puis sa manie de tout compter, perpétuellement, qui est absorbante besogne, contraignante à l'égal d'une loi. Compter les pavés des avenues, les marches des escaliers, les étages des immeubles, compter ses propres pas d'un lieu à l'autre et comparer chaque fois les résultats, compter les passants dans les rues, les nuages dans le ciel, les arbres dans squares, les

³⁶ *Ibid.* P. 81.

³⁷ *Ibid.* P. 110.

³⁸ *Ibid.* P. 39.

oiseaux dans ces arbres et dans le ciel également parmi lesquels, notamment, les pigeons, objets d'un décompte à part. »³⁹

Nous avons déjà évoqué le désir d'inventer du héros, celui-ci ignore sa vie sociale pendant ses recherches. Une autre manie du protagoniste est de compter, il compte toujours tout, ce sont les manies apparues dans une vie dominée par la solitude, l'isolement et la distance gardée contre tout. Ce héros hors de commun devient plus complexe avec son caractère impossible. Il coupe souvent ses rapports avec les personnages de son entourage, il s'éloigne des femmes et des hommes. Dans cette manie de compter, il est obsédé par le chiffre 3 et ses multiples : « Tout ce qui se divise par trois, aux yeux de Gregor, c'est mieux. Rien n'est plus beau pour lui qu'un multiple de trois. »⁴⁰

Cet acteur alambiqué fatigue les autres par sa manie de microbe. Le moment où il restait dans l'hôtel Waldorf Astoria, au vingt-et-unième étage, il demandait toujours vingt-et-une serviettes pour nettoyer ses couverts, ses assiettes et ses verres. Cette hantise de microbe va jusqu'à l'aversion pour les bijoux, il les trouve très sales : « Gregor s'y rend une ou deux fois mais sa répugnance à l'égard des bijoux est telle qu'il s'abstient rapidement d'y retourner. »⁴¹ Il perd toute son attache restreinte jour par jour avec la société, des femmes et des amis notamment, Norman et Ethel Axelrod.

Nous voyons que les obsessions de Gregor dirigent sa vie vers un point difficile : le rituel de nettoyage, obsession de contamination de microbe, l'arithmomanie⁴², mysophobie⁴³, l'aversion pour les bijoux, la passion pour les pigeons le conduisent vers une personnalité schizoïde.⁴⁴

Les analyses montrent que le parcours de Gregor comporte les éléments sémantiques comme /rareté vs pluralité/ et /amitié vs inimité/. Le premier couple de base contient les contrastes ci-dessous :

³⁹ *Ibid.* PP. 44-45.

⁴⁰ *Ibid.* P. 46.

⁴¹ *Ibid.* P. 56.

⁴² Une névrose de compter mentalement tout.

⁴³ La peur (phobie) d'être contaminé par des microbes.

⁴⁴ Les caractéristiques d'une personnalité schizoïde : incapacité à éprouver du plaisir, froideur, détachement ou émoussement de l'affectivité, incapacité à exprimer aussi bien des sentiments chaleureux et tendres envers les autres que de la colère, indifférence aux éloges comme à la critique, intérêt réduit pour les relations sexuelles, préférence marquée pour les activités solitaires, préoccupation excessive par l'imaginaire et l'introspection, désintérêt pour les relations amicales et absence d'amis proches, indifférence nette aux normes et conventions sociales. http://www.univ-ag.fr/modules/module_documents/get-document/default/UFR_Medecine/PACES_cours_UE17/Elements_de_psychopathologie.pdf, consulté le 17 janvier 2015.

Rareté	Pluralité
Amitié	Invention
Vie sociale	Vie professionnelle
Vraie relation	Obsession

Comme nous l'indiquons dans la rubrique de la rareté, le héros mène une vie antisociale, individuelle et sans ami. Ses liens avec les autres sont superficiels, il restreint ses rapports au niveau de ses profits. Malgré la déficience des attachements intimes, il s'agit d'une pluralité dans les inventions et dans la vie professionnelle. L'abondance des inventions est la plus frappante caractéristique du héros. Cette richesse demeure ordinaire vu qu'il a dévoué toute sa vie pour une seule idée : inventer sans arrêt. Gregor devient un inventeur réussi dans les sociétés professionnelles par la multiplicité des découvertes. Les psychoses du héros appartiennent aussi à cette rubrique selon les résultats de nos analyses.

De plus, il y a un contraste sur ses connexions avec les animaux et les humains. Le narrateur fait un commentaire sur la relation entre Gregor et les pigeons : « Un état, risquons le mot, va pour amoureux. »⁴⁵ Il les considère comme des amis, voire des amants. Contrairement à sa considération sympathique, affectueuse et chaleureuse sur les pigeons, il est question d'une inimité dans les rapports humains. Il est éloigné des personnes de son entourage en gardant son espace réservée. Il ne permet pas aux gens d'entrer dans son cercle personnel, il garde toujours son éloignement et sa distance. Ces points dévoilés montrent l'ambiguïté du caractère névrotique du héros.

Les processus narratifs du récit sont construits sur les thèmes et les dualités contrastives que nous avons cités. Le schéma ci-dessus résume le parcours du héros et sa transformation du début jusqu'à la fin du récit.

VI. En guise de conclusion

Le héros du roman *Des Eclairs* de Jean Echenoz, Gregor est un visionnaire

⁴⁵ Echenoz, J. *Ibid.* P. 154.

qui rêve d'électrifier gratuitement la planète, c'est cette idée qui le hante. Mais son point faible est ce qu'il ne rend compte pas des désirs des financiers. Ils veulent gagner de l'argent avec les découvertes de Gregor tandis que, pour celui-ci, l'argent n'as pas de valeur. Son utopie de l'énergie accessible à tout le monde est une grande menace pour les financiers, c'est pourquoi cette idée obsédante apparait comme un élément qui prépare la fin misérable de Gregor. Malgré sa manie de compter, il trouve inutile de calculer son argent, sa mort dans une chambre simple dans sa solitude éternelle en est la conséquence. Seuls les pigeons pour lesquels Gregor avait de la sympathie y étaient comme pour dire adieu à ce grand inventeur.

Ce rêveur isolé de la société est présenté avec ses manies, sa vie intime dépourvue de sentiments humains, ses pensées, ses inventions et découvertes par une ironie minimaliste. Le récit est construit par une narration cyclique, les faits ou les événements -les découvertes, les échecs, les recherches des moyens financiers pour les projets- se répètent pendant l'histoire. La lucidité de Gregor sur la science le fait un homme révolutionnaire de son époque tandis que son aveuglement sur l'intérêt économique a préparé son isolement qui résulte dans un état très pauvre. Peut-être, il avait besoin de cet isolement pour être si créatif mais il manque toujours de finaliser ses projets : « [...] mais qu'il négligera toujours de breveter ou commercialiser. »⁴⁶

Le narrateur reste à côté de Gregor pendant sa carrière comme un ami ou camarade que le héros n'a jamais eu. Cette voix utilisant la focalisation zéro ne se gêne pas de le critiquer ou de commenter sur ses actes. Le narrateur assume aussi la fonction de communication dans le moment où il demande des questions au narrataire.

Le récit est fondé sur une narration elliptique, d'une part, l'utilisation innombrable des marques temporelles comme des ellipses, et d'autre part, le fait que le narrateur raconte les événements brièvement sont les signes définitifs de cette construction. Au lieu d'en parler en détail, il laisse les blancs au lecteur pour les compléter par son imagination. Ce dernier doit déduire certaines informations qui sont indirectement présentées, par exemple, le calcul de l'âge de Gregor. Or, ce narrateur communicatif assure la participation du lecteur au récit par des questions -souvent critiques- et par les tâches à faire. Le lecteur de roman devient plus actif.

L'auteur, Jean Echenoz, complète la trilogie remarquable des vies imagi-

⁴⁶ *Ibid.* P. 59.

naires par *Des Éclairs*, comme Ravel et Zàtopek, Gregor est placé au milieu de la biographie et la fiction. Ce roman se distingue des autres deux par son aspect plus fictif et par la liberté du narrateur dans le récit qui trace la vie de ce grand visionnaire en appuyant sur les événements importants, sur ses inventions, ses manies, ses obsessions, ses relations et son désir de changer le monde particulièrement.

Bibliographie

- Echenoz, Jean, *Des Éclairs*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2010.
- Houppermans, Sjef, *Jean Echenoz*, Bordas, Paris, 2008.
- Bremond, Claude, *Logique du récit*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.
- Adam, Jean-Michel, *Le texte narratif*, Nathan, Paris, 1994.
- Genette, Gérard, *Discours du récit*, Éditions du Seuil, Paris, 2007.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.
- Rey, Pierre-Louis, *Le roman*, Hachette, Paris, 1992.
- Tadié, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Gallimard, w/place, 1994.
- Revaz, Françoise, *Introduction à la narratologie : Action et narration*, De boeck & Duculot, w/place, 2009.
- Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Editions de Seuil, Paris, 1978.
- Todorov, Tzvetan, *Qu'est que le structuralisme*, 2, Poétique, Points, no 45.
- Reuter, Yves, *Le roman policier*, Nathan, Paris, 1997.
- Bordas, Eric, Barel-Moisan, Claire, Bonnet, Gilles, Déruelle, Aude, Marcandier, Christine, *L'analyse littéraire*, Armand Colin, Paris, 2012.
- Bakhtine, Mickaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.
- Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 2001.
- Blanckeman, Bruno, Mura-Brunel, Aline, et Dambre, Marc, (dir.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Blanckeman, Bruno, *Les récits indécidables*, Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal

Quignard, Presses Universitaires du Septentrion, w/place, 2008.

Blanckeman, Bruno, Les tentations du sujet dans le récit littéraire actuel, *Cahiers de recherche sociologique*, Numéro 26, 1996, p. 103-113.

<http://www.erudit.org/revue/crs/1996/v/n26/1002344ar.html?vue=resume>, consulté le 14 avril 2015.

http://www.univ-ag.fr/modules/module_documents/getdocument/default/UFR_Medecine/PACES_cours_UE17/Elements_de_psychopathologie.pdf, consulté le 17 janvier 2015.

<http://www.magazine-litteraire.com/critique/fiction/du-tonnerre-23-09-2010-32683>, consulté le 14 avril 2015.

Gönderilecek yazının düzenlenmesinde gerekli koşullar

- 1- **Microsoft Word** ortamı, Word 98 ve üst versiyonları kullanılmalıdır.
- 2- **Metnin başlığı** küçük harf, koyu renk, Times New Roman yazı tipi, 14 punto olarak sayfanın ortasında yer almalıdır.
- 3- **Metin yazarına ait bilgiler** başlıktan sonra bir satır atlanarak, Times New Roman yazı tipi, 10 punto ve tek satır aralığı kullanılarak sayfanın soluna yazılacaktır. Yazarın adı küçük harfle, soyadı büyük harfle belirtildikten sonra bir alt satıra çalıştığı kurum küçük harfle yazılacaktır.
- 4- Yazının başında, en fazla 100 kelimedenden oluşan **İngilizce ve Türkçe özete** yer verilecek. Özetlerde başlık kullanılmayacak, başlık yerine sol satır başına, küçük harfle, 10 punto, koyu renk **abstract / özet** yazılacak. Özet metni bir alt satıra Times New Roman yazı tipi, 10 punto, italik ve tek satır aralığı kullanılarak yazılacaktır. Özetlere en çok **onar adet anahtar sözcük** Times New Roman yazı tipi, 9 punto, italik olarak eklenecektir.
- 5- **Metin** Times New Roman yazı tipinde, 12 punto, 1,5 satır aralıklı ve “iki yana yasla” biçiminde hazırlanmalı ve Paragraf başlarında Tab tuşu kullanılmalıdır. Metin içinde yer alan tablo ve şemalarda ise tek satır aralığı kullanılmalıdır.
- 6- **Sayfaların** üst, alt, sol ve sağ kenarlarında 2,5’ar cm boşluk bırakılmalıdır.
- 7- **Sayfa numaraları** birbirini izleyecek biçimde, sağ alt kenara konulmalıdır.
- 8- **Referanslar**, metnin içinde olmak kaydıyla, aşağıdaki örnekte gösterildiği gibi, parantez içinde, yazarın soyadı, yayın tarihi, iki nokta üstüste, sayfa no’su şeklinde belirtilmelidir. (Martinet 1979: 38)
- 9- Kaynakça **Times New Roman, 10 punto ve tek satır aralığı kullanılarak aşağıdaki örnek doğrultusunda hazırlanmalıdır:**

1. Galisson, Robert (1980) *L’hier à aujourd’hui la didactique des langues étrangères*, Clé international, Paris.
2. Martinez, Pierre (1988) “Lexique de didactique les 39 marches” *Le Français dans le monde*, no:219, Paris

10- Yazılar 3 adet çıktılarıyla birlikte (2 adet yazar isimsiz, 1 adet yazar isimli) CD’de kayıtlı olarak yazışma adresine gönderilmelidir.

Yazışma adresi:

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı
Anabilim Dalı Ordu Cad. No: 196 34459 Laleli/İstanbul

11- Format ile ilgili sorular için istanbulfde@yahoo.fr adresiyle yazışma yapılabilir.

12- İletişim için: 0212 455 57 00 Dahili: 15861/15908

Guideline For Paper Format

- 1- Papers should be in Microsoft Word format, Word 98 and upper versions.
- 2- The title of the text should be centered on the page, in lower-case letter, bold, Times New Roman font and 14 pt.
- 3- Information about the author is to be written on the left part of the page skipping one line space after the title, and it should be in Times New Roman font, 10 pt, with one line spacing. After indicating the name of the author in lower-case letter and surname in capital letter, the name of the institution should be written in the following line.
- 4- In the beginning of the text, an abstract in maximum 100 words should be written in both English and Turkish. No title is to be written for the abstract. Instead of the title, **Abstract / Özet** should be written on the left start of line, in lower-case letter, 10 pt and bold. The abstract text should be written on the following line using Times New Roman font, 10 pt, italic and with one line spacing. In abstracts, **maximum ten keywords** should be included in Times New Roman font, 9 pt, and italic.
- 5- The text should be prepared in Times New Roman font, 12 pt, 1.5 line spacing, and “justify align” format. For indented paragraph, tab key should be used. One line spacing should be used for the tables and figures, which are included in the text.
- 6- Please leave 2,5 cm for page margins for top, left, right and bottom of the page.
- 7- Page numbers should be inserted to the bottom right hand corner in all pages.
- 8- References, provided in the text, as shown in the example below should be in parenthesis indicating the surname of the author, published date, colon and page number: (Martinet 1979: 38)
- 9- Bibliography should be prepared in accordance with the example below using Times New Roman Font, 10 pt, and one line spacing:

1- Galisson, Robert (1980) L'hier à aujourd'hui la didactique des langues étrangères, Clé international, Paris.

2- Martinez, Pierre (1988) "Lexique de didactique les 39 marches" Le Français dans le monde, no:219, Paris.

10- The papers should be sent to the correspondence address **saved on a CD with 3 print outs (2 without author name, 1 with author name).**

Correspondence Address:

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı
Anabilim Dalı Ordu Cad. No: 196 34459 Laleli/İstanbul

11- For further questions about the paper format, you can send email to istanbulfde@yahoo.fr

12- Contact details: 0212 455 57 00 Extension: 15861/15908