

Prospero

RIVISTA DI LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

DIRETTORE RESPONSABILE – FOUNDING EDITOR – VERANTWORTLICHER HERAUSGEBER

Renzo S. Crivelli

DIRETTORE SCIENTIFICO – EDITOR IN CHIEF

Maria Carolina Foi

DIRETTORI EDITORIALI – MANAGING EDITORS

Roberta Gefter Wondrich – Anna Zoppellari

COMITATO SCIENTIFICO – EDITORIAL BOARD – WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Silvia Albertazzi – Università di Bologna

Cristina Benussi – Università di Trieste

Giovanni Cianci – Università di Milano

Laura Coltelli – Università di Pisa

Renzo Crivelli – Università di Trieste

Francesco Fiorentino – Università di Roma Tre

Maria Carolina Foi – Università di Trieste

Roberta Gefter Wondrich – Università di Trieste

Rosanna Gorris – Università di Verona

Liam Harte – University of Manchester

Rolf-Peter Janz – Freie Universität Berlin

Andreina Lavagetto – Università Ca' Foscari, Venezia

Claudio Magris – Università di Trieste

Daniel-Henri Pageaux – Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle

Caroline Patey – Università di Milano

Giuseppina Restivo – Università di Trieste

Marco Rispoli – Università di Padova

Giovanni Sampaolo – Università di Roma Tre

Marisa Siguan – Universitat de Barcelona

Bertrand Westphal – Université de Limoges

Anna Zoppellari – Università di Trieste

COMITATO DI REDAZIONE – EDITORIAL STAFF – REDAKTION – RÉDACTION

Gabrielle Barfoot

Dominique Costantini

Barbara Vogt



© copyright Edizioni Università di Trieste,
Trieste 2016.

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione
e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione,
con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi

EUT Edizioni Università di Trieste

Via Weiss, 21 – 34128 Trieste
<http://eut.units.it>
<https://www.facebook.com/eutedizioniuniversitatrieste>

Prospero

Letteratura e Storia

Littérature et Histoire

A cura di / Édité par

Daniel-Henri Pageaux

(Université de Paris III – Sorbonne nouvelle)

À la mémoire de Philippe Chardin

Au moment même où ce numéro de la revue *Prospero* sortait, nous avons appris avec surprise et une grande tristesse la disparition soudaine et brutale de Philippe Chardin. L'article qu'il a donné pour notre revue sera sans doute la dernière ou l'une des dernières de ses nombreuses publications. Ce n'est pas le lieu de les évoquer ici. Il suffira de mentionner sa remarquable thèse de doctorat, *Le roman de la conscience malheureuse* qui a fait l'objet de deux éditions en 1982 et en 1998. C'était l'occasion d'interroger des écrivains avec lesquels il a partagé son existence : Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Broch, Roth, Martin du Gard, Aragon... On retrouve une partie de ces noms et ceux de Dostoïevski ou de James dans deux autres ouvrages de synthèse, *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature* (Droz, 1990) et *Musil et la littérature européenne* (PUF, 1998).

C'est dire à quel point l'article qu'il a donné à notre revue recoupait nombre de ses lectures et de ses centres d'intérêt. Mais on n'oubliera pas l'essayiste et le romancier talentueux : son dernier livre, *Le méchant vieux temps* avait été publié en 2008 aux éditions Actes Sud. L'université française et la communauté universitaire européenne ont perdu un chercheur qui a su imposer un regard critique personnel sur les lettres et la culture au tournant du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, un esprit d'une grande élégance de pensée et, pour certains d'entre nous, un parfait collègue et ami.

Le coordinateur de ce numéro et la rédaction de *Prospero* ont souhaité dédier ce numéro à sa mémoire.

INDICE – INDEX – INHALT

Préface	
Daniel-Henri Pageaux	7
Duke Humphrey of Gloucester in the eyes of posterity: Lancastrian rule and Tudor propaganda	
Alessandra Petrina	15
Schiller e la storia come soggetto sublime. Convergenze e divergenze tra la <i>Antrittsvorlesung</i> e il saggio <i>Über das Erhabene</i>	
Paolo Panizzo	35
L'inhumanité a encore de beaux jours devant elle: vision comparée de la guerre de 1914 chez Proust et chez Karl Kraus	
Philippe Chardin	57
Revisiter l'héroïsme de la Grande Guerre: l'exemple du polar chez Thierry Bourcy	
Carme Figuerola	79
Littérature et Collaboration: le cas de Paul Morand, romancier vichyssois	
Catherine Douzou	101
Romans sur l'Occupation: Manotti, Assouline, Daeninckx	
Gianfranco Rubino	119
Notes on Contributors	135
Abstracts	139

And Prospero the prime duke, being so reputed
In dignity, and for the liberal Arts
Without a parallel; those being all my study,
The government I cast upon my brother,
And to my state grew stranger, being transported
And rapt in secret studies.

W. Shakespeare, *The Tempest*, I.ii. 72-77



Préface

Daniel-Henri Pageaux

Université de Paris III – Sorbonne nouvelle

*L*ittérature et Histoire... Le sujet choisi pour ce numéro de la revue *Prospero* est tout à la fois vaste et complexe. Vaste, parce qu'il peut s'ouvrir sur Homère chantant la guerre de Troie et se terminer dans les horreurs de notre actualité, c'est-à-dire cette "histoire immédiate" qui fascine à juste titre les historiens de notre temps. Complexe puisque, sous un titre en forme de diptyque – ou de parallèle – se pressent des notions problématiques qu'il est difficile d'oublier: passé, mémoire, politique, personnage ou héros historique et aussi des questions telles que: qu'est-ce qu'un moment historique? Qu'entend-on par événement? Il existe des réponses, fournies par les historiens, mais il n'est pas sûr qu'elles puissent convenir à l'analyse des textes littéraires et il n'est pas sûr non plus que certaines approches critiques habituelles – je pense à la narratologie ou à la thématique – soient suffisantes pour rendre compte de l'inscription dans une œuvre de quelques moments significatifs du temps des hommes.

Le lecteur pourra peut-être marquer quelque surprise en prenant connaissance des contributions ici rassemblées. Face à l'ampleur du thème que nous ne cherchons nullement à dissimuler, la majeure partie des articles – quatre sur six – porte non seulement sur la littérature française mais aussi sur l'histoire dite "de France", concentrée sur deux moments dramatiques: la première et la seconde guerre mondiale. Et l'on ne manquera de noter que, pour les deux derniers, il faudrait parler d'une histoire "franco-française", puisqu'il s'agit des années noires de l'occupation allemande de

la France, des années où, comme on a pu le dire, les Français ne s'aimaient pas entre eux.

De fait, le grand conflit mondial se trouve réduit, pour ainsi dire, à l'examen d'un aspect douloureux et dont les conséquences politiques et historiques ont été multiples, mais pour le seul pays qu'est la France confrontée à la "collaboration" avec l'occupant, non pas allemand mais nazi. Aussi ne manquera-t-on pas de souligner l'intérêt qu'il y a, encore aujourd'hui, à revenir sur une telle période, à la relire en toute objectivité, ce que fait Catherine Douzou (Université de Tours), à travers un des écrivains majeurs des lettres françaises du XX^{ème} siècle – Paul Morand – qui a d'ailleurs plus d'une attache avec Trieste et, pareillement, découvrir – ou redécouvrir – avec Gianfranco Rubino (La Sapienza, Rome), trois romans du XXI^{ème} siècle qui, au-delà de leurs qualités littéraires, attestent d'une blessure qui a du mal à se refermer.

Si l'on remonte le temps et le sommaire du présent numéro, on découvrira, à la faveur de deux autres articles de nature et de portée très différentes, un des événements majeurs du XX^{ème} siècle – à moins qu'il ne signale aussi la fin tragique d'un long XIX^{ème} siècle – je veux parler de la première guerre mondiale sous des aspects sinon insolites, du moins inhabituels. Un article est proche de "notre" époque, en ce qu'il met en scène, dans une série de romans policiers, ou mieux de "polars", un policier-détective qui va "travailler" à la fois en pleine guerre et en marge de celle-ci: c'est toute l'originalité de la contribution de Carme Figuerola (Université de Lleida/Lérida, Espagne) que d'avoir choisi ce genre ou ce sous-genre littéraire à succès, de nos jours, et d'en avoir montré toutes les implications idéologiques, voire une certaine forme d'engagement, du moins rétrospectif. L'autre article, dû à Philippe Chardin (Université de Tours), apporte un éclairage neuf et stimulant sur deux grands écrivains du XX^{ème} siècle, Marcel Proust et l'Autrichien Karl Kraus – dramaturge rappelons-le – réunis en un parallèle audacieux, mais particulièrement bien mené et éclairant.

Remontons encore le temps pour abandonner cette fois l'espace français et porter un regard sur des époques plus lointaines: Paolo Panizzo (Université de Trieste) revient sur l'Allemagne de la fin des Lumières et sur la figure du poète et dramaturge Schiller qui fut pour un temps professeur à l'Université d'Iéna, chargé d'une suite de leçons sur l'histoire universelle; enfin, Alessandra Petrina (Université de Padoue) revisite avec un soin remarquable et une parfaite érudition le premier humanisme européen,

anglo-italien, à partir d'une figure apparemment secondaire de l'histoire d'Angleterre, le "bon duc" Humphrey que certains lecteurs se souviendront d'avoir croisé dans le *Henry VI* de Shakespeare. Et, dans le respect de la chronologie qui a présidé à l'ordonnance du sommaire, il était normal qu'il occupât la première place.

A l'issue de ce premier parcours – un trop rapide survol – ce que nous nommons Histoire offre à notre réflexion quatre moments essentiels de l'histoire de l'Europe depuis la "Renaissance" en ses débuts jusqu'aux années où triomphe la barbarie nazie, en passant par la fin des Lumières et l'effondrement des valeurs humanistes sous le choc de la première guerre mondiale. La guerre, sous diverses formes, est donc éminemment présente. Ainsi est-il rappelé que l'écriture de l'histoire est souvent écriture de la violence faite aux hommes par d'autres hommes, écriture de la mort. Peut-être est-ce là une des fonctions de l'historiographie lorsqu'elle se tourne vers la fiction, qu'elle soit romanesque, poétique et même (ou surtout?) théâtrale (on en a ici exemples significatifs avec Kark Kraus et le *Wallenstein* de Schiller): écrire la violence, la mort, pour les conjurer. Et l'on pourrait remonter au-delà d'Homère jusqu'à ce témoignage qui reste la manifestation première de l'histoire des hommes racontée sous les traits de la fiction épique pour que les hommes se souviennent et apprennent à vivre. La lutte fratricide entre Gilgamesh et Enkidu est bien le premier exemple d'une écriture fictionnelle de l'Histoire, le premier exemple qui accorde une dimension culturelle, poétique, à ce qui relevait jusqu'alors, pour une large part, de l'ordre de la Nature: l'agressivité première, animale, que suscite la défense d'un territoire.

Plus concrètement, au-delà d'un simple déroulement chronologique qu'offrent nos six articles, l'Histoire, la fameuse déesse Clio qui prend souvent des allures guerrières, descend en réalité au milieu des hommes et se manifeste en une suite de phénomènes qui intéressent au premier chef l'histoire des idées, l'histoire des sensibilités et des mentalités. C'est d'abord le processus de mythification d'un personnage historique, le "bon duc" Humphrey. Alessandra Petrina parle d'un "mythe mineur". A partir d'une biographie mouvementée, contrôlée déjà peut-être par le duc lui-même, celui-ci devient très vite une figure légendaire, parangon des vertus princières, prêt à avoir une autre vie dans l'imagination populaire ou à être utilisé à des fins de propagande politique. Avec Schiller que prend Paolo Panizzo comme thème d'étude, l'Histoire est à penser dans sa dimension philosophique, mais c'est tout autant le poète, le dramaturge qui peut

accomplir cette tâche nécessaire que le penseur ou celui qui a, comme il le dit “la tête philosophique”. S’il y a une nécessité de penser rationnellement, selon la raison humaine, l’histoire dite universelle, cette pensée ne passe pas nécessairement par la réflexion philosophique qui s’efface ou capitule devant les impératifs de l’Histoire: il n’y a aucune téléologie dans le processus qui s’appelle Histoire, c’est à l’homme qu’il revient de construire une dimension autre, d’ordre suprasensible, voire transcendantal, à travers l’affirmation de sa liberté, la force de sa propre nature.

C’est l’histoire des hommes, des passions humaines, qui ressort de la lecture conjointe que Philippe Chardin fait de Proust et de Karl Kraus. Elle est d’autant plus nécessaire que la presse se livre à un “bourrage de crâne”, à une propagande belliqueuse qu’il importe de mettre au jour, de montrer, pour Proust, de dénoncer, pour Kraus. A presque un siècle de distance, le romancier Thierry Bourcy que Carme Figuerola a choisi fort opportunément d’évoquer est tout aussi radical dans sa volonté de critiquer des politiques qui supposent, comme le disait déjà Proust dans une lettre d’août 1914, qu’on ose “faire de l’héroïsme pour le compte des autres”. Dans ses tribulations, le policier détective est témoin de l’effacement de la frontière entre le Bien et le Mal et ce sont peu à peu des notions, des valeurs morales, des “idées” que la société a inculquées qui sont révoquées en doute: patriotisme, sacrifice, solidarité nationale, “union sacrée”... A cette mise en question idéologique correspond, au plan romanesque, la mise à nu des attitudes et des comportements: nous parlions d’histoire des sensibilités et des mentalités.

Le cas particulier de l’écrivain Paul Morand qui a retenu l’attention de Catherine Douzou, nous fait revenir à l’histoire des idées proprement dite. En une sorte de plaidoyer *pro domo*, l’écrivain cautionne et même justifie une idéologie antisémite. Plus grave peut-être, il avance, pour sa défense propre, une position qui affecte la neutralité et qui montre, non sans talent, l’impossibilité, voire l’inutilité d’une compréhension de l’Histoire, réduite, il est vrai, à la politique: l’Histoire serait confuse pour qui la vit. Mais le recul, c’est-à-dire le temps qui passe, ne fera pas changer d’avis l’homme ni l’écrivain. A cet égard, l’enquête aurait pu être prolongée jusqu’à un de ses derniers ouvrages que beaucoup considèrent comme son meilleur livre: *Venises*. Enfin, avec les trois romans abordés par Gianfranco Rubino, c’est l’Histoire au quotidien, une sorte d’intra-histoire qui est mise en scène, à moins qu’il ne s’agisse, lorsque le lieu de l’action se réduit au Lutécia, l’hôtel parisien de sinistre mémoire, à une sorte de micro-histoire chère à

Carlo Ginzburg. Il n'en est pas moins vrai que, sous couvert de montrer la vie au jour le jour, une idéologie pernicieuse est bien relevée: celle de l'opportunisme, du "juste milieu".

Les exemples de fiction retenus, en dépit de leur diversité, semblent donner raison, sur un point, à l'inventeur du roman historique, Walter Scott. En effet, il est curieux de voir que la formule canonique qu'il a mise au point – la promotion d'un personnage secondaire au détriment du personnage historique qui perd ainsi sa position de premier plan – se trouve ici assez souvent illustrée et exploitée. On retiendra comme cas presque limite ce roman *Lutécia* de Pierre Assouline où l'on voit défiler, tels des figurants, des individus qui s'appellent De Gaulle ou Willy Brandt... C'est bien la seule concession faite à ce genre qui a eu sa grande heure de gloire à l'époque romantique ou sous la forme du feuilleton de cape et d'épée: le roman historique. Ce serait ici l'occasion de rappeler la condamnation faite par Marguerite Yourcenar dans ses "carnets", en marge de *L'œuvre au noir*, d'un genre qui est devenu sous sa plume "un bal costumé" au profit de ce qu'elle appelle "roman à histoire", pour mieux marquer la différence entre une thématique convenue et le matériau à partir duquel il importe d'élaborer une écriture singulière.

Il ne faudrait pas laisser croire au lecteur que, dans la demi-douzaine d'articles ici rassemblés, la fiction soit le seul genre exploité. Elle se taille, à coup sûr, la part du lion, mais elle entre quand même en concurrence avec ce genre indéterminé, sans doute mineur, mais d'une importance essentielle à l'écriture de l'Histoire: la chronique. Par ailleurs, la fiction laisse poindre assez souvent des touches moralistes, surtout chez des écrivains français comme Morand ou Proust, lecteur de La Bruyère en plein conflit. La note morale n'est, à vrai dire, que l'une des manifestations d'une sorte d'anachronisme dans le corps de l'évocation de l'Histoire ou du passé: le présent revient en force.

Les accents ou les résonances morales ne doivent pas nous incliner à parler d'une sorte de didactisme, même fugace ou travesti. En revanche, il faut reconnaître que le choix d'un sujet historique, qu'il soit antique ou moderne, lointain ou proche encore du temps de l'écriture – et de la lecture – est toujours d'ordre interprétatif. Convoquer l'histoire dans un texte littéraire, c'est toujours, plus ou moins explicitement, juger cette histoire à partir et en fonction d'un présent. Faire dialoguer le passé avec le présent suppose que celui-ci détient des critères d'appréciation, d'évaluation, voire de comparaison qui vont bien au-delà de tout projet didactique, d'une thèse

à défendre ou d'une quelconque entreprise d'ordre pédagogique et moral. L'histoire ou plus exactement l'écriture de l'histoire, l'historiographie est maîtresse de vie. *Historia magistra vitae*. Un critique et romancier français, volontiers moraliste comme le sont souvent – on l'a vu – les écrivains français, Claude Roy, résume, dans un recueil d'essais joliment appelé *La main heureuse* (Gallimard, 1958), la question de l'écriture de l'Histoire mais aussi de sa lecture, en une formule qui ne manque pas d'éclat et de justesse: "On ne lit pas l'histoire, on s'y lit."

Je songe alors, plus proche de nous, à la "leçon inaugurale" donnée par l'historien Patrick Boucheron, le 17 décembre 2015, lors de sa réception au Collège de France. *Ce que peut l'histoire* est le titre qu'il a choisi pour faire prendre conscience d'un "besoin d'histoire". Un besoin de "halte pour reposer la conscience". Il en vient à demander qu'on puisse "sauver le passé", "sauver le temps de la frénésie du présent" tout en reconnaissant que, dans cette tâche nécessaire, urgente, "les poètes s'y consacrent avec exactitude." Il me semble en effet que les écrivains ici rassemblés illustrent, à leur manière, ce "besoin d'histoire", un certain souci moral jusque dans leur volonté de se confronter au Dieu Chronos, ce dieu cruel qui dévore ses propres enfants, et de trouver une ultime justification à leurs réflexions, voire à leurs actions.

Au début de sa grande fresque qu'il a intitulée *Joseph und seine Bruder/Joseph et ses frères*, Thomas Mann évoque le caractère à la fois inaccessible du passé et la nécessité que ressent chaque homme de le comprendre, de le penser. Cet homme qui, à bien des égards, fait penser à "l'homme précaire" de Malraux est vu, saisi, dans la découverte sans fin qu'il fait de "promontoires" qui se succèdent à sa vue et qui l'obligent sans cesse à couvrir, en pensée, de nouvelles distances, celles qui séparent et unissent passé et présent, temps révolu et vie présente. Ce sont sur ces espaces qui se redéfinissent sans cesse que nous pouvons conclure ces quelques réflexions inspirées par le thème "Littérature et histoire".

Ces espaces évoqués par le romancier allemand ne sont pas seulement la figuration variée, multiple, du périmètre assigné à ce que l'on peut appeler les va-et-vient de la réflexion historique qui oscille entre passé et présent. Ils changent de nature dès lors que cette même réflexion qui est tout autant morale qu'historique s'ouvre sur un futur indistinct, rappelant au passé comme au présent leur fonction, leur mission, indissociables de toute écriture de l'Histoire, de toute expérience historiquement vécue. Celle-ci est définie en ces termes par Hanna Arendt, dans *La crise de la culture* et

elle résonne comme une mise en garde salutaire pour qui songerait à se débarrasser du fardeau du passé: “Le passé n’éclairant plus l’avenir, l’esprit marche dans les ténèbres.”

Duke Humphrey of Gloucester in the eyes of posterity: Lancastrian rule and Tudor propaganda

Alessandra Petrina

Università di Padova

*W*riting in 1879, the Italian scholar Attilio Hortis thus summarized the personality of Duke Humphrey of Gloucester: “Tra’ principi d’Inghilterra il più dotto e in una il più allegro e il più popolare era certamente Umfredo duca di Gloucester,” adding that “il duca era stato per l’Inghilterra una disgrazia, per il rinascimento della letteratura un beneficio” (642, 643).¹ Thus the Duke continues to present a puzzle to historians, though the puzzle may reside more in the widely divergent effects of his double activity than in his cultural and ideological perspective. The present article examines the survival of Humphrey’s memory in late-fifteenth- and sixteenth-century writers, analysing the role of political or religious propaganda in the representation of his personality and role.

Born in 1390, Humphrey was the youngest son of King Henry IV and the brother of Henry V; he loved to style himself “son, brother and uncle of kings.”² In 1422, after Henry V’s death, Humphrey found himself, together with the other surviving brother, John Duke of Bedford, holding the throne of France and England for the new king, then nine months old. In spite of internal dissension and controversy, the King’s Council managed to hold the double reign and hand it intact to the new king, showing a determination that effectively delayed, though it could not avert, the eventual loss of the French possessions. Humphrey’s role, however, was perpetually defining itself against the opposing claims of the Council. The Duke’s temper did not help him in this contingency: hot-headed and impetuous, but often

lacking constancy, he found himself unable to sustain prolonged political or military efforts, or to cultivate long-term projects. On the other hand, there is no doubt about either his loyalty to the young Prince of Wales or his determination to pursue the goals of his kingly brother, especially as concerned England's foreign policy. His role as Protector ended in 1429, with the King's coronation: at this point he found himself progressively marginalized, and ever more disillusioned with political life and the affairs of state. As his rivals, particularly Queen Margaret and her powerful counsellor, the Earl of Suffolk, were in the ascendant, and gained more influence with the king, Humphrey retired to his house in Greenwich and there dedicated time and energy to his other great passion, books. His death, in 1447, has never been fully explained: faced with a sudden accusation of high treason and deprived of any support, he died within a few days, giving rise to speculations on the role of the King and acting as a catalyst of the growing dissension against Henry VI.

The century following Humphrey's death has transmitted to us an image of "the Good Duke" that modern historiography may find misleading, and that certainly does not sort well with the portrait offered by Roberto Weiss in his now classical work on the rise of English humanism. Weiss may be credited with being the first who highlighted the role of Humphrey in Anglo-Italian cultural relations in the early fifteenth century. His Burckhardtian vision of Italian humanism, skewed as it may have been, helped him understand and underline Humphrey's role as a patron: if Italian humanists "had sedulously fostered a belief that their art and it alone could confer immediate honour and an undying reputation on the patrons in whose service it was employed" (40), then apparently Humphrey was quick in taking up the challenge, not only because of a desire for panegyric, but also "as a result of a very subtle estimate of his political prospects" (41). For the following generations of students of English humanism, Weiss's portrait of Duke Humphrey has been a scholarly challenge; but from the historian's point of view, the Duke's estimate of his prospects cannot have been so subtle. In spite of the opportunity offered by Henry V's untimely death and by the requirements of the double crown, his political career seems to have been initially chequered and finally disastrous. Weiss keeps the two sides of Humphrey's personality, the politician and the scholar/patron, carefully separate, conveniently forgetting his public role and, at the same time, offering a surprising overestimate of his role as a patron: while on the same level as Alfonso V of Spain or Federico da Montefeltro, Humphrey was,

Weiss writes, “alone among his peers in England to encourage learning” (69). The overstatement has had the effect of isolating Humphrey from contemporary English politics, and of projecting him on the European stage, almost separating the Italianate patron from the politician.

Few of Humphrey’s contemporaries would have recognised the portrait. Indeed, though in the course of his life there were numerous acknowledgements, mainly on the part of the writers, scholars or institutions he benefited, of his learning and patronage, the years immediately following his death saw his image undergo a metamorphosis. His role as a patron, or even as a proto-humanist, seems to have been quickly if temporarily forgotten, while the resonance of his death in political terms made many later scholars overlook his unsuccessful career as a politician. Humphrey’s death and its obscure circumstances had created a major sensation even at the time, and after the fall of the Lancasters they were quickly exploited for propaganda purposes by the York faction. Indeed, Kenneth Vickers may be right in saying that “the death of Humphrey was at the same time the death-blow to the House of Lancaster” (309). At the same time, the contradictions in the personality of the Duke, and his controversial relation with the King and the King’s council created a splintering of his memory into various facets, of which the Good Duke represents only one. His public and private personae were interlaced in public memory; Humphrey haunts Elizabethan drama and Ovidian epistles, appears as an improbable Wycliffite in Foxe’s *Acts and Monuments* and as a wise and elegant man of the world in Thomas More’s *Dialogue Concerning Heresies*, and the various images occasionally clash and never seem to coalesce.

Contemporary testimonies describing Humphrey of Gloucester abound, from writers directly connected to him, such as Tito Livio Frulovisi (an Italian humanist and historian who worked as secretary to the Duke for a number of years), to more distant observers such as the Pastons, who mention the Duke in their letters (Davis II.22). His public role, together with the eccentricities of his private life, ensured a constant stream of records of his deeds. His own efforts at building a public persona are evident in the writings of the recipients of his patronage: from Frulovisi himself, who composed his eulogistic *Humfroidos* to celebrate his patron, as well as a *Vita Henrici Quinti* celebrating Humphrey’s brother, to the anonymous translator of Palladius’ *De Re Rustica* (dedicated to Humphrey), to John Lydgate, who worked under his protection and occasionally his direct instructions. In a memorable passage of his “Humanism before the

Tudors,” David Rundle interrogates the idea of Humphrey as a patron of writers who formed an intellectual circle by posing the question, “what [. . .] is a circle if not a figure nought?” (29). Rundle then notes that the Duke “did not stand at the cultural centre, presiding over the production of ‘his’ scholars; his patronage transcended mere details. For him, the political use of appearing a learned patron was the general, magnificent image it created; any particular commission would have limited political impact” (29). On the one hand, the facet of his personality that appears to be forgotten is his role as a proto-humanist and book collector. The dispersal of his library after his death was almost immediate, and so complete that the best record we have today of Humphrey’s intellectual interest is a list, not of the books he possessed, but of the ones he donated to the University of Oxford. In spite of the efforts of a number of scholars, from Alfonso Sammut to David Rundle, very little has been recovered; even our estimate of the size of the library can only be vague, as the most recent assessment notes that no more than 47 codices survive.³ His intention to donate his remaining Latin volumes to Oxford after his death was disregarded by his nephew, King Henry VI, who re-directed the books to his own new foundation, King’s College at Cambridge – though, as Rundle cogently argues, it is by no means certain that the new donation to King’s represented the entirety of the Duke’s library (“Lost Plutarch” online). It may be argued that the immediate seizure and disposal of the books might also have been meant as an effacement of their owner’s memory; the erasure of Humphrey’s *ex-libris* on some of the surviving manuscripts may be read in this light.

The books were certainly precious and left sometimes a long trail,⁴ occasionally longer than the memory of their association with the Duke. With the death of the major spokesman for Humphrey’s intellectual prominence and the English writer who was probably closest to him, John Lydgate, came also the end of the last generation of Lancastrian writers, and the second half of the fifteenth century would gravitate towards new political figures before the printing revolution came to challenge all previous ideas of patronage. So Humphrey does indeed seem a figure nought, as what may seem today his major role in late medieval English history was quickly forgotten.

On the other hand, his political personality acquired posthumous importance, and he was invested with a significance he did not seem to have in the last years of his life. If we accept this “emptiness” of Humphrey, this may in part explain the easiness with which, shortly after his death,

he was invested with roles that were perhaps alien to him, entering the Tudor literary world in a variety of guises. In part, this was due to events completely outside his control, such as the mysterious and sudden manner of his death, read by many, probably incorrectly, as a political murder. There is little doubt that his death and its circumstances acted as a powerful trigger for anti-Lancastrian sentiments; Humphrey found himself unwitting actor of events that could easily be played against the King, and the reaction was immediate. In one contemporary chronicle, indeed, the indictment of Humphrey is described not as treason against the King, but against the Duke (“A Short English Chronicle” 65). The very sobriquet of Good Duke may be linked to this: an anonymous poem written in the early 1460s uses it in connection with the image of the murder:

The good duc of Gloucestre, in the season
Of the parlement at Bury beyng,
Was put to dethe; and ay sithe gret mornyng
Hathe ben in Ingeland, with many a scharp soure,
Falshode, myschyef, secret synne upholdyng,
Which hathe caused in Engeland endelez langoure.
 (“A Political Retrospect,” lines 35-40)

As Bertram Wolffe notes, “even though he was given this title by posterity principally as the opponent of the unsuccessful policies of Henry and his agents, this appellation does suggest qualities hoped for and revered in a prince of the blood, which were so conspicuously lacking in his nephew the king” (131-32). Popular verse defended the Duke’s image, and “in 1455 a petition formally declaring him to have been a loyal subject was presented by the Commons in the parliament which followed the duke of York’s victory at St Albans” (Harriss online).

What these reactions suggest is a construction of an idealized past, a nostalgia, evidently not based on what the Duke had been, but on what he represented: the memory of his brother, Henry V (something he had used to his own advantage in life, as Tito Livio Frulovisi’s writings show), but also the comparatively stable years of Henry VI’s minority (1422-29). In those years the King’s Council had governed not without internal dissension, but with outwardly apparent unity, managing to preserve a double crown that, once Henry VI became *de facto* king and married a French princess, became more and more precarious. Significantly, the tide of popular opinion, driven by anonymous political verses, veered in Humphrey’s favour in the 1450s,

when the rule of Henry VI encountered increasing criticism in the wake of John Cade's rebellion, following the loss of Normandy and the return from Ireland of Richard, Duke of York (Watts 198).

The image of *endelez langoure* used in the passage quoted above expresses a feeling of hopelessness: it is as if the anonymous poet was celebrating the end of the Golden Age, an age of which Humphrey becomes the perfect representative as he becomes a symbol of the link between past and present.⁵ Even present-day historiography sometimes appears carried away in favour of the Duke: his indictment has generated comments such as, "it was a mortal blow that his years of loyalty and service were rewarded by such a despicable attack on his honour" (Wolffe 132). Ironically, after his death Humphrey could thus overcome not only his clumsiness in directing popular favour, but also his rigid and violent stance against religious dissenters. There is little doubt that political poems and chronicles tell us more about the age in which they were written and the audience they addressed than about the events they actually describe.

The Duke's well-known matrimonial vagaries helped popular imagination to reconstruct a more personal, almost domestic vision of the Good Duke, and to bridge the gap between the public role and the private life of Humphrey. He had married Jacqueline of Hainault in 1423, possibly out of misplaced political calculation; Jacqueline had left her second husband, John IV of Brabant, in 1421, and sought refuge at the English court, where she had been made welcome. Her flight had been sanctioned by the Spanish antipope, Benedict XIII, who had declared a divorce. Humphrey may have seen a marriage with her as a means to annex the territories she had inherited at her father's death – Hainault, Holland and Zealand – thus reinforcing England's hold on the Continent. Political marriages were nothing new, of course; but in this case the issue was very contentious, and there was a strong possibility that the marriage would not be recognised.

In his poem on the approaching nuptials, therefore, John Lydgate had to exercise all his ingenuity to make this marriage appear inevitable, pre-ordained. The "knotte of allyaunce," whether it concerns individuals or countries, finds its first cause in the stars (Lydgate, "On Gloucester's Approaching Marriage," st. 3); marriage comes from God and is a harbinger of peace, as shown by the marriage of Henry V with Katherine, and a host of classical examples is brought in for further validation. Revealingly, while Jacqueline is described as a lady as meek as Hester, as wise as Judith, as faithful as Dido (surely a dangerous comparison, in view of the

Duke's subsequent behaviour) and as fair as Helen (again, one may suspect Lydgate of writing tongue-in-cheek here), any praise of the bridegroom focuses, somewhat inappropriately, on his intellectual achievements:

Slouth eschuwing, he dooþe his witt applye
To reede in bookis, wheeche þat beon moral,
In Hooly Writt with þe allegorye,
He him delyteþe to looke in specyal,
In vnderstanding is noone to him egal,
Of his estate expert in poetrye,
With parfounde feeling of phylosofye.
(Lydgate, "On Gloucester's Approaching Marriage," st. 21)

I have quoted the passage in its entirety because it seems to me proof that Humphrey was behind this effort, and dictated the terms of his self-presentation to Lydgate. The tone of the praise does not vary from equally eulogistic passages we find in *The Fall of Princes*, Lydgate's most important work, dedicated to Humphrey and often referring to him in the paratextual sections; but it is of particular interest since it shows the attempt on the part of the Duke to construct his image, even making use of what was at the very least a controversial marriage. In so doing, Humphrey proposes a portrait of himself in which the personal and the political are strongly linked. It may be useful at this point to suggest a comparison with the prologue of the anonymous translation of Palladius' *De Re Rustica*; a passage alludes to the circle of writers working in the shadow of Humphrey's patronage:

For clergie, or knyghthod, or husbondrie,
That oratour, poete, or philosophre
Hath tretid, told, or taught, in memorie
Vche lef and lyne hath he, as shette in cofre;
Oon nouelte vnnethe is hym to profre.
Yit Whethamstede, and also Pers de Mounte,
Titus, and Anthony, and y laste ofre
And leest. Our newe is old in hym tacounte
But that his vertu list vs exercise,
And moo as fele as kan in vertu do.
He, sapient, is diligent to wise
Alle ignoraunt, and y am oon of tho.
He taught me metur make, and y soso
Hym counturfete, and hope, aftir my sorow,

In God and hym to glade; and aftir woo,
To ioy, and aftir nyght, to sey good morow.
(Liddell, Prohemium, ll. 97-112)⁶

Here the emphasis is on the domestic gathering of scholars, but once again the representation veers towards the personal: as has been noted, though the acknowledgement of the patron's intellectual superiority is conventional, the little vignette of Humphrey teaching metrics to his poet appears almost a shared joke (Everest-Phillips 105-06). Once more, it is not necessary to take these lines as a faithful depiction of Humphrey's behaviour – what is more interesting is the fact that, as in the case of Lydgate's lines, they suggest a politician interested in blending the image of princely *magnificentia* with that of the approachable everyday man, happily engrossed in books or pleasantly joking in his library. This might be read as part of Humphrey's effort to establish with the King's subjects, and especially with a literate middle class, a special relation that could overcome the shortcomings of his political activity. Even writers less closely connected with the Duke, such as John Capgrave, writing shortly before Humphrey's death, insisted on the intellectual qualities of the would-be patron: "Quartus filius, qui adhuc superest, dux est Gloverniae, Humfridus; vir quidem inter omnes mundi proceres litteratissimus, cujus laudes ad alia tempora, et ad aliam vocationem ideo differendam puto, quoniam specialem Tractatum super commendatiuncula ejus quandoque me facturum existimo."⁷ The passage suggests that the image of literary patron and bibliophile Humphrey was so keen to spread went beyond his immediate circle and reached also those who only aspired to his patronage.

Yet events altered Humphrey's project of self-representation, and the "domestic" image of the Duke that has been transmitted to posterity was sharply modified. Humphrey's marriage with Jacqueline of Hainault terminated abruptly when the Duke decided to form a new alliance with Eleanor Cobham, one of Jacqueline's ladies-in-waiting. This required once more a Papal intervention in order to annul the previous marriage, and for some time Jacqueline, temporarily prisoner of the Duke of Burgundy who had re-conquered his lost Flemish territories, appeared the victim of another woman's machinations, or of her husband's weakness. From the point of view of his public image, Humphrey's second marriage was an unwise move, and reactions outside England can be summed up by Aeneas Silvius Piccolomini's comment: in his view, the Duke of Gloucester was "homo

non tam armis quam plumis et libidinibus aptus magnificis que iactauerat uerbis haudquaquam satisfacit nec tanti famam, quanto uitam duxit.”⁸ The same writer would also describe the Duke, in 1444, in a slightly different tone: “qui studia humanitatis summo studio in regnum vestrum recepit, qui, sicut mihi relatum est, et poetas mirifice colit et oratores magnopere veneratur.”⁹ Piccolomini appears to sum very well the perception of the Duke outside England: the martial image never has any place, but, whether the writer is praising or criticizing, the idea of a worldly (and verbal) *magnificentia* is never absent.

Eleanor Cobham’s own public career terminated in ignominy, when in 1441 she was accused of necromancy and of conspiring against the king’s life (Griffiths 381-99; Carey 138-53; Nolan 7-11). The trial was conducted on very spectacular lines, as evidently the king wanted to turn her into an example for future would-be conspirators; but the very public nature of Eleanor’s punishment (she had to walk, bareheaded and in a humble attitude, to various churches in London for five days, and afterwards remained a prisoner until her death) might perhaps have played against the king’s attention, and turned popular feeling in her favour. As a royal lady, Eleanor was not the first to bear such a charge: an illustrious precedent had been Joan of Navarre, Henry IV’s wife, who had, however, not been brought to trial (Wolffe 127). But Eleanor’s punishment was perceived as excessive: as would be the case with Humphrey’s death, the very public circumstances surrounding the case played in the Duke’s favour. While it was difficult to acquit Eleanor completely, and while later chronicles persisted in considering her, if not a witch, at least a scheming and grasping woman, Humphrey would become even more ennobled by what would be read as an attempt to discredit him – incidentally, the episode helped his rehabilitation after the disastrous conclusion of his first marriage had temporarily tarnished his image (Harker 109-25). Just as the Duchess’s alleged necromancy became the perfect excuse to implicate and humiliate her husband (Nolan 9), her trial and penance reversed popular judgement in the Duke’s favour. In fact, later chroniclers such as Richard Grafton, writing in the 1560s, would explain this trial as a revenge against Gloucester: “Venime will once breake out, and inwarde grudge will sone appere, which was this yere to all men apparant: for diuers secret attempts were aduanced forward this season, agaynst the noble Duke Humfrey of Gloucester, a farre of, which in conclusion came so nere, that they bereft him both of lyfe and lande” (Grafton I.622). It is possible that Humphrey’s

(probably enforced) absence from the political stage after the trial made it easier to connect the two events – Eleanor’s indictment and his own death – in collective memory; though they are far apart in time, they were subsequently read as one factor in the reconstruction of the Duke’s personality.

After the Duke’s death, these various elements seem to coalesce into the construction of a minor myth: Tudor chroniclers picked up the suggestions offered by Yorkist propaganda in their treatment of Duke Humphrey. After the official rehabilitation of Humphrey’s memory in 1455, following the pardon received by his servants (*Joannis Lelandi* I.2.494), it is difficult to find portraits that would take into account his political shortcomings, his military failure, or even his personal vices. As the memory of the Duke receded, the main events of his life assumed the status of a symbol, or an *exemplum*. Among the earliest chroniclers, Robert Fabyan (d. 1513) writes: “Of that honourable fame of this man, a longe style I myght make, of the good rule yt he kept this lande in, during ye noue age of the kyng, and of his honourable housholde & lybertie, whiche passyd all other before his tyme, and trewe of his allegeaunce, that no man cowde with ryght accuse, but malycious persones” (Ellis 1811, 619). Memory is already turning into legend: the Duke becomes a good ruler during the King’s minority, while his fame as a humanist quickly wanes. Edward Hall’s *Chronicle*, written thirty years later, notably amplifies the image of the Duke’s integrity, and completely forgets the patron:

When the rumor of the dukes death, was blowen through the realme, many men wer sodainly appalled and amased for feare: many abhorred and detested ye faict, but all men reputed it an abhominable crueltie, and a shameful tyranny. But the publique wealth of the realme of Englande, by the vnworthy death of this polittique prince, sustained greate losse, & ran into ruyne, for surely the whole waight and the burden of the realme, rested and depended vpon him, as the experience afterward did declare. (Ellis 1809, 209-10)

Raphaell Holinshed transforms the Duke into a paragon of all princely virtues: “he was an vpright and politike gouernour, bending all his indeuors to the aduancement of the common-wealth, verie louing to the poore commons, and so beloued of them againe; learned, wise, full of courtesie, void of pride and ambition” (211-12). Even more interestingly, at the end of the section dedicated to Henry VI’s reign Holinshed inserts a list of learned men, among whom we find John Lydgate, John Capgrave, Nicholas

Upton, and John Whethamstede, Abbot of St Albans, along with the Duke: “Humfrie duke of Glocester, earle of Pembroke, and lord chamberlaine of England, also protector of the realme, during the minoritie of his nephue king Henrie the sixt, was both a great fauorer of learned men, and also verie well learned himselfe, namelie in astrologie, whereof (beside other things) he wrote a speciall treatise intituled, Tabula directionum” (274). Holinshed therefore appears to sum up a positive image of the Duke that includes what Humphrey was trying to project in popular imagination and a number of elements that were the result of events beyond Humphrey’s control. The Duke becomes a mask of virtues, the model of the self-sacrificing statesman; his learning, his courtesy and his uprightness combine in creating an almost supernatural image.

In his portrait, Holinshed refers the readers to John Foxe’s *Acts and Monuments*, which in fact devotes considerable space to the Duke. The bias of this particular text is made evident by the full title with which it first appeared in 1583: *Actes and monuments of matters most speciall and memorable, happenyng in the Church with an vniuersall history of the same, wherein is set forth at large the whole race and course of the Church, from the primitiue age to these latter tymes of ours, with the bloody times, horrible troubles, and great persecutions agaynst the true martyrs of Christ, sought and wrought as well by heathen emperours, as nowe lately practised by Romish prelates, especially in this realme of England and Scotland*. It might therefore seem odd to have Humphrey included in this calendar of Protestant martyrs, yet Foxe expatiates on his learning and on his activity as a patron, and mentions the accounts of his intellectual interests written by humanists such as Pietro del Monte and Zeno da Castiglione. What emerges is a gentle and wise man:

Of manners he seemed meeke and gentle, louing the common wealth, a supporter of the poore commons, of wit & wisdom discreet and studious, well affected to religion, and a friend to veritie, & no les enemy to pride & ambition, especially in hauty prelates, which was his undoing in this present euil world: And, which is seldome & rare in such princes of that calling, he was both learned himself: & no lesse geuen to study, as also a singular fauourer & patron to them which were studious and learned. And that my commendation of him may haue the more credite, I wil produce the testimony of learned writers, who liuing in hys time, not only do commend his famous knowledge, and ripenes of learning in him: but also commit and submit their works to his iudgement to be examined. (704)

A number of elements are interesting here. The allusion to “hauty prelates” may be read as a reference to Henry Beaufort, Cardinal of Winchester, but is also part of Foxe’s ongoing polemic against a corrupt Church that has lost the path of truth. Foxe also seems particularly interested in blending spiritual wisdom (Humphrey as a supporter of the oppressed, and “affected to religion”) with the keen intellectual: his being “a friend to veritie” may be read in both a religious and a lay context, and it is perhaps significant that in speaking of the writers who may prove Humphrey’s status as a learned patron he uses a scripturally charged word such as *testimony*.

The portrait in *Actes and Monuments* takes into account even the spurious episode of the beggar mentioned in Thomas More’s *A Dialogue Concerning Heresies*, in which Humphrey is shown as shrewdly uncovering fraud (the scene will reappear in Shakespeare’s *2 Henry VI*, II, 1, 60-156).¹⁰ The episode is pointedly commented upon by Foxe, “to the intent to see and note, not only the craftye working of false miracles in the clergie, but also [. . .] the prudent discretion of this high and mighty prince” (705); once again, wisdom serves the interest of truth against the machinations of hypocrisy. The epithet of “Good Duke,” reiterated in these pages, vindicates the perfection of his image, and Foxe conveniently does not highlight the contradiction inherent in the episode: a man of such sagacity as to uncover petty deceptions who would yet be apparently blind to the conspiracy against himself and the welfare of the state.

There are omissions and half-truths in this portrait. No mention is made of Humphrey’s military campaigns, and, less surprisingly, no mention is made of his activity against heretics. Yet these are traits on which the writers close to the Duke tended to insist: Lydgate speaks of the Duke’s “heghe prowess, In daring-doo and deedes marcial” (“On Gloucester’s Approaching Marriage” st. 19), and Thomas Hoccleve in his *Dialogue* alludes to his feat of arms at Cherbourg as proof of his valour and knightly qualities (ll. 561-67), while both the prologue to the translation of Palladius’s *De Agricultura* (ll. 50-53) and Lydgate’s *Fall of Princes* make it clear that the Duke’s energy has transformed England into a land in which “no Lollard dar abide” (Bergen I.12). Although evidently familiar with much fifteenth-century writing, and especially with Lydgate, Foxe ignores these allusions completely. He is not completely blind to the Duke’s shortcomings, especially in marital matters, but quickly glosses them over: the downfall of the Duke is presented as something that takes place not

only against Humphrey's will, but independently of his conduct, and is even cast in a sinisterly supernatural light: "this good Duke of Gloucester, albeit being both this kinges sole uncle, & hauing so many well willers thorough the whol realme, yet lacked not hys Sathan: lacked not his secret maligners" (705). Henry Beaufort and William de la Pole are given the role of emissaries of Satan, together with Henry VI's wife, Queen Margaret, jealous of Humphrey's influence over the King's weaker personality. Beaufort's and de la Pole's deaths, quickly following Humphrey's own, are therefore seen as God's judgement on the wicked.

As noted above, what is known of Humphrey's political and personal history makes his collocation within Foxe's procession of martyrs rather incongruous; the writer had to misrepresent his sources in order to fit the Duke into his scheme. In part, the result simply follows the model offered by late fifteenth-century chronicles such as *The Brut*, which see in the Duke's sudden and possibly treacherous death the sign of the moral collapse of a whole world;¹¹ in part, the fame of Humphrey as a learned clerk could be associated with tales of popular wisdom, as in the case of the anecdote of the beggar.¹² At the same time, Foxe may have focussed on Humphrey of Gloucester as the medieval embodiment of an ideal he was pursuing with the grandiose project of his book. It is a curious coincidence that the story of Humphrey's downfall and alleged martyrdom is followed, in Foxe's narrative, by a celebration of the year 1450 "famous and memorable, for the divine and miraculous invention of printing." Foxe describes the first efforts of Gutenberg and his associates and then soars into celebration:

what man soeuer was the instrument, without all doubt God himselfe was the ordayner and disposer thereof, no otherwise, then he was of the gifte of tongues, and that for a singuler purpose. And well may this gift of printing be resembled to the gift of tongues: for like as God then spake with many tongues, and yet all that would not turne the Jewes, so now, when the holy ghost speaketh to the adversaries in innumerable sorts of bookes, yet they will not be conuerted: not turne to the Gospell. (707)

This gives him the opportunity of setting the almost miraculous appearance of printing in the context of God's design for man's salvation. Gutenberg's invention follows a dark time for the truly faithful, as the Pope and all Catholic prelates have come down with a heavy hand on alleged heretics, such as Jan Hus, "notwithstanding they were no heretickes" (707), trying to subjugate all the Christian world to their will. The Catholic

repression had such overwhelming force that, Foxe desolately concludes, “the matter now was past not only the power of al men, but the hope also of any man to be recouered” (707). In this desperate landscape, printing is the sign of God’s might: “not with sword and tergate to subdue his exalted aduersary, but with Printing, writing, and reading to conuince darkenes by light, errorr by truth, ignorance by learning” (707). The tone is inspired, even messianic, and it might not be far-fetched to see the juxtaposition of the two episodes – the innocent Duke Humphrey betrayed by the forces of evil, printing vindicating overtrodden humanity – in this light, as if the Duke was cast in the role of a minor precursor and helpless harbinger of a truth that, momentarily defeated, is destined to triumph.

In this perspective, his role as a humanist acquires special significance: as Andrew Hiscock has noted, in his *Actes and Monuments* Foxe reclaims the pre-reformation past, inscribing it in the truth he recognizes as upheld by the medieval martyrs: he “may be seen as wanting to fashion the potentially still lively memories of the Tudor martyrs amongst sections of his early Elizabethan readership into a newly minted collective memory, a supplementary sacred space of collective commemoration” (72). This is, in fact, the meaning of his *monuments*: things “meet to be recorded [rather than] buried under the darkness of Obliuion” (VIr). Hiscock further observes how Foxe stresses the intellectual achievements of his martyrs, as if this trait could further uphold the Protestant cause by suggesting a connection with “a humanist emphasis on the crucial importance of learning and mental industry in the pursuit of human perfectibility” (74). In this sense, too, Humphrey can be seen as a spiritual progenitor of Archbishop Cranmer; given his intellectual ability, his spiritual attitude, and his tragic death, he can transcend Lancastrian politics and become a progenitor of a new order. In part, this is also the portrait Shakespeare will re-propose in his *2 Henry VI*.¹³

In compiling his work, Foxe continues a tradition that goes back to Catholic hagiography, one of his models being the still popular *Legenda Aurea*, in its many versions (Hiscock 77).¹⁴ There is, however, a closer English analogue. If the *Mirror for Magistrates*, in which Humphrey is once again described as an unfortunate, if vainglorious, patron of writers (Campbell 444-59), was early conceived as a Tudor offshoot from the *Fall of Princes* (Hadfield 85; Thompson 181-209), there is little doubt that Foxe’s monumental enterprise was also indebted to Lydgate’s *magnum opus*. The appropriation of the Lancastrian poem in Reformation England

went hand in hand with the reinvention of its patron and begetter; one may detect in Foxe's description of Humphrey as a man who would "disserne and disseuer trueth from forged and fayned hipocrisie, but study also and dilligence lykewise, was in him, to reforme that which was amisse" (705) a faint, distorted echo of Lydgate's lines, in its insistence on study as a road to moral improvement:

His corage neuer doth appalled
To studie in bookis off antiquite,
Therin he hath so gret felicite
Vertuously hysilff to ocupie,
Off vicious slouthe to haue the maistrie.
And with his prudence and with his manheed,
Trouthe to susteene he fauour set a-side,
And hooli chirch[e] meynyng in deed,
That in this land no Lollard dar abide.
(Bergen I.395-403)

For both writers, the Duke is a defender of truth – only, of a different truth. Recently, Jennifer Summit has read in Humphrey's cultural activity two interrelated library projects: his own book collection and Lydgate's *Fall of Princes*, seen as manifestations of political power, monuments, once more, to Humphrey's defence of religious orthodoxy (Summit 27-52). As Lydgate's own poem proves, the Duke progressively tired of the *Fall of Princes* project; after his death, his own library was condemned to dispersal and almost to oblivion. Yet, the mirror through which posterity saw him may be said to be very much of his own devising.



- 1 “Among the princes of England, Humphrey duke of Gloucester certainly was the most learned, and at the same time the merriest;” “the duke was a catastrophe for England, a blessing for the renaissance of literature.” Translations are mine unless otherwise indicated.
- 2 A full account of Humphrey’s life and political career can be found in Vickers. On his role as a patron and bibliophile, see Petrina, *Cultural Politics*.
- 3 See <http://bonaelitterae.files.wordpress.com/2010/09/humphrey-manuscript-list-0910.pdf>, accessed September 2010.
- 4 See what Elizabeth Leedham-Green writes on the attention enjoyed by some of Humphrey’s volumes: “It was not until the middle of the fifteenth century that substantial numbers of true humanist texts started to arrive in college libraries: William Gray, who entered Balliol College, Oxford, in 1431 had copies made, in 1442, of books from the library of Duke Humfrey – Valerius Maximus and a volume of Latin panegyrics which contained also works by Bruni and by Giannozzo Manetti – the first humanist text, perhaps, to be copied in Oxford” (321).
- 5 See Kristine Johanson’s definition of nostalgia in early modern English Literature: “embedded within the idealizing fantasy is an elision of history, a degree of false memory which enables the romanticization of various pasts” (212).
- 6 A full discussion of this point is to be found in Petrina, “The Middle English Translation.”
- 7 “The fourth, still surviving son is the Duke of Gloucester, Humphrey; the most literate of great men, whose praises I shall postpone to another time and work, as I believe I shall be writing a short volume in his praise” (Hingeston 109).
- 8 “A man whom plumes and pleasures suited, rather than arms, who boasted of himself but whose conduct in life was not equal to his fame” (van Heck 535).
- 9 “He who has welcomed humanist studies in your country with the greatest interest, and, as I have been told, greatly reveres poets and orators” (Wolkan 325). For an interesting comment on Piccolomini’s praise, see Rundle, “Humanism before the Tudors.”

- 10 See More 1.14. The story concerns a beggar, reputedly visited by a miracle and cured of his blindness, whose deception Humphrey uncovers by means of cunning questions. For its appearance in Shakespeare's play, see Pearlman 309-21.
- 11 "Here may men mark what þis world is! this Duke was A noble man and A gret clerk" (Brie II.513).
- 12 With wry humour, Shakespeare, in his *1 Henry VI*, inserts this episode immediately before the news of Eleanor Cobham's indictment, turning it into a reflection on the Duke's only partial sagacity.
- 13 Commenting on Shakespeare's representation of the Duke, Michael Manheim notes that "as humanist and scholar Humfrey would be quickly identified with that considerable group of humanists and scholars who were so important in the political life of Henry VIII's reign: men who followed Erasmus in relating the new spirit of intellectual self-reliance to traditional Christian theology and values" (254).
- 14 In its English version, the *Legenda Aurea* was still being printed by Wynkyn de Worde in 1527.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Actes and monuments* [...]. London: John Daye, 1583.
- Grafton's Chronicle; or History of England*. London: Johnson, et al., 1809.
- Joannis Lelandi antiquarii de rebus Britannicis collectanea*. Oxonii: e theatro Sheldoniano, 1715.
- "A Political Retrospect." *Political Poems and Songs Relating to English History, Composed during the Period from the Accession of Edw. III. to the of Ric. III.* Ed. T. Wright. Rolls Series. London: Longman, Green, Longman and Roberts, 1859-61. 267-70.
- "A Short English Chronicle." *Three Fifteenth-Century Chronicles*. Ed. J. Gairdner. London: Nichols, 1880. 65.
- Bergen, Henry, ed. *Lydgate's Fall of Princes*. Early English Text Society. Oxford: Oxford University Press, 1923-27.
- Brie, Friedrich W.D., ed. *The Brut or The Chronicles of England*. Early English Text Society. London: Kegan Paul, Trench, Trübner, 1906-08.
- Campbell, Lily B., ed. *The Mirror for Magistrates. Edited from Original Texts in the Huntington Library*. Cambridge: Cambridge University Press, 1938.
- Carey, Hilary M. *Courting Disaster. Astrology at the English Court and University in the Later Middle Ages*. London: Macmillan, 1992.
- Davis, Norman, ed. *Paston Letters and Papers of the Fifteenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1976.
- Ellis, Henry, ed. *Hall's Chronicle; Containing the History of England, During the Reign of Henry the Fourth, and the Succeeding Monarchs, to the End of the Reign of Henry the Eighth*. London: Rivington, 1809.
- Ellis, Henry, ed. *The New Chronicles of England and France. In Two Parts. By Robert Fabyann. Named by Himself the Concordance of Histories*. London: Rivington, 1811.
- Everest-Phillips, L.C.Y. "The Patronage of Humphrey, Duke of Gloucester. A Re-evaluation." Ph.D. dissertation, University of York, 1983.
- Griffiths, Ralph A. "The Trial of Eleanor Cobham: An Episode in the Fall of Duke Humphrey of Gloucester." *Bulletin of the John Rylands Library Manchester* 51 (1968-69): 381-99.
- Hadfield, Andrew. *Literature, Politics and National Identity, Reformation to Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

- Harker, C. Marie. "The Two Duchesses of Gloucester and the Rhetoric of the Feminine." *Historical Reflections / Réflexions Historiques* 30 (2004): 109-25.
- Harriss, G.L. "Humphrey, duke of Gloucester (1390–1447)." *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford: Oxford University Press, 2004 [http://www.oxforddnb.com/view/article/14155, accessed 19 Aug 2010].
- Hingeston, F.C., ed. *Johannis Capgrave Liber de Illustribus Henricis*. Rolls Series. London: Longman, et al., 1858.
- Hiscock, Andrew. "'writers to solemnise and celebrate ... Actes and memory': Foxe and the Business of Textual Memory." *Yearbook of English Studies* 38 (2008): 68-85.
- Hoccleve, Thomas. *Thomas Hoccleve's Complaint and Dialogue*. Ed. J.A.W. Burrow. Early English Text Society. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Holinshed, Raphael. *The Third Volume of Chronicles*. London: Johnson et al., 1808.
- Hortis, Attilio. *Studj sulle opere latine del Boccaccio con particolare riguardo alla storia della erudizione nel Medio Evo e alle letterature straniere*. Trieste: Julius Dase, 1879.
- Johanson, Kristine. "Never a Merry World: the Rhetoric of Nostalgia in Elizabethan England." *Representations of Elizabeth I in Early Modern Culture*. Ed. Alessandra Petrina and Laura Tosi. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. 210-27.
- Leedham-Green, Elizabeth. "University Libraries and Book-sellers." *The Cambridge History of the Book in Britain. Volume III: 1400-1557*. Ed. Lotte Hellinga and J.B. Trapp, Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 316-53.
- Liddell, Mark, ed. *The Middle-English Translation of Palladius De Re Rustica*. Berlin: Ebering, 1896.
- Lydgate, John. "On Gloucester's Approaching Marriage." *The Minor Poems of John Lydgate. Part II: Secular Poems*. Ed. Henry N. MacCracken. London: Oxford University Press, 1934. 601-08.
- Manheim, Michael. "Duke Humphrey and the Machiavels." *American Benedictine Review* 23 (1972). 249-57.
- More, Thomas. *A Dialogue Concerning Heresies*, in *The Complete Works of St. Thomas More*. Ed. T.M.C. Lawler, et al. New Haven: Yale University Press, 1981.
- Nolan, Maura B. "Necromancy, Treason, Semiosis, Spectacle. The Trial of Eleanor Cobham, Duchess of Gloucester." *Proteus* 13 (1996): 7-11.
- Pearlman, E. "The Duke and the Beggar in Shakespeare's 2 Henry VI." *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts* 41 (1999): 309-21.

- Petrina, Alessandra. "The Middle English Translation of Palladius's *De Agricultura*." *The Medieval Translator. Traduire au Moyen Age* 8. Ed. Rosalynn Voaden, et al. Turnhout: Brepols, 2003. 317-28.
- Petrina, Alessandra. *Cultural Politics in Fifteenth-century England: The Case of Humphrey, Duke of Gloucester*. Leiden: Brill, 2004.
- Rundle, David. "Humanism before the Tudors: On Nobility and the Reception of the *studia humanitatis* in Fifteenth-Century England." *Reassessing Tudor Humanism*. Ed. Jonathan Woolfson. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002. 22-42.
- Rundle, David. "Lost Plutarch Lives, lost Humfrey manuscripts," <http://bonaelitterae.wordpress.com/tag/humfrey-duke-of-gloucester/>, accessed September 2010.
- Sammut, Alfonso. *Unfredo duca di Gloucester e gli umanisti italiani*. Padova: Antenore, 1980.
- Summit, Jennifer. *Memory's Library. Medieval Books in Early Modern England*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- Thompson, John J. "Reading Lydgate in Post-Reformation England." *Middle English Poetry: Texts and Traditions. Essays in Honour of Derek Pearsall*. Ed. Alastair J. Minnis. York: York Medieval Press, 2001. 181-209.
- van Heck, A., ed. *Pii II Commentarii rerum memorabilium que temporis suis contigerunt*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984.
- Vickers, Kenneth H. *Humphrey Duke of Gloucester. A Biography*. London: Constable, 1907.
- Watts, John. *Henry VI and the Politics of Kingship*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Weiss, Roberto. *Humanism in England During the Fifteenth Century*. Oxford: Blackwell, 1957.
- Wolffe, Bertram. *Henry VI*. London: Eyre Methuen, 1981.
- Wolkan, R., ed. *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*. Wien: Alfred Holder, 1909.

Schiller e la storia come soggetto sublime.
Convergenze e divergenze
tra la *Antrittsvorlesung*
e il saggio *Über das Erhabene*

Paolo Panizzo

Università di Trieste / Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

1.

Introductio in historiam universalem è il titolo del primo ciclo di lezioni che Friedrich Schiller tiene all'Università di Jena nel semestre estivo del 1789. Già nel novembre dello stesso anno il neo-professore di filosofia pubblica sul *Teutscher Merkur* di Christoph Martin Wieland¹ una rielaborazione della prolusione tenuta il 26 e il 27 maggio con il titolo *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?*. Senza dubbio Schiller interpreta questo scritto anche come un "biglietto da visita accademico" (Dann, *Universalgeschichte* 324), se crede, come scrive all'amico Körner il 13 ottobre 1789, che il testo debba "einen Begriff von dem erwecken, was ich als Professor der Geschichte leisten kann" (NA 25, 303). Ma già il giorno successivo alle prime due lezioni di maggio, Schiller aveva informato Körner che l'inizio della sua "avventura sulla cattedra" (NA 25, 256) era stato accompagnato da uno straordinario interesse nel mondo accademico di Jena, raccogliendo infine entusiastiche manifestazioni di apprezzamento: "Meine Vorlesung machte Eindruck, den ganzen Abend hörte man in der Stadt davon reden und mir wiederfuhr eine Aufmerksamkeit von den Studenten, die bey einem neuen Professor das erste Beispiel war. Ich bekam eine Nachtmusik und Vivat wurde 3mal gerufen" (NA 25, 257). Anche nella sua nuova veste di professore, il poeta e autore tragico non delude le aspettative, anzi: con la sua prolusione egli scrive un'importante pagina di storia della sua università.²

Le ragioni del successo della *Antrittsvorlesung* di Schiller sono molteplici. Si possono ricercare sia nella reputazione di geniale autore di teatro di cui gode il poeta trentenne (Dann, *Universalgeschichte* 324), sia nel dichiarato ottimismo filosofico-storico che sottende la sua introduzione alla “storia universale”. Nella seconda metà del Settecento “*Universalgeschichte*” è del resto un “*exakt festgelegter Fachbegriff*” (Alt 1: 605) che già nello *Handbuch der Universalhistorie* (1761) di Johann Christoph Gatterer e nella *Vorstellung seiner Universal-Historie* (1772/73) di August Ludwig von Schlözer indica un metodo con cui sistematizzare teleologicamente gli avvenimenti e attraverso il quale delineare il percorso progressivo compiuto dal genere umano (cfr. Alt 1: 605; Dann, *Kommentar* 853-854 e Dann, *Universalgeschichte* 324, 328). Schiller si inserisce nel solco già tracciato della disciplina recependo senza riserve questa prospettiva metodologica dalle fonti principali della sua lezione: la già citata *Universal-Historie* di Schlözer e il saggio di Kant *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* del 1784 (cfr. Alt 1: 608 e Riedel, *Modernität* 200³). Ai “tanti eccellenti giovani” (SU 57) che lo ascoltano per la prima volta egli spiega esplicitamente come la “storia universale” proceda a ritroso per ricostruire le tappe del progresso dell’umanità muovendo dal presente: “Die wirkliche Folge der Begebenheiten steigt von dem Ursprung der Dinge zu ihrer neuesten Ordnung herab, der Universalhistoriker rückt von der neuesten Weltlage aufwärts dem Ursprung der Dinge entgegen” (A 762).

Ma a Jena Schiller non si limita a proporre una presentazione accademica della propria disciplina. Nella sua prolusione, Schiller fa dei propri ascoltatori dei protagonisti attivi del loro tempo, trasmettendo loro la consapevolezza di trovarsi all’apice del cammino della civiltà finora compiuto e sollecitandoli a contribuire con impegno al progresso dell’umanità a beneficio delle generazioni che li succederanno:

Unser *menschliches* Jahrhundert herbeizuführen, haben sich – ohne es zu wissen oder zu erzielen – alle vorhergehenden Zeitalter angestrengt. Unser sind alle Schätze, welche Fleiß und Genie, Vernunft und Erfahrung im langen Alter der Welt endlich heimgebracht haben. [...] Ein edles Verlangen muß in uns entglühen, zu dem reichen Vermächtnis von Wahrheit, Sittlichkeit und Freiheit, das wir von der Vorwelt überkamen und reich vermehrt an die Folgewelt wieder abgeben müssen, auch aus *unsern* Mitteln einen Beitrag zu legen [...]. (A 766-767)

L’ottimismo filosofico-storico di cui il neo-professore si fa portavoce nel maggio del 1789 implica che anche l’esistenza del singolo si compia

all'interno di una dimensione prestabilita di senso. È questa in fondo la prospettiva rassicurante e consolatoria⁴ che anche il poeta propone ai suoi studenti poche settimane prima dello scoppio della Rivoluzione Francese.

È probabile che Schiller non sarebbe stato celebrato dai suoi uditori con lo stesso fervore se, anziché nel passo riportato, la lezione di Jena sulla “storia universale” fosse culminata in quella molto più disincantata considerazione della storia che Schiller esprimerà solo pochi anni più tardi nel saggio *Über das Erhabene*:⁵

Die Welt, als historischer Gegenstand, ist im Grunde nichts anders als der Konflikt der Naturkräfte unter einander selbst und mit der Freiheit des Menschen, und den Erfolg dieses Kampfs berichtet uns die Geschichte. So weit die Geschichte bis jetzt gekommen ist, hat sie von der Natur (zu der alle Affekte im Menschen gezählt werden müssen) weit größere Taten zu erzählen, als von der selbständigen Vernunft [...] Nähert man sich nur der Geschichte mit großen Erwartungen von Licht und Erkenntnis – wie sehr findet man sich da getäuscht! (E 803-804)

La storia ricostruisce un percorso dell'umanità nel quale ormai non si riconosce più alcun ordine razionale – ci restituisce un'immagine del mondo in cui, come si legge ancora nel saggio *Sul sublime*, “mehr der tolle Zufall als ein weiser Plan zu regieren scheint” (E 802). Il contrasto con le posizioni sostenute dal poeta nella prolusione di Jena appare evidente già a un primo sguardo. Letto anche quale importante contributo di filosofia della storia del tardo Schiller (cfr. Riedel, *Modernität*; Zelle, *Weltgeschichte*; Hofmann), il saggio *Über das Erhabene* viene in genere interpretato come una sorta di ritrattazione in chiave pessimistica delle precedenti convinzioni del poeta sul carattere progressivo della storia (cfr. Bollenbeck 25⁶ e Foi 203segg.). All'origine di questo radicale ripensamento compiuto negli anni Novanta ci sarebbero soprattutto i drammatici avvenimenti della Rivoluzione Francese successivi al 10 agosto 1792. In un suo importante contributo Wolfgang Riedel ha sostenuto che per valutare adeguatamente la figura complessiva dello Schiller “Geschichtsdenker” sarebbe necessario partire “non da una ma da due premesse teoriche” di segno opposto (*Modernität* 196) – quella, appunto, della *Antrittsvorlesung* e quella del saggio *Sul sublime*. Dal punto di vista della filosofia della storia, infatti, proprio il saggio *Sul sublime* rappresenterebbe “nientemeno che una critica della prolusione di Jena” e quindi anche un'implicita “autocritica dello Schiller studioso di storia universale” (Riedel, *Modernität* 197) compiuta a fronte degli avvenimenti della Rivoluzione Francese.

In generale, contrapporre antiteticamente la *Antrittsvorlesung* del 1789 e il saggio *Sul sublime* può risultare convincente. Permangono tuttavia alcune zone d'ombra. Proprio la netta contrapposizione dei due scritti ha portato infatti a sottovalutare quegli elementi della lezione di Jena che, più che confermare l'ottimismo filosofico-storico professato nello scritto, contengono già i germi da cui si svilupperà la successiva critica del poeta. Pare utile chiedersi se già nella prolusione quell'ottimismo non rappresenti più un riflesso del contesto in cui si trova a operare il neo-professore che non il frutto delle sue convinzioni. E se nel maggio del 1789 lo Schiller 'poeta' fosse già oltre le posizioni espresse a Jena dallo Schiller 'storico'? Se anche la *Antrittsvorlesung* tradisse in fondo le ragioni di quella "Geschichtsskepsis" (Riedel, *Modernität* 213) già presente nell'opera del poeta,⁷ che il successivo saggio *Sul Sublime* renderà poi esplicite? Vale la pena – e sarà il compito delle pagine seguenti – ribaltare la prospettiva antitetica finora seguita nell'interpretazione dei due scritti e compiere un'analisi che ne sottolinei non solo le divergenze ma anche gli elementi di continuità. L'obiettivo sarà quello di dimostrare che il credo nel progresso professato da Schiller nelle sue lezioni universitarie di Jena è in realtà meno granitico di quanto appaia a prima vista, e che, complessivamente, lo Schiller "Geschichtsdnker" (anche quando si fregia esplicitamente del titolo di "Professor für Geschichte in Jena")⁸ rimane legato a doppio filo allo Schiller poeta e autore tragico.

2.

Una prima distinzione su cui soffermare l'attenzione riguarda il ruolo che Schiller attribuisce nella sua *Antrittsvorlesung* non tanto alla 'storia universale' quanto allo *studioso* di 'storia universale'.

"Che cos'è e a qual fine si studia la storia universale?" è la duplice domanda a cui si propone di rispondere la prolusione del 1789. Nella sua formulazione, il quesito colloca la *disciplina* al centro dell'interesse: la trattazione intende fornirne una definizione e specificare "Sinn und Nutzen" (Dann, *Universalgeschichte* 325) dello studio di tale materia. Nel contesto in cui viene posta, la domanda di Schiller, apparentemente neutrale, esprime in realtà un giudizio positivo sull'oggetto di studio. È infatti il docente stesso a proporre ai suoi nuovi studenti un'introduzione alla "storia universale" ed è lecito aspettarsi che fin dalla prima lezione

metta in evidenza soprattutto i vantaggi, non solo euristici, dell'approccio offerto. Proprio alla 'storia universale' e all'utilità del suo studio Schiller dedica non a caso le primissime considerazioni della sua prolusione. In apertura si legge che "das große weite Feld der allgemeinen Geschichte" (A 750) sarebbe in grado di dischiudere non solo al "filosofo" e all'"uomo di mondo" ma a "ciascuno" "ricche sorgenti del più nobile piacere" (SU 57). Subito dopo, con la contrapposizione tra "Brotgelehrte[r]" e "philosophischer Kopf"⁹, Schiller opera tuttavia un rapido cambio di prospettiva, spostando l'attenzione dall'oggetto dello studio ("l'ampio campo della storia universale", SU 57) alla diversa motivazione e al diverso atteggiamento dell'accademico e dell'uomo di sapere nell'esercizio della propria professione (cfr. A 750). Certo, Schiller si riferisce qui a un "sapere professionale" ad ampio spettro e porta come esempi il "giurista", il "medico" e il "teologo" (SU 60). È chiaro però che ha in mente innanzitutto la propria concreta condizione di neo-professore all'università di Jena.¹⁰ La personalizzazione dell'antagonismo fra il gretto erudito 'conservatore' e lo spirito filosofico 'progressista' fa parte infatti della strategia con cui il poeta scrive attraverso la sua prolusione del 1789 anche il proprio 'biglietto da visita accademico'. Essa rappresenta un puro artificio retorico con cui Schiller raggiunge un duplice obiettivo: da un lato mette in risalto in termini assoluti il valore del proprio profilo di "mente filosofica" al completo servizio della "verità";¹¹ dall'altro, proprio in qualità di "philosophischer Kopf" atto a "vereinig[en]" (A 752), si presenta ai suoi uditori come il prototipo ideale dello studioso di storia universale in grado di ordinare fenomeni disparati in un "harmonische[s] Ganze[s]" (A 752).

Con l'antitesi manichea di "Brotgelehrte[r]" e "philosophischer Kopf" (o "philosophischer Geist") Schiller ripropone in ambito accademico uno schema argomentativo già sperimentato nella sua carriera letteraria. La netta contrapposizione della *Antrittsvorlesung* riflette infatti lo stesso antagonismo che già nella prima prefazione ai *Räuber* del 1781 contrapponeva il genio stürmeriano nella cerchia dei suoi estimatori ("der Dichter", "die Kenner") alla pedanteria e mediocrità dei loro possibili critici ed avversari ("der Pöbel") (SW I, 483). Otto anni dopo la pubblicazione del suo primo dramma, il "Dichter" si presenta di fronte al suo nuovo pubblico di Jena nella veste del "philosophischer Kopf"¹² contrapposta a quella del "Brotgelehrte[r]". E quando chiede retoricamente se, a fronte delle spiegazioni da lui fornite, i suoi uditori "abbiano già deciso quale dei due esempi loro offerti vorranno scegliere a proprio modello?" (SU 63), è

probabile che nessuno degli oltre 400 studenti che affollano l'auditorium più capiente di Jena per seguire la sua lezione inaugurale nutra ancora dubbi sul modello a cui ispirarsi – tutti si saranno annoverati a buon diritto nella cerchia degli avveduti sostenitori del “philosophischer Kopf”. Quello che più importa è tuttavia il fatto che Schiller non riprenda nella sua lezione del 1789 solo il gesto teatrale del genio stürmeriano ma, come vedremo, ne riproponga molti tratti caratteristici nella figura della “testa filosofica”.¹³

Messa momentaneamente in secondo piano nella parte centrale della lezione, la “testa filosofica” dello “storico universale” torna protagonista nelle pagine conclusive della prolusione. La questione sollevata in questo punto del testo è quanto mai rilevante e riguarda le possibilità di verifica formale di ogni ricostruzione teleologica (cfr. Prüfer 331). Schiller ha spiegato infatti come una “lunga catena di vicende” intrecciate le une alle altre attraverso nessi di causa-effetto leghi il momento presente “all’origine del genere umano” (SU 71). Ma ha anche sottolineato molto lucidamente i gravi limiti a cui deve sottostare l’analisi storica, specificando che soltanto “der unendliche Verstand” (A 761) saprebbe dominare effettivamente l’intera concatenazione degli avvenimenti della storia. Solo questa “ragione infinita” conosce quindi il senso ultimo della progressione degli eventi, mentre lo studio delle sparute fonti storiche disponibili non restituisce allo storico nient’altro se non un “Aggregat von Bruchstücken”.¹⁴ Se le cose stanno in questi termini, allora Schiller deve spiegare non solo come la “storia universale” sia poi in grado di trasformare tale “aggregato di frammenti” in un “sistema” ordinato. Deve anche specificare in che modo una determinata sistematizzazione storica possa pretendere per sé quell’oggettività che le consenta di distinguersi dal semplice “romanzo”.¹⁵

A questo punto della sua prolusione, Schiller sviluppa a ben vedere due linee argomentative: la prima incentrata sul postulato della razionalità intrinseca al progetto della natura, la seconda sulla capacità ordinatrice della “testa filosofica”. Nel primo caso anche il progresso della storia umana risulta iscritto nel piano razionale della natura stessa (e, per dirla con Kant, il “filosofo”, compartecipe di quella razionalità, ha solo il compito di “scoprirlo”, cfr. 34). Nel secondo, è la ‘testa filosofica’ a iscrivere soggettivamente un ordine teleologico nella natura. Schiller afferma innanzitutto che sarebbe “der philosophische Verstand”, ovvero la “comprensione filosofica” di cui è dotato l’uomo, a “elevare” l’aggregato di frammenti della storia universale in un “tutto razionalmente coordinato” (A 763). E la garanzia di oggettività di questa operazione

sarebbe fornita dall’“uniformità e immutabile unità delle leggi che guidano la natura e l’animo umano” (SU 74). Non è difficile scorgere in questa asserzione una ripresa della riflessione sulla storia di Kant, che rappresenta probabilmente anche “la fonte più importante della filosofia della storia” di Schiller (cfr. Fulda 234). Nel saggio *Idea per una storia universale dal punto di vista cosmopolitico* Kant aveva affermato infatti che fosse lecito supporre che la natura “selbst im Spiele der menschlichen Freiheit, nicht ohne Plan und Endabsicht verfare” (48), e che un “philosophischer Versuch, die allgemeine Weltgeschichte nach einem Plane der Natur [...] zu bearbeiten” fosse da considerare non solo “possibile” ma anche “utile” a promuovere “l’intento” stesso della natura (47). Nelle ultime pagine della sua *Antrittsvorlesung*, Schiller riprende il postulato kantiano della “Zweckmäßigkeit der ‘Natur selbst’” (Fulda 234) ma se ne discosta poi implicitamente nel momento in cui riporta sulla scena la figura del “philosophischer Geist” (A 764). Schiller opera ancora una volta il cambio di prospettiva osservato all’inizio del suo scritto, riportando al centro dell’attenzione non tanto la storia universale quale ricostruzione del piano razionale della natura, quanto l’attività creativa della ‘testa filosofica’. Abbiamo visto che lo ‘spirito filosofico’ rappresenta nella lezione schilleriana anche l’*alter ego* del poeta. E non è un caso che riprendendo il punto di vista soggettivo del “philosophischer Geist” alla fine della sua prolusione il neo-professore traduca in modo autonomo la riflessione di Kant nella sfera a lui più familiare della produzione estetica.¹⁶ Schiller non descrive infatti soltanto l’irresistibile “impulso alla concordanza” che anima la ‘testa filosofica’ e gli permette di comporre i fenomeni in un’“unità armonica” (SU 75). Egli afferma anche esplicitamente che quell’unità di senso esiste “freilich nur in seiner Vorstellung” (A 764):

Er nimmt also diese Harmonie aus sich selbst heraus und verpflanzt sie außer sich in die Ordnung der Dinge, d. i. er bringt einen vernünftigen Zweck in den Gang der Welt und ein teleologisches Prinzip in die *Weltgeschichte*. (A 764)

Il “philosophischer Geist” di Schiller non si limita quindi a scoprire e a promuovere, come voleva Kant, il piano razionale della natura. Non si sente semplicemente partecipe di un ordine naturale superiore in qualità di essere razionale. Come il genio stürmeriano, egli si concepisce piuttosto come *forza* di natura in grado di creare da sé quell’“armonia” che poi “trapianta” nell’“ordine delle cose” (SU 75). Questo significa però che

la teleologia non è necessariamente iscritta in un ordine oggettivo ma rappresenta innanzitutto un portato del soggetto ordinatore.

L'artista geniale prestatosi alla storia universale si trova però di fronte a un ostacolo non facilmente sormontabile. Per legittimare l'unità armonica che ha costruito non può richiamarsi prometeicamente alla verità superiore del proprio "heilig glühend Herz" (Goethe 78) ma deve confrontarsi con i limiti intrinseci della sua disciplina. Schiller ha già spiegato che la base di partenza della storia universale è costituita necessariamente da un "Aggregat von Bruchstücken". Il "philosophischer Geist" può certo ricondurre quei frammenti a un'unità di senso ed allargare sempre più quell'unità per "analogia" (A 764). Tuttavia, non avendo a disposizione che 'frammenti' e non trovandosi alla fine dei tempi e quindi alla fine del percorso della storia (cfr. A 765), non può avere certezza alcuna che la sua ricostruzione rappresenti in fondo qualcosa di più di un semplice "romanzo" (Kant 48).

Nei passaggi in cui Schiller descrive l'attività creativa del "philosophischer Geist", il preteso ottimismo filosofico-storico della sua lezione si relativizza sensibilmente. La testa filosofica compone infatti i frammenti in un'unità armonica presente solo nella sua "Vorstellung". E poi?

Bald fällt es ihm schwer, sich zu überreden, daß diese Folge von Erscheinungen, die in seiner Vorstellung soviel Regelmäßigkeit und Absicht annahm, diese Eigenschaften in der Wirklichkeit verleugne; es fällt ihm schwer, wieder unter die blinde Herrschaft der Notwendigkeit zu geben, was unter dem geliehenen Lichte des Verstandes angefangen hatte, eine so heitre Gestalt zu gewinnen. (A 764)

È certo plausibile che lo storico universale si separi a malincuore dalla 'bella armonia' che ha creato. Non sfugge tuttavia che il suo stato d'animo sia in definitiva del tutto irrilevante rispetto alla questione principale, ossia se l'ordine teleologico che propone trovi effettivamente dei riscontri oggettivi al di fuori della sua "Vorstellung". Il racconto della 'storia universale' è un 'romanzo' o ha una qualche pretesa di 'verità'? La risposta disincantata di Schiller non si fa attendere oltre: "Er [der philosophische Geist] sieht es [das teleologische Prinzip] durch tausend beistimmende Fakta *bestätigt*, und durch ebenso viele andre *widerlegt*" (A 764).

Schiller ammette quindi che nell'analisi dei dati empirici dubbi e conferme si annullino a vicenda. Ma che cosa rimane allora del preteso "tutto armonico" costruito dello spirito filosofico? La 'soluzione', in apparenza semplice e priva di conseguenze, che Schiller prospetta a questo

punto della lezione rende ancor più evidenti, più che risolverli, i termini principali della questione:

[...] solange in der Reihe der Weltveränderungen noch wichtige Bindungsglieder fehlen, solange das Schicksal über so viele Begebenheiten den letzten Aufschluß noch zurückhält, erklärt er die Frage für *unentschieden*, und diejenige Meinung siegt, welche dem Verstande die höhere Befriedigung, und dem Herzen die größte Glückseligkeit anzubieten hat". (A 764)

Messo di fronte all'impossibilità di ricevere conferme definitive sull'oggettività della propria ricostruzione, lo spirito filosofico si astiene dal giudizio. Schiller definisce a questo punto senza mezzi termini semplici "opinioni" le diverse unità di senso prospettate dallo storico universale, stabilendo poi che l'"opinione" prevalente sia in definitiva quella in grado di suscitare il maggiore *effetto estetico*. In fondo, l'amore della "testa filosofica" per la "verità" (A 752) enfaticamente asserito nella prima parte della prolusione non perviene nella *Antrittsvorlesung* di Schiller ad alcun risultato che possa costituire un'acquisizione oggettiva.

Dal punto di vista della storia della storiografia è corretto affermare che in queste pagine si articoli nella scienza storica tedesca una nuova consapevolezza della necessaria "soggettività e relatività prospettica" di ogni ricostruzione (Fulda 232). Poco convincente appare invece la tesi secondo cui, nel periodo in cui lavora ai suoi scritti storici di maggiore e minore ampiezza, Schiller credesse che fosse "compito" dell'uomo "perfezionarsi attraverso la conoscenza di Dio nelle sue opere" (Prüfer 333). Senza dubbio sono riscontrabili in questi scritti di Schiller dei riferimenti a una "höhere Vorsicht" (*Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung*, SW IV, 34), a una "höhere Ordnung der Dinge" (*Geschichte des dreissigjährigen Kriegs*, SW IV, 637), a una "weise Hand" (A 754) oppure alla "große Hand der Vorsicht" (*Die Sendung Moses*, SW IV, 787). Non mancano tuttavia anche riferimenti di segno completamente opposto alla "unsichtbare Hand" di un "Fatum" capriccioso che interviene all'improvviso modificando l'ordine degli avvenimenti oppure a una "Weltgeschichte" letteralmente sospinta dal "caso" (*Geschichte des Abfalls*, SW IV, 44-45).

In realtà lo Schiller 'storico' ha già superato da tempo non solo i postulati "geschichtstheologisch" dei suoi inizi letterari (Riedel, *Modernität* 197). Egli dimostra di avere ormai alle spalle anche le posizioni "welt-

und zeitimmanent" (Riedel, *Modernität* 199) della filosofia della storia kantiana a cui pur attinge in più punti della sua *Antrittsvorlesung*. Sotto questo profilo va letta quindi anche la rinnovata professione di fede nel progresso dell'umanità unita nell'"eterna catena" delle generazioni con cui Schiller (riprendendo ancora una volta Kant)¹⁷ chiude la sua prolusione (cfr. A 767). L'efficace atto di fede conclusivo persegue soprattutto l'obiettivo di "offrire alla ragione più alto soddisfacimento e al cuore più grande beatitudine" (SU 76). Ma nelle pagine immediatamente precedenti Schiller aveva già dimostrato di avere piena coscienza critica del *valore strumentale* della fiducia nel progresso che professa. Non a caso, i benefici pratici dello studio della storia universale che il neo-professore prospetta ai suoi studenti rimangono tali anche *in assenza* di uno scopo o di un principio teleologico iscritto nello svolgersi degli accadimenti umani:

Licht wird sie [die Beschäftigung mit der Weltgeschichte] in Ihrem Verstande und eine wohlthätige Begeisterung in Ihrem Herzen entzünden. Sie wird Ihren Geist von der gemeinen und kleinlichen Ansicht moralischer Dinge entwöhnen, und indem sie vor Ihren Augen das große Gemälde der Zeiten und Völker auseinander breitet, wird sie die vorschnellen Entscheidungen des Augenblicks und die beschränkten Urteile der Selbstsucht verbessern. (A 765)

Messa da parte la domanda sul senso ultimo degli accadimenti, l'analisi storica che "raccolle, descrive e raffronta" e non ha la pretesa di "spiegare" (Raulff 333-334) porta già di per sé degli indubitabili vantaggi per il singolo e per la società. Ma il beneficio principale dello studio della storia universale che la *Antrittsvorlesung* descrive e che costituisce un rimando diretto al successivo saggio *Über das Erhabene* è un altro:

Indem sie den Menschen gewöhnt, sich mit der ganzen Vergangenheit zusammenzufassen und mit seinen Schlüssen in die ferne Zukunft vorauszuzeigen: so verbirgt sie die Grenzen von Geburt und Tod, die das Leben des Menschen so eng und so drückend umschließen, so breitet sie optisch täuschend sein kurzes Dasein in einen unendlichen Raum aus und führt das Individuum unvermerkt in die Gattung hinüber. (A 765)

La 'storia universale' in grado di innalzare l'uomo oltre il limite della sua "tierische Natur" (SW I, 287) è già in tutto e per tutto quell'"erhabenes Object" (E 803) di cui Schiller scriverà nel suo saggio *Sul sublime*. L'uomo che vede messa radicalmente in discussione dalla necessità della morte la

propria “libertà” e con essa il suo tratto peculiare di “essere che vuole” (E 793),¹⁸ trova nella costruzione della ‘storia universale’ uno strumento con cui trascendere la propria costitutiva finitezza. Tuttavia, già lo Schiller della *Antrittsvorlesung* sa bene che il potenziamento ‘sublime’ dell’esistenza non può essere che ‘apparente’, ‘illusorio’ (“optisch täuschend”): esso è realizzabile solamente nel regno dello ‘Schein’ – in ambito estetico.

Dismessi ormai i panni di professore, nel saggio *Sul sublime* Schiller spiegherà senza mezzi termini che cosa significhi veramente l’intuizione espressa nella prolusione secondo cui nel “mondo reale” il “principio teleologico” viene “confermato da mille fatti ma contraddetto da altrettanti” (SU 75):

Alle wohlgemeinte Versuche der Philosophie, das, was die moralische Welt fodert, mit dem, was die wirkliche leistet, in Übereinstimmung zu bringen, werden durch die Aussagen der Erfahrungen widerlegt, und so gefällig die Natur in ihrem organischen Reich sich nach den regulativen Grundsätzen der Beurteilung richtet oder zu richten scheint, so unbändig reißt sie im Reich der Freiheit den Zügel ab, woran der Spekulationsgeist sie gern gefangen führen möchte. (E 804)

Non ha quindi alcun senso, come si legge ancora nel saggio *Sul sublime*, voler “spiegare la natura con le leggi naturali e [...] assumere a regola del suo regno ciò che in esso è regola” (S 79). Schiller prende ora nettamente le distanze dall’idea kantiana di un “Naturplan” razionalmente ordinato che governa anche la “Geschichte des menschlichen Geschlechts” (Kant 49). Ma affermando che la natura “irrid[e] a tutte le regole che il nostro intelletto le prescrive” (S 78), non fa altro che ribadire in termini più radicali la delicata questione dell’opinabilità di ogni ricostruzione storica che aveva sollevato già nella sua prolusione parlando della forza creativa della “testa filosofica”.

3.

La soluzione che non tanto lo ‘storico’, quanto il ‘poeta’ Schiller propone nel saggio *Sul sublime* è quella di rinunciare a “*erklären*” (E 804) la natura prescrivendole un sistema di senso a cui essa oppone soltanto un’ostinata indifferenza. Per Schiller è ora proprio l’“incomprensibilità” della natura a dover essere assunta a “criterio di giudizio” (S 78). Non esiste alcuna teleologia della storia, alcun piano prestabilito del progresso del genere

umano: è l'uomo che, ormai "uscito dalle mani della natura",¹⁹ deve costruire da sé il senso dell'esistenza attraverso quella sua "libertà" in grado di trascendere anche i confini della sua corporeità.

La "storia" ci riferisce allora per Schiller l'esito del "conflitto tra le forze della natura tra loro e con la libertà dell'uomo" (S 78). Gli episodi in cui la "ragione indipendente" ha prevalso sulle leggi della natura costituiscono tuttavia delle eccezioni. È significativo che Schiller citi quali esempi storici di uomini che seppero far trionfare la "ragione indipendente" alcuni "Staatsmänner und Heerführer" antichi che pagarono con la vita o con il bando la propria scelta di 'libertà' (Lämmert 28). Giusto agli antipodi di questi "Staatsmänner und Heerführer" antichi sembra collocarsi la figura del condottiero moderno Wallenstein, il protagonista del primo dramma che Schiller compone sul finire del Settecento dopo la stesura i suoi saggi estetici maggiori. Ci sono valide ragioni per affermare che dietro al motivo astrologico del *Wallenstein* si celi proprio "das geschichtstheoretische Kernproblem aus *Über das Erhabene*" (Riedel, *Modernität* 210). È vero infatti che nel *Wallenstein* l'astrologia non restituisce in fondo nient'altro se non una "entstellend-enthüllende Fratze der Teleologie" (Riedel, *Modernität* 210). E con la sua cieca fiducia in un ordine cosmologico, il Generalissimus boemo finisce così per rappresentare l'opposto dell'uomo sublime capace di far fronte autonomamente a quella costitutiva "Offenheit der Zukunft (und also der Geschichte)" (Riedel, *Modernität* 209) su cui Schiller riflette nel saggio *Über das Erhabene*. Ma interpretato in controluce rispetto al saggio, il motivo astrologico del *Wallenstein* rende esplicito per converso il presupposto fondamentale su cui si basa il sublime schilleriano, ovvero la *forza psicofisica*: nella forma ordinata dell'astrologia, il generale boemo cerca infatti il rimedio alla propria ormai costitutiva debolezza e incapacità di agire.

Quando il protagonista della trilogia di Schiller entra in scena per la prima volta, la sua stella volge già da tempo al tramonto. L'interesse per l'astrologia lo accompagna quindi dall'inizio del suo percorso nel dramma di Schiller ed è certo emblematico che il *Wallensteins Tod* si apra proprio con il generale e l'astrologo Seni intenti a osservare il movimento dei pianeti. La fama e grandezza del condottiero, ammirate e temute dagli altri personaggi, sono però il retaggio di un potere che Wallenstein ha saputo conquistare con destrezza e abilità in epoche lontane – e non tanto scrutando fiducioso la volta celeste bensì calcolando e ponderando con attenzione ogni sua mossa. Nel IV atto è Buttler, pregustando la fine

ormai imminente di Wallenstein, a mettere in risalto il talento principale del generale definendolo un “großer Rechenkünstler”:

BUTTLER. [...]

Ein großer Rechenkünstler war der Fürst
Von jeher, alles wußt er zu berechnen,
Die Menschen wußt er, gleich des Brettspiels Steinen,
Nach seinem Zweck zu setzen und zu schieben,
Nicht Anstand nahm er, andrer Ehr und Würde
Und guten Ruf zu würfeln und zu spielen. (W 509)

L’ascesa al potere di Wallenstein non fu supportata da premonizioni astrologiche ma dall’utilizzo pragmatico del calcolo come metodo di previsione del futuro. Sarebbe errato credere che anche i calcoli astrologici rientrano a buon diritto nelle operazioni del “Rechenkünstler” Wallenstein. Il suo interesse per l’astrologia, infatti, non lo accompagna da sempre. Ci fu un periodo nella gioventù del protagonista in cui l’ambizioso e astuto ‘artista del calcolo’ non scrutava le traiettorie dei pianeti in cerca di conferme per le proprie azioni ma calcolava autonomamente le proprie mosse per poi agire di conseguenza. Lo spettatore della trilogia ne viene a conoscenza da una fonte sicuramente attendibile nel terzo atto del *Wallensteins Tod*. Rivolgendosi alla figlia Thekla, la Herzogin von Friedland ripensa con malinconia ai primi tempi felici al fianco del marito, quando Wallenstein era ancora “der fröhlich Strebende” e “sein Ehrgeiz war ein mild erwärmend Feuer / noch nicht die Flamme, die verzehrend rast” (W 456). In questa fase il generale non solo godeva ancora pienamente dell’affetto e della fiducia dell’Imperatore ma, come sottolinea la duchessa, ogni sua impresa “mußt ihm geraten” (W 456). Wallenstein era forte e vincente; la svolta avvenne più tardi. La Herzogin indica molto precisamente nella destituzione del generale chiesta all’Imperatore dagli Elettori durante la Dieta imperiale di Ratisbona nel 1630 il punto iniziale della crisi. Non solo: anche la nascita dell’interesse astrologico del Generalissimus viene messa in relazione diretta con questo episodio (cfr. Borchmeyer 84; Schmidt 90):

HERZOGIN. [...]

Doch seit dem Unglückstag zu Regensburg,
Der ihn von seiner Höh herunter stürzte,
Ist ein unsteter, ungesellger Geist
Argwöhnisch, finster, über ihn gekommen.

Ihn floh die Ruhe, und dem alten Glück,
Der eignen Kraft nicht fröhlich mehr vertrauend
Wandt er sein Herz den dunkeln Künsten zu,
Die keinen, der sie pflegte, noch beglückt. (W 456)

È una precisa scelta di Schiller a cui forse non si è dato ancora il giusto risalto, quella di motivare l'avvicinamento di Wallenstein alle arti astrologiche con la necessità di trovare una via di uscita da una situazione di difficoltà e sconforto. Ma le parole della Herzogin von Friedland non lasciano intendere solo il nesso di causa-effetto che sussiste tra il momento di difficoltà del generale e la sua 'svolta astrologica'. Le sue parole rendono evidente anche la relazione inversamente proporzionale che collega la fiducia del generale boemo nelle proprie forze e la sua fede nelle arti divinatorie dell'astrologia: a una perdita di energia corrisponde nel *Wallenstein* un aumento della fiducia in un ordine teleologico dell'universo – al venir meno della forza necessaria per costruire autonomamente una struttura di senso da opporre alla moderna "Offenheit der Zukunft" corrisponde la ripresa di una fiducia consolatoria in un sistema di senso prestabilito – in un "harmonische[s] Ganze[s]" (A 752).

Per questo "tutto armonico" statico, rassicurante e consolatorio che nella 'bella forma' finisce per negare anche lo sfondo tragico dell'esistenza (Reitani 134), non c'è tuttavia spazio alcuno nella riflessione estetica di Schiller di questi anni. E proprio in uno dei passi più eloquenti del saggio *Sul sublime* si può leggere forse anche il miglior commento sull'autoinganno alla base del ripiegamento di Wallenstein sull'astrologia:

Also hinweg mit der falsch verstandenen Schonung und dem schlaffen, verzärtelten Geschmack, der über das ernste Angesicht der Notwendigkeit einen Schleier wirft und, um sich bei den Sinnen in Gunst zu setzen, eine Harmonie zwischen dem Wohlsein und Wohlverhalten *lügt*, wovon sich in der wirklichen Welt keine Spuren zeigen. Stirn gegen Stirn zeige sich uns das böse Verhängnis. Nicht in der Unwissenheit der uns umlagernden Gefahren – denn diese muß doch endlich aufhören – nur in der *Bekanntschaft* mit derselben ist Heil für uns. Zu dieser Bekanntschaft nun verhilft uns das furchtbar herrliche Schauspiel der alles zerstörenden und wieder erschaffenden und wieder zerstörenden Veränderung. (E 806)

Non c'è alcun dubbio che il confronto serrato con l'attualità storico-politica degli anni Novanta segnata dalla degenerazione della Rivoluzione Francese²⁰ abbia giocato un ruolo di primo piano nella genesi del saggio

Über das Erhabene. Ma se questo scritto rappresenta il punto più avanzato della riflessione filosofico-storica di Schiller non è tanto perché il poeta ritratti alla luce degli avvenimenti francesi le proprie convinzioni ottimistiche sulla “Universalgeschichte” espresse nella prolusione del 1789. L’intuizione sulla valenza esclusivamente soggettiva della ricostruzione storica contenuta già nella *Antrittsvorlesung* non viene infatti ritrattata, bensì ripresa e sviluppata con coerenza nel saggio *Sul sublime*. Le considerazioni sulla “Weltgeschichte” quale “erhabenes Object” costituiscono il risultato più autentico e significativo della speculazione di Schiller sulla ‘storia’ per altre due ragioni: da un lato, perché Schiller le formula ora del tutto autonomamente nella sua veste di *poeta tragico* e non più nel ruolo e nella maschera dello ‘storico universale’; dall’altro, perché queste considerazioni sono strutturali al grande progetto del poeta degli anni Novanta: la fondazione di un “ästhetischer Staat” e di una “Kultur” che sappia “den Menschen in Freiheit setzen und ihm dazu behülflich sein, seinen ganzen Begriff zu erfüllen” (E 793).

La costruzione di tale cultura rappresenta ormai un vero e proprio “compito” dell’uomo moderno che, contrariamente a quello antico, sa di essere anche “l’unico responsabile” della “progressione” e della “decadenza” della sua cultura (Baioni 33-34). Alla luce del suo progetto di rinnovamento politico-culturale, Schiller ridetermina non solo il significato della ‘storia’ ma ripensa anche il ruolo dell’artista all’interno della nuova cultura. In questo contesto, anche l’elemento soggettivo del genio stürmeriano cede ora il passo alle ragioni sovraordinate della società. Nel confronto tra la *Antrittsvorlesung* e il saggio *Über das Erhabene* si assiste così a un doppio intreccio. Mentre la riflessione più propriamente estetica della prolusione era incentrata sulla figura del “philosophischer Geist” in grado di trasformare creativamente un “Aggregat von Bruchstücken” in un “übereinstimmende[s] Ganze[s]” (763-764), il saggio *Sul sublime* abbandona ogni prospettiva soggettiva per sviluppare un discorso intorno all’“uomo”, alla sua “libertà” e alla “cultura”. Ma se nel saggio del 1801 il soggetto creatore passa in secondo piano, la sua *forza* creativa, prefigurata già nel “philosophischer Geist”, viene elevata ora ad autentico valore: è solo su questa forza infatti che l’uomo, “l’essere che vuole”, sa ormai di poter fondare la sua nuova cultura.



- 1 Il testo viene pubblicato anche come estratto presso la Akademische Buchhandlung di Jena (cfr. Dann, Universalgeschichte 324).
- 2 Sulle “Antrittsvorlesungen” all’università di Jena e sulla fortuna di quella di Schiller cfr. l’articolo di Nikolas Immer all’indirizzo <https://www.uni-jena.de/Sonderausgabe_Schiller_Antrittsvorlesung-path-18,60,130,180,1892,50902.html> (sito consultato il 28/11/2016).
- 3 Semplificando si può dire con Riedel che Schiller recepisca da Kant “die Perspektive auf die Zukunft” e da Schlözer “die Perspektive auf die Vergangenheit der Menschheitsgeschichte” (Modernität 200).
- 4 Nella sua *Idee*, già Kant si dice convinto che la “storia universale” apra una “tröstende Aussicht in die Zukunft” e aggiunge: “Eine solche *Rechtfertigung* der Natur – oder besser der *Vorsehung* – ist kein unwichtiger Bewegungsgrund, einen besonderen Gesichtspunkt der Weltbetrachtung zu wählen” (49).
- 5 Il saggio fu scritto “nicht vor 1793” (Riedel, Modernität 205) e probabilmente rielaborato in vista della pubblicazione del 1801. Ma sulla controversa datazione dello scritto e le sue implicazioni interpretative cfr. Zelle, *Erhabene* 479-480.
- 6 “‘Über das Erhabene’ ist *die* theoretische Schrift, an der die Abkehr von der universalgeschichtlichen und die Hinwendung zur kulturkritischen Perspektive deutlich werden” (Bollenbeck 25).
- 7 Si pensi alle poesie *Resignation* e *Freigeisterei der Leidenschaft* oppure ai passi delle *Philosophische Briefe* in cui Julius si confronta con le conseguenze di quello che definisce un “ardito attacco del materialismo” (le opere citate furono tutte pubblicate sulla rivista *Thalia* già nel 1786). Cfr. Alt 1:243-252.
- 8 Schiller, ufficialmente Professore straordinario di filosofia a Jena, pubblica la sua *Antrittsvorlesung* presso la Akademische Buchhandlung di Jena firmandosi con il titolo di “Professore di storia”. Sui malumori (e le rivalità con l’ordinario di storia Christoph Gottlob Heinrich) causati da questo “Fauxpas” di Schiller cfr. Prüfer 67segg.
- 9 L’espressione “philosophischer Kopf” è già presente nella *Idee* di Kant (50).
- 10 Nella già citata lettera del 28 maggio 1789 a Körner, Schiller scrive che la distinzione tra “Brotgelehrte[r]” e “philosophischer Kopf” rispondeva anche a “locale Ursachen”. Come spiega Prüfer, con questa formula Schiller si

riferisce proprio alla “Jenaer Professorenschaft” che considerava composta in maggioranza da “studiosi per il pane” contrapposti alla schiera delle “teste filosofiche” che, come lui, erano più giovani e seguivano il pensiero di Kant (Prüfer 112).

- 11 Nella *Antrittsvorlesung* si legge infatti: “Neue Entdeckungen im Kreise seiner Tätigkeit, die den *Brotgelehrten* niederschlagen, entzücken den philosophischen Geist. Vielleicht füllen sie eine Lücke [...] oder setzen den letzten noch fehlenden Stein an sein Ideengebäude, der es vollendet. Sollten sie es aber auch zertrümmern, sollte eine neue Gedankenreihe, eine neue Naturerscheinung, ein neuentdecktes Gesetz in der Körperwelt den ganzen Bau seiner Wissenschaft umstürzen: so hat er *die Wahrheit immer mehr geliebt als sein System*” (A 752).
- 12 Otto Dann sottolinea a ragione il fatto che nella sua *Antrittsvorlesung* Schiller utilizza i termini “philosophischer Kopf” e “Genie” come sinonimi (Kommentar 856).
- 13 Non è un caso infatti che proprio la “schöpferische Kraft” rappresenti il tratto distintivo principale che separa il “philosophischer Kopf” dal “Brotgelehrte[r]” (cfr. Prüfer 135, 155).
- 14 Sull’utilizzo da parte di Schiller dei termini “Aggregat” e “System” già presenti in Schlözer e Kant cfr. Dann, Kommentar 861 e Fulda 231. Su “frammento” e “frammentarismo” nell’opera di Schiller cfr. Robert *passim*.
- 15 È ancora una volta Kant a esprimere retoricamente nella sua *Idee* il sospetto che dal “tentativo filosofico” di scrivere una ‘storia universale’ “in bürgerlicher Absicht” non possa nascere nient’altro se non un “*Roman*” (48).
- 16 Sul rapporto di questi passi schilleriani con le “gängigen Bestimmungen des Schönen, nicht nur der Sulzer u.ä., sondern auch Moritzens, von dessen Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen* Schiller eben Notiz genommen hatte”, cfr. Fulda 233 e Prüfer 134segg.
- 17 La “terza tesi” espressa nella *Idee* di Kant si conclude con queste parole: “Befremdend bleibt es immer hiebei: daß die ältern Generationen nur scheinen um der späteren willen ihr mühseliges Geschäft zu treiben, um nämlich diesen eine Stufe zu bereiten, von der diese das Bauwerk, welches die Natur zur Absicht hat, höher bringen könnten; und daß doch nur die spätesten das Glück haben sollen, in dem Gebäude zu wohnen, woran eine lange Reihe ihrer Vorfahren (zwar freilich ohne ihre Absicht) gearbeitet hatten, ohne doch selbst an dem Glück, das sie vorbereiteten, Anteil nehmen zu können. Allein so rätselhaft dieses auch ist, so notwendig ist es doch zugleich, wenn man einmal annimmt: eine Tiergattung soll Vernunft haben, und als Klasse vernünftiger Wesen, die insgesamt sterben, deren Gattung aber unsterblich ist, dennoch zu einer Vollständigkeit der Entwicklung ihrer Anlagen gelangen” (37).

- 18 Cfr. su questo tema Riedel, libertà 9-21.
- 19 Così Giuliano Baioni (34) riprendendo il passaggio conclusivo della diciannovesima lettera *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (SW 5, 631).
- 20 A cui si accompagna l'ascesa politica di Napoleone (cfr. Müller-Seidel 212-226).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Alt, Peter-André. *Schiller. Leben-Werk-Zeit*. München: Beck, 2000, 2 Bde.
- Baioni, Giuliano. “Da Schiller a Nietzsche”. In *Tradizione, traduzione, società – Saggi per Franco Fortini*, a cura di Romano Lupercini. Roma: Editori Riuniti, 1989, 18-35.
- Bollenbeck, Georg. “Von der Universalgeschichte zur Kulturkritik”. In *Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker*, hrsg. von Georg Bollenbeck und Lothar Ehrlich. Köln [u.a.]: Böhlau, 2007, 11-26.
- Borchmeyer, Dieter. *Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein*. Frankfurt am Main: Athenäum-Verl., 1988.
- Dann, Otto. “Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? (1789)”. In *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005, 323-330.
- . “Kommentar zu Schillers Universalhistorischen Schriften”. In Schiller, Friedrich. *Werke und Briefe in zwölf Bände*, hrsg. von Otto Dann et al. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988-2004. Bd. 6.I: *Historische Schriften und Erzählungen*, 828-897.
- Foi, Maria Carolina. *La giurisdizione delle scene. I drammi politici di Schiller*. Macerata: Quodlibet, 2013.
- Fulda, Daniel. *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860*. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 1996.
- Goethe, Wolfgang. *Prometheus*. In *Inni*, a cura di Giuliano Baioni. Torino: Einaudi, 1967, 76-79.
- Hofmann, Michael. “Schillers Reaktion auf die französische Revolution und die Geschichtsauffassung des Spätwerks”. In *Schiller und die Geschichte*, hrsg. von Michael Hofmann, Jörn Rüsen und Mirjam Springer. München: Fink, 2006, 180-194.
- Immer, Nikolas. “Am Anfang war die Vorlesung. Jenaer Antrittsvorlesungen von Schiller bis heute”. In <https://www.uni-jena.de/Sonderausgabe_Schiller_Antrittsvorlesung-path-18,60,130,180,1892,50902.html>.
- Kant, Immanuel. *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*. In *Werke in zwölf Bänden*, hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968-1969. Band IX, 31-50.

- Lämmert, Eberhardt. “Schillers *Demetrius* und die Grenzen der poetischen Gerechtigkeit”. In *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, hrsg. von Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, 17-32.
- Müller-Seidel, Walter. “*Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe*”. *Schiller und die Politik*. München: Beck, 2009.
- Prüfer, Thomas. *Die Bildung der Geschichte. Friedrich Schiller und die Anfänge der modernen Geschichtswissenschaft*. Köln et. al.: Böhlau, 2002.
- Raulff, Ulrich. “Schiller, der Enthusiasmus, die Historie”. In *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, hrsg. von Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, 325-338.
- Reitani, Luigi. “Poetiche della caducità”. In Schiller, Friedrich. *Del sublime. Sul Patetico. Sul sublime*, a cura di Luigi Reitani. Milano: SE, 1989, 109-139.
- Riedel, Wolfgang. “‘Weltgeschichte ein erhabenes Object’. Zur Modernität von Schillers Geschichtsdenken”. In *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. FS Hans-Jürgen Schings*, hrsg. von Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhardt, Wolfgang Riedel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, 193-214.
- . “‘Kein Mensch muß müssen’? Schiller e la dialettica della libertà”. In *Estetica*. Rassegna semestrale 2006/2 [2007]. Numero monografico: Schiller e la tragedia, 9-21.
- Robert, Jörg (Hrsg.). “*Ein Aggregat von Bruchstücken*”. *Fragment und Fragmentarismus im Werk Friedrich Schillers*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.
- Schiller, Friedrich. *Sämtliche Werke in 5 Bänden*. Auf der Grundlage der Textedition von H. G. Göpfert hrsg. von Peter André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel. München: DTV, 2004 (nel testo fra parentesi con la sigla **SW**, seguita dal numero del volume e di pagina).
- Per le opere principali trattate valgono i seguenti riferimenti:
- . *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* Band IV: *Historische Schriften* 805-836 (con la sigla **A** seguita dal numero di pagina). Il testo viene citato in traduzione dalla seguente edizione (tacitamente rivista ove necessario): *Che cos'è e a qual fine si studia la storia universale?* In Schiller, Friedrich. *Scritti storici*, a cura di Lavinia Mazzucchetti. Milano: Mondadori, 1959, 57-78 (con la sigla **SU** seguita dal numero di pagina);
- . *Über das Erhabene*. Band V: *Erzählungen – Theoretische Schriften* 792-808 (con la sigla **E** seguita dal numero di pagina). In italiano: *Sul sublime*. In Schiller, Friedrich. *Del sublime. Sul Patetico. Sul sublime*, a cura di Luigi Reitani. Milano: SE, 1989, 67-82 (con la sigla **S** seguita dal numero di pagina);
- . *Wallenstein*. Band II: *Dramen 2* 269-547 (con la sigla **W** seguita dal numero di pagina);

- . *Werke. Nationalausgabe*, begr. von Julius Petersen, fortgef. von Liselotte Blumenthal, Benno von Wiese und Siegfried Seidel, hrsg. von Norbert Oellers. Weimar: Böhlau, 1943 ff. (con la sigla NA seguita dal numero del volume e di pagina).
- Schmidt, Jochen. “Freiheit und Notwendigkeit. *Wallenstein*”. In *Schiller. Werk-Interpretationen*, hrsg. von Günter Sasse. Heidelberg: Winter, 2005, 85-104.
- Zelle, Carsten. “‘Weltgeschichte als erhabenes Objekt’ – Natur, Geschichte und Erhabenheit in Schillers Spätschrift *Über das Erhabene*”. In *Études Germaniques* 60 (2005), Heft 4, 651-664.
- . “*Über das Erhabene* (1801)”. In *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005, 479-490.

L'inhumanité a encore de beaux jours devant elle: vision comparée de la guerre de 1914 chez Proust et chez Karl Kraus

Philippe Chardin

Université de Tours

Une comparaison entre la vision de la guerre de 1914 que donne la partie substantielle mais non exclusive du *Temps retrouvé* qui lui est consacrée¹ et la somme théâtrale monumentale qui évoque sous de multiples aspects et dénonce cette Première Guerre mondiale, *Die letzten Tage der Menschheit / Les derniers jours de l'humanité* du pamphlétaire et dramaturge autrichien Karl Kraus, n'a encore jamais été entreprise. Et pourtant, malgré la différence générique évidente, les convergences profondes sont importantes et multiples. Ces deux livres ont été en effet largement écrits durant le conflit lui-même, bien qu'ils n'aient été publiés qu'après la guerre – en 1919, dans un cahier spécial de *Die Fackel / La Torche* pour ce qui est de la version longue de l'œuvre de Karl Kraus (à laquelle succédera en 1930 une version scénique abrégée²) et après la mort de Proust seulement, en 1927, pour ce qui est du *Temps retrouvé*. Ces deux œuvres, qui ont pour auteurs, non des combattants comme c'est le cas pour la plus grande partie des livres consacrés à la guerre de 1914, mais deux "réformés", sont centrées sur l'arrière, vu depuis Paris et depuis Vienne (ou assez souvent aussi, chez Karl Kraus, depuis ce faux "avant" que représente le Grand Quartier Général, peuplé de planqués, officiers, journalistes, "touristes" en tout genre). Même si la dimension d'ironie amère est rarement absente de la littérature qui émane de combattants et qui évoque la guerre au front elle-même, ces deux œuvres font ensuite partie du nombre assez réduit de grands livres consacrés au premier conflit mondial

qui, aux côtés par exemple du *Voyage au bout de la nuit* de Céline ou du *Brave Soldat Chveïk* de Hasek, privilégient de bout en bout la dénonciation par la satire et par l'humour noir. Bien qu'elles aient été publiées, l'une tout de suite après la guerre (à cause de la censure³) dans le cas de Karl Kraus et l'autre assez longtemps après la guerre, ce que la publication échelonnée de l'immense suite de *Du côté de chez Swann* (dont *Le Temps retrouvé* ne devenait plus que le dernier volume) rendait inévitable dans le cas de Proust, ces deux œuvres ont fait scandale – globalement (incidents violents provoqués par des manifestants pangermaniques lors des représentations de la pièce de Karl Kraus à Innsbruck et à Prague) ou partiellement: scène au bordel de Jupien qu'on a commentée plus que tout le reste lors de la parution du *Temps retrouvé*, qui n'avait pas seulement une dimension de perversité sadomasochiste et homosexuelle choquante mais à laquelle on reprochait de montrer, en offensant aussi la morale patriotique, à quoi s'occupait une société aux mœurs décadentes – qui plus est, en entraînant dans ses débauches de braves soldats français! – pendant qu'on mourait dans les tranchées. Ces deux œuvres sont enfin nourries d'une fréquentation assidue et exaspérée de la presse: Proust lit alors sept journaux par jour et, malgré sa réputation d'écrivain uniquement tourné vers le passé et vers l'individuel, agrège en somme une actualité immédiate à un roman qui n'avait pas "programmé" la guerre et qui était déjà en partie publié en 1913; et Karl Kraus voit dans le rôle capital joué par la presse dans le déclenchement et dans la prolongation du conflit une confirmation monstrueuse de l'importance funeste qu'il accordait à cette puissance selon lui hautement malfaisante dès la fin du siècle précédent, dès la création de *Die Fackel*.

Après avoir mis l'accent sur quelques analogies ou différences génériques et formelles entre les deux œuvres, nous commencerons par quelques convergences majeures flagrantes: la critique satirique de la propagande de guerre, de l'imbécillité des clichés journalistiques, ainsi que de quelques scandales odieux du monde de l'arrière avant d'en venir à quelques oppositions significatives à partir de superpositions d'épisodes exemplaires qui connotent respectivement érotisme, ludisme et snobisme chez Proust, atrocités et crimes de guerre chez Karl Kraus; puis à des différences idéologiques marquées, la lecture de Karl Kraus permettant de mieux distinguer le monde que Proust épargne – celui du commandement au premier chef – ainsi que les problèmes qui ne l'intéressent guère, ceux qui impliquent la dimension économique du conflit, les profits financiers,

etc. Rappelons à ce sujet que Karl Kraus, malgré son ralliement en 1934 comme à un moindre mal au leader de l'austro-fascisme, Dollfuss (dont on ne doit cependant pas oublier qu'il fut assassiné par les nazis), qui a si désagréablement surpris, et malgré son *habitus* de provocateur inclassable, fut quand même très proche des socio-démocrates durant la majeure partie de sa vie et a même pu apparaître en 1914 comme l'un des principaux représentants de cette petite frange des socialistes européens qui a énergiquement refusé l'union sacrée; engagement explicitement "à gauche" dont on ne trouverait bien entendu aucun équivalent chez Proust durant les mêmes années. Et l'on terminera sur une opposition essentielle entre la vision apocalyptique d'un conflit qui a pour Karl Kraus dévasté l'humanité et la vision cyclique de l'histoire qui est celle de Proust, cette guerre (parmi beaucoup d'autres), cette époque détestable (parmi beaucoup d'autres) n'illustrant en somme, pour ce grand lecteur des moralistes classiques, que l'inhumanité habituelle de l'humanité....

Même d'un point de vue plus formel, des convergences sous-jacentes entre les deux œuvres semblent contrebalancer des oppositions plus flagrantes. Si les personnages de la pièce réputée à tort injouable de Kraus sont légion, le nombre de figurants auxquels Proust prête quelques répliques exemplaires ou quelques comportements significatifs en rapport avec la guerre est lui aussi assez élevé. Mais, alors que Karl Kraus "convoque" sur sa scène des empereurs, des chefs des armées, des journalistes en vue sous leurs véritables noms, aucun personnage historique de premier plan n'apparaît dans le roman de Proust qui fait surtout "reprendre du service" (IV, *TR* 355) pendant la guerre (il emploie lui-même l'expression dans *Le Temps retrouvé* à propos de Madame Verdurin) à quelques-uns des personnages les plus marquants de son roman d'avant-guerre dont les vices ou dont les ridicules "recyclés" suffiront à incarner au plus haut point le nouvel esprit du temps: par exemple, à travers la domestique Françoise, les contradictions et la naïveté de l'esprit populaire oscillant entre pacifisme et militarisme; à travers l'universitaire Brichot, le diplomate Norpois ou le poète ingénieur Legrandin, l'inepte "bourrage de crâne" des journaux; à travers les reines des salons, Mme Verdurin ou Odette Swann, l'arrivisme social et mondain déguisé en ardeur patriotique ... Bien que la juxtaposition ostensible de scènes contrastées ne soit pas aussi abrupte chez Proust qu'elle l'est chez Karl Kraus, précurseur à cet égard comme à bien d'autres de Brecht (qu'il a connu) et bien que la voix intérieure du Narrateur confère

à l'inverse un certain "fondu" à l'ensemble de ces séquences, les saynètes exemplaires et les instantanés sur le Paris de la guerre sont eux aussi fort nombreux dans *Le Temps retrouvé*. En fait l'opposition entre la partie de ce livre consacrée à la guerre et *Die letzten Tage der Menschheit* est seulement plus marquée sur le plan formel si l'on se réfère à la version scénique de 1930, moins si l'on prend pour point de comparaison la version longue de 1919. Dans celle-ci en effet, un rôle important est réservé à un double de l'auteur, qui est en train de composer un drame sur la guerre (de même que le Narrateur est présenté comme en train d'écrire un récit sur les amours de Swann que découvre Françoise), un double surnommé "Der Nörgler" – le râleur, le grincheux, l'ergoteur – et à ses joutes verbales avec "l'optimiste", celui qui se résigne à tout parce que, "ja es ist nur einmal Krieg"; "que voulez-vous, c'est la guerre". Dans cette version longue, c'est ce personnage qui porte l'essentiel de la charge à la fois satirique noire, lyrique et analytique dirigée contre le désastre et contre ceux qui en portent la responsabilité. Or, on peut dire que, dans *Le Temps retrouvé*, il y a également un "Nörgler" et même deux: Charlus et le Narrateur qui, durant leurs dialogues, analysent et dénoncent eux aussi la propagande de guerre, quoique la répartition des rôles soit ici sensiblement différente, le Narrateur approuvant, tacitement ou explicitement, la mise en cause par le baron du "bourrage de crâne" mais se démarquant toujours soigneusement de son défaitisme et de son absence de patriotisme. Dans la version scénique de *Die letzten Tage der Menschheit* en revanche, le personnage du raisonneur-Nörgler est très effacé, ce qui a pour conséquence que les personnages repoussoirs de cette version scénique doivent exposer eux-mêmes, cyniquement et "sans commentaire", le caractère monstrueux de leur comportement ou de leur pensée, alors que chez Proust c'est la voix intérieure du "récitant" qui est chargée de décrypter et de gloser des formes de monstruosité à peine plus feutrées.

C'est dans la dénonciation satirique du "bourrage de crâne" et de la propagande de guerre que Proust et Karl Kraus se rejoignent de la façon la plus flagrante. L'un et l'autre sont des virtuoses de cette forme de lucidité qui s'appelle en allemand *Sprachkritik*, terme qui n'a pas d'équivalent en français mais qui a en revanche dans la littérature française du XIX^e siècle un grand précurseur, Gustave Flaubert, l'auteur du *Dictionnaire des idées reçues* et de romans dans lesquels les idées reçues en question, prêtées à de multiples personnages, sont mises en scène et en pièces. Une grande

attention est prêtée dans les deux cas aux clichés ineptes de la propagande de guerre. Les deux écrivains soulignent du reste l'un et l'autre qu'ils n'ont rien inventé et que ce qui peut paraître le plus énorme du point de vue de ce que Karl Kraus appelle le "Phrasensumpf", "le marécage des phrases", fut alors le plus réel: "Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate» (DLTDM 2: 15); ("Les conversations les plus invraisemblables menées ici ont été tenues mot pour mot; les inventions les plus criardes sont des citations". (tr. 2: 25). Langue odieuse, inepte et mensongère qui sévit dans *Die letzten Tage der Menschheit* depuis la première scène de la version scénique qui se passe durant l'une des journées de mobilisation et dont deux des principaux personnages sont des reporters qui sont en train de forger les clichés censés rendre compte de l'atmosphère ambiante dans les rues de Vienne: "Die Stimmung läßt sich in die Worte zusammenfassen: Weit entfernt von Hochmut und von Schwäche. Weit entfernt von Hochmut und von Schwäche. Weit entfernt von Hochmut und von Schwäche, dieses Wort, das wir für die Grundstimmung Wiens geprägt haben, kann man nicht oft genug wiederholen" (DLTDM 2: 22); "l'ambiance se résume en ces termes: vierge de tout orgueil et de toute faiblesse. Vierge de tout orgueil et de toute faiblesse. Vierge de tout orgueil et de toute faiblesse, cette expression que nous avons forgée pour caractériser l'ambiance générale de Vienne, on ne la répétera jamais assez" (tr. 2: 30) jusqu'aux dernières scènes du cinquième acte (puisque les cinq actes de la pièce de Kraus correspondent aux cinq années de guerre, de 1914 à 1918), au moment où s'accroissent les désastres militaires bien que les crieurs de journaux continuent d'annoncer à la cantonade de prétendues victoires et où "l'abonné" et "le patriote" répètent en boucle pour conjurer l'évidence: "Ausbau und Vertiefung des bestehenden Bündnisverhältnisses" (DLTDM 1: 566); "Consolidation et approfondissement des alliances actuelles" (tr. 2: 30) Dans *Le Temps retrouvé*, c'est par la voix de Charlus et du Narrateur que les clichés patriotiques absurdes contenus dans les articles de Brichot et de Norpois sont énumérés et ridiculisés: "la victoire appartient, comme disent les Japonais, à celui qui sait souffrir un quart d'heure de plus que l'autre" (IV: 361)⁴, "ineptie jusqu'au-boutiste" de l'ancien ambassadeur destinée à prêcher aux autres (et non à soi-même) un héroïsme et une souffrance sans limite; attitude que détestait Proust qui écrit dans une lettre d'octobre 1914: "je n'ai jamais compris qu'on fit de l'héroïsme pour le compte des autres" (*Correspondance*, XIII: 307).⁵

Mais c'est naturellement la culture allemande, que tantôt l'on dénigre en bloc et que tantôt on embrigade à dessein de faire honte au militarisme allemand, qui a la place d'honneur dans ces articles, en particulier dans ceux du professeur à la Sorbonne Brichot: "les Allemands ne pourront plus regarder en face la statue de Beethoven"; "Schiller a dû frémir dans son tombeau" (*TR*, IV: p. 369).

Même type d'ironie dans les deux œuvres quant à l'art qu'ont dans chaque camp les journalistes de métamorphoser aux yeux de leurs lecteurs naïfs les défaites en victoires. Ainsi, dans *Le Temps retrouvé*, le maître d'hôtel dont il est dit qu'il lit son journal "un bandeau sur les yeux" (330) se réjouit d'apprendre chaque jour l'annonce de victoires françaises incessantes mais qui, curieusement, se produisent en des lieux qui se rapprochent de jour en jour davantage de Paris. C'est à travers une sorte de chant de grâce des journalistes et reporters eux-mêmes à cette guerre bénite qui leur permet de mener la belle vie que Kraus se livre au même type de satire de cet art de métamorphoser en temps de guerre la vérité en son contraire – par intérêt vénal et sur commande dans *Die letzten Tage der Menschheit* où l'on voit les plumitifs en question se faire directement dicter leurs articles par des officiers:

Heisa! lustig ohne Sorgen
leb ich in den Krieg hinein
Den Bericht gebe ich für morgen
Schön ist's ein Reporter sein. (*DLTDM* 2: 60)

Doch werden wir
Geschlagen hier,
So laß ich einfach siegen. (63)

Hé ho gaiement et sans soucis
Au jour le jour je vis la guerre;
Demain l'article sera fini!
Il fait si bon d'être reporter. (tr. 2: 64)

Sommes-nous défaites
Tant pis je change
En triomphe nos déboires. (67)

Même type de satire logicienne dans les deux œuvres quant à la mauvaise foi d'un patriotisme de propagande qui trouve les mêmes comportements louables ou abominables selon qu'ils émanent de son camp ou du camp de l'ennemi. Charlus fait ainsi remarquer que des thuriféraires du militarisme français comme Brichot, que des admirateurs de Napoléon, n'ont pas de mots assez durs pour flétrir le culte de la force brutale chez les Teutons (Proust, *TR*, IV 357). Karl Kraus, quant à lui, procède sur ce plan comme toujours à un montage significatif en forme de télescope: l'abonné et le patriote, qui sont en train de lire le journal, s'indignent de ce qu'ils apprennent sur la colonne de gauche, le pillage de coffres forts par les soldats italiens à Gradiska puis s'enthousiasment l'instant d'après de ce qu'ils apprennent sur la colonne de droite, à savoir que le butin de la victoire de Nowogeorgiewsk s'élève pour les Allemands à 2 millions de roubles-or. (*DLTDM* 2: 72; et tr. 2: 76).

La satire de la piètre production des "rossignols des massacres" – comme fut surnommé Maurice Barrès – imprègne *Le Temps retrouvé* où la conception barrésienne d'un art engagé au service de la patrie est nommément mentionnée et réfutée. (*TR*, IV 467). Cette satire prend une place encore plus importante dans *Die letzten Tage der Menschheit* où une saynète est consacrée au grand poète Hofmannsthal – que des esprits malveillants pourraient considérer comme un "planqué" (mais l'important n'est-il pas "d'en être" d'une manière ou d'une autre? lui fait remarquer pour le consoler "le cynique" (*DLTDM* 1: 147; et tr. 1: 117-118) – à l'instar de Madame Verdurin qui s'évertue à convaincre ses fidèles qu'ils seront bien plus utiles à la patrie en restant auprès d'elle qu'en partant pour le front); on assiste aussi dans la version scénique de la pièce à la composition par l'un des poètes autrichiens "bourreurs de crâne" – qui est évoqué comme toujours sous son véritable nom, Kernstock – d'un poème qui appelle à l'extermination des trois ennemis de l'Empire habsbourgeois, l'Italien, le Serbe et le Russe (*DLTDM* 2: 74; et tr. 2: 78) et dans la version longue à une scène dans laquelle l'empereur François-Joseph apparaît sous un jour particulièrement odieux et grotesque, en opposition complète avec la vision idéalisée qu'en donnent tant d'écrivains viennois du "mythe habsbourgeois", fût-ce comme dans *Radetzky* de Joseph Roth avec un peu d'ironie somme toute déférente; dans cette longue scène, l'empereur écoute complaisamment son courtisan flagorneur, l'écrivain allemand Ganghofer, lui lire un poème dont la malice belliqueuse lui plaît beaucoup, composé en l'honneur d'une bonne fille que

le poète courtise, la cousine de la “grosse Bertha”, celle qui crache le feu sur la forteresse russe (*DLTDM 1*: 141-46; et tr. 1: 144)!

La critique du pouvoir exorbitant de la presse, qui a débuté avant la guerre et qui se prolongera après la guerre sous la plume de Karl Kraus, est beaucoup plus virulente dans *Die letzten Tage der Menschheit* et impute aux journaux une véritable responsabilité criminelle de premier plan dans le désastre qu’ont été pour l’humanité l’éclatement et la prolongation de la guerre (“Papier brennt und hat die Welt entzündet” (*DLTDM 1*: 257); “Le papier brûle et a mis le feu au monde” (tr. 1: 225)), alors que le Narrateur de Proust s’en prend surtout, dans une tradition flaubertienne, à la niaiserie et à la “vulgarité” (*TR*, IV: 369) de la mauvaise littérature belliqueuse; néanmoins, certaines des diatribes de Charlus vont plus loin et rejoignent de plus près les imputations de la pièce de Kraus: “la vérité, c’est que chaque matin on déclare à nouveau la guerre. Donc celui qui veut la continuer est aussi coupable que celui qui l’a commencée, plus peut-être, car ce premier n’en prévoyait peut-être pas toutes les horreurs” (375). D’autre part, alors que Proust se limite aux chroniques de la presse écrite, rédigées de manière académique par des notables âgés comme Norpois ou comme Brichtot qui ont “repris du service” durant la guerre, la pièce de Karl Kraus évoque un éventail plus diversifié de moyens de propagande et sa critique satirique annonce souvent la critique ultérieure des “médias”; c’est d’ailleurs surtout cet aspect de Karl Kraus qui a fasciné Jacques Bouveresse,⁶ le principal spécialiste français de sa pensée politique. Ainsi la correspondante de guerre, reporter de terrain au féminin, Alice Schalek, a droit à de nombreuses saynètes; c’est elle par exemple qui interviewe “à chaud” l’officier qui vient de faire bombarder l’ennemi ou cet autre officier qui revient d’une longue mission à bord d’un sous-marin pour leur demander leurs impressions et pour connaître leur sentiment intime au moment de l’action, jouissance perverse, voyeurisme imbécile qui avaient évidemment de beaux jours devant eux... Alice Schalek fut du reste l’une des rares cibles de Karl Kraus à lui intenter un procès, ce qui prouve que le début du siècle dernier faisait preuve à cet égard, dans les pays démocratiques ou même seulement semi-démocratiques, d’un respect de la liberté d’expression plus grand que l’époque actuelle; il est en effet probable que, de nos jours, “Die Fackel”, croulant sous les procès en diffamation et sous les condamnations financières, n’aurait pas attendu ses 37 ans d’existence et la mort de son fondateur (et de celui qui fut durant longtemps son seul rédacteur), en 1936, pour cesser de paraître. La propagande de guerre, c’est aussi dans *Die*

letzten Tage der Menschheit la photographie, comme celle qu'on peaufine au premier acte du chef des armées impériales, Conrad von Hötzenhof, qui fait semblant d'être plongé dans une carte d'état-major, qui prend des poses et interdit formellement qu'on prenne en photo pour le même journal un autre général que lui. C'est aussi le cinéma, lors de cette courte saynète durant laquelle des chefs d'état et des chefs militaires assistent à des prises de vues de la bataille de la Somme qui démontrent l'efficacité de l'action du mortier sur les soldats ennemis, lesquels tombent comme des mouches; et, à chaque fois, ces spectateurs de marque s'écrient avec satisfaction "bumsti!" (*DLTDM I*: 297) "badaboum!" (tr. 1: 289) ou le théâtre, avec une allusion à la reconstitution avec de vrais combattants qui eut lieu sur la scène du *Burgtheater* en 1916 à Vienne: "Der Entrepreneur - und heimit empfehle ich den Schützengraben, welcher dem p.t. Publikum das Leben im echten Schützengraben täuschend vor Augen führen soll" (*DLTDM I*: 244); "L'entrepreneur de spectacles: - et vous recommande donc la tranchée qui donnera à l'honorable public l'impression réelle de la vie dans une véritable tranchée » (tr. 1: 213). Mais il y a aussi dans la pièce des scènes consacrées à ces lieux très importants de formation à l'esprit belliqueux que furent les établissements scolaires avec "ce chant de haine" qu'apprend l'instituteur à des enfants dont l'un se rebiffe néanmoins et réclame la paix (plus guère d'enfant de toute façon chez Proust après Combray comme si le Narrateur avait une fois pour toutes confisqué l'enfance pour lui seul pour toute la durée du roman...) ou que furent les lieux de culte, dans les Empires centraux comme dans tous les pays belligérants: on assiste dans la pièce de Kraus à des prêches qui dénoncent les ennemis dans les temples, on y voit des aumôniers s'entraîner au tir en bénissant les combats et l'on y entend des officiers supérieurs se féliciter d'avoir à la fois pour eux "Maschinengewehre und Feldkuraten" (*DLTDM I*: 139) "les mitrailleuses et les aumôniers" (tr. 1: 108).

Les deux écrivains se montrent également brillants dans des types d'évocations satiriques qui leur sont moins propres que la *Sprachkritik* et qui traversent une bonne partie de la littérature consacrée à la guerre de 1914 mais qui prennent un relief tout particulier dans les deux capitales mythiques de la légèreté et de l'art de vivre 1900, Paris et Vienne: l'arrivisme mondain à la faveur de la guerre, les modes féminines patriotiques, les embusqués tenant le haut du pavé et paradant de manière indécente. La satire de l'agitation mondaine qui, sous couvert de patriotisme, relance

les salons des trois “reines” (Proust, *TR*, IV: 301) du Paris de la guerre, Mme Verdurin, Odette Swann et Mme Bontemps, la tante d’Albertine (pour le lecteur de la *Recherche*, de vieilles connaissances) occupe une place importante dans *Le Temps retrouvé* et renouvelle dans une certaine continuité la geste satirique dont ces grandes virtuoses dans les “Arts du Néant” (*RTP*, *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, I: 591) que sont Mme Verdurin ou Odette étaient déjà les héroïnes depuis *Du côté de chez Swann*. Saynète parallèle dans *Die letzten Tage der Menschheit*, le conseiller aulique “Schwarz-Gelber” se plaint d’être exténué et de ne plus pouvoir suivre le rythme des visites charitables de son épouse, tous deux se disputant la gloire d’avoir eu le premier l’idée de se montrer au chevet du soldat aux pieds gelés (*DLTDM* 2: 81-88; et tr. 2: 84-92). La satire de l’hypocrisie et du mauvais goût des modes féminines qui se veulent un hommage à “nos chers combattants” (Proust, *TR*, IV: 302) traverse aussi les deux œuvres; la page qui leur est consacrée, dans laquelle Proust renoue avec son passé de chroniqueur de mode, constitue même la toute première notation relative au Paris de la guerre que découvre le Narrateur à son retour de la maison de santé en 1916. Des souvenirs des combats des tranchées sont mis à contribution pour confectionner ces nouvelles parures des élégantes de l’époque: “bagues ou bracelets faits avec des fragments d’obus ou des ceintures de 75” (302) chez Proust; “Kostüm ‘Mörsergeschütz’ aus glattem Satin, mit Mörserapplikationen, ein großes Mörsermotiv als Kopfputz” (*DLTDM* 2: 146) “ensemble ‘canon de mortier’ en satin lustré avec des motifs de mortier; la coiffe en forme de grand mortier” (tr. 2: 142) chez Karl Kraus pour les “drei deutsche Modedamen” “les trois Allemandes à la mode”. Karl Kraus consacre une partie importante de sa pièce à divers types d’embusqués dont nombre se trouvent réunis au cabaret pour de joyeuses scènes de beuverie: officiers d’état-major, journalistes, poètes officiels, trafiquants, les deux “débrouillards” qui se donnent des nouvelles des autres débrouillards, le fils du conseiller aulique “jusqu’au-boutiste” sauf lorsqu’il s’agit de son fils qu’il a fait exempter, le peintre qui a d’abord peint des croix sur les tombes puis des femmes nues pour le capitaine... De manière pré-brechtienne encore, ces planqués ont droit à leur hymne dans lequel ils célèbrent notamment les bons croissants de pistonnés auxquels ils ont droit (*DLTDM* 2: 144; et tr. 2: 140) – à l’instar de Madame Verdurin – accompagnés de caviar, de champagne et autres douceurs. Proust s’attarde moins sur le sujet mais parvient à suggérer l’essentiel à partir de quelques instantanés et de quelques phrases qui se gravent dans la mémoire: la

vision du “pauvre permissionnaire” (*TR*, IV 313) qui découvre avec plus de lassitude triste que de révolte la faune des embusqués qui paradedent à la terrasse des cafés ou dans les restaurants et qui mènent la joyeuse vie à Paris pendant que lui souffre et risque la mort dans les tranchées ou ce résumé lapidaire que livre le Narrateur à Saint-Loup de ce que furent ses impressions à son retour dans la capitale: “Je dis avec humilité à Robert combien on sentait peu la guerre à Paris” (337).

Même s’il n’est pas question de renouer avec l’image d’un Proust écrivain décadent qui ne s’intéresserait qu’aux futilités mondaines et aux perversités sexuelles, on peut procéder à un certain nombre de superpositions d’épisodes comparables qui mettent en lumière, au-delà des analogies satiriques, une “légèreté” manifestement plus grande dans la vision proustienne de la guerre. Ainsi, Mme Verdurin est allée à Venise pendant la guerre et y a plus admiré, nous dit-on, l’effet que faisaient dans le ciel les projecteurs de la défense contre avions que Saint-Marc (304) – indice supplémentaire d’ailleurs qui s’ajoute aux autres indices précédemment relevés⁷ pour laisser penser que *Sidonie* Colette pourrait bien être l’un des modèles ayant posé pour *Sidonie* Verdurin puisque Colette a évoqué son séjour à Venise durant la guerre dans le recueil d’articles *Les heures longues* (qu’avait lu Proust) en termes assez comparables. Mais chez Karl Kraus, ce n’est pas à travers le point de vue d’un de ceux qu’il appelle souvent avec mépris les “touristes de guerre”, c’est à travers l’interview par l’ineffable Alice Schalek de l’officier qui a fait bombarder la ville que sont évoqués de façon plus directe et plus crue ce monstrueux sacrilège, ce franchissement d’un seuil d’inhumanité, qu’a représentés le bombardement de Venise par l’armée autrichienne. “Qu’avez-vous ressenti alors?” demande l’intervieweuse; “ruhig, offen und ohne Empfindsamskeit” (*DLTDM* 2: 76); “calmement, franchement, sans sensiblerie” (tr. 2: 80) répond l’officier. Dans le roman de Proust, des clients appelés “vieux fous”, au nombre desquels on compte le baron de Charlus, mettent à profit les circonstances pour satisfaire dans la maison de Jupien leurs goûts les plus pervers, par exemple “faire la connaissance d’un mutilé” (*TR*, IV: 402), pointe finale de l’énumération des bizarreries sexuelles nouvelles liées à la guerre. Mais, dans la pièce de Karl Kraus, ce sont de véritables fous traumatisés par les combats qui se font renvoyer au front par des médecins majors à qui l’on a enjoint “treiben S’ nicht die Humanität auf die Spitze!” (*DLTDM* 2: 138); “pas d’excès d’humanité!”

(tr. 2: 135) (passages qui font penser à des scènes du *Voyage au bout de la nuit* de Céline). Et ce sont alors des cohortes de mutilés de guerre qui réapparaissent à intervalles réguliers: ils gênent tout le monde, surtout les embusqués et les trafiquants, et à chaque fois le même jeu de scène se reproduit: on cherche à les éloigner. Dans la maison de Jupien, Charlus exige volontairement d'être attaché et flagellé, notamment par de jeunes soldats; mais, dans la pièce de Kraus, ce sont des chefs de compagnies qui attachent les soldats récalcitrants à un arbre par des températures qui les font mourir ou qui les exposent attachés aux boulets de l'ennemi ou qui enchaînent et frappent des prisonniers russes. Dans *Le Temps retrouvé* c'est seulement pour "faire monter" son souffre-douleur Françoise que le maître d'hôtel lui soutient qu'on envoie "au casse-pipe" des gars de seize ans qui pleurent "– Naturellement, les journaux ont l'ordre de ne pas dire ça [...] Ah! dame, s'il y a des gosses trop tendres qui ont une hésitation, on les fusille immédiatement, douze balles dans la peau" (*TR*, IV: 327). En fait on n'est pas si loin de la réalité de la mobilisation qui sera progressivement étendue au fur et à mesure que la guerre se prolongera et que les pertes se multiplieront telle que la représente Karl Kraus par la bouche de l'abonné "Wir rücken im März mit dem 17jährigen heraus, das wird eine Freud sein" (*DLTDM* 2: 57); "nous, en mars, on va enrôler les garçons de dix-sept ans, ce sera un plaisir" (tr. 2: 60) ou par la bouche de ce procureur-lieutenant qui préfère falsifier les âges des soldats condamnés à la peine capitale plutôt que de revenir sur les condamnations prononcées (*DLTDM* 2: 157-8; et tr. 2: 153). Dernier exemple: la dimension d'exotisme et d'érotisme homosexuel liée à la présence massive de troupes coloniales à Paris ainsi que le resurgissement obnubilant dans *Le Temps retrouvé* de la référence aux *Mille et une nuits* à leur propos ont été souvent soulignés; mais chez Karl Kraus, lorsque les troupes coloniales françaises sont évoquées dans l'unique scène qui, à Verdun, fait passer d'un camp à l'autre des atrocités germaniques aux atrocités françaises, c'est par le truchement du "général Gloirefaisant" qui confie au "capitaine de Massacre" qu'il trouve le reste de ses hommes trop mous et qui fait l'éloge *a contrario* de "ses nègres" qui sont les seuls à savoir au moins couper et collectionner les oreilles ennemies (*DLTDM* 2: 172-73; et tr. 2: 165-66). Donc, à chaque fois, ce qui connote seulement des traits psychosociologiques ridicules ou saugrenus (en général snobisme ou érotisme) chez Proust connote crimes de guerre, couverts et même récompensés chez Karl Kraus.

Cette comparaison entre Proust et Kraus met également en lumière des différences idéologiques marquées, au-delà de la dénonciation commune du bourrage de crâne belliqueux et de l'héroïsme pour le compte des autres. Il y a tout d'abord ce monde de la production, du commerce, de la spéculation auquel Proust ne s'intéresse pas plus pendant la guerre qu'avant elle. Les principaux profiteurs de guerre dont il évoque l'ascension sont ceux qui acquièrent, pour parler comme Bourdieu, non du capital financier mais du capital social, du capital symbolique, à la faveur des événements: les plumitifs en vue et les reines des salons parisiens, essentiellement. Les restrictions alimentaires, souvent évoquées dans les derniers actes des *Die letzten Tage der Menschheit* – qui furent certes moins drastiques en France qu'elles ne l'ont été dans les empires centraux – ne sont mentionnées qu'à travers l'exemple (tout de même peu dramatique) de l'ordonnance pour des croissants de complaisance qu'est contrainte de solliciter Mme Verdurin. Les profits des marchands de canon, comme auparavant ceux des marchands tout court, n'ont guère leur place dans les réflexions du *Temps retrouvé* qui propose en revanche de remarquables explications anthropologiques de l'engrenage qui a conduit la France et l'Allemagne à s'affronter: de par l'ivresse d'une gigantesque querelle; de par le mirage des illusions; de par la force des idées reçues. La haine des peuples y est comparée à la haine entre les individus; en amour comme en politique, le bluff à la rupture conduit à une rupture qu'on ne souhaitait pas, etc. Chez Karl Kraus au contraire, est constamment incriminée la responsabilité des intérêts économiques et financiers dans l'éclatement et dans le prolongement de la Première Guerre mondiale (un type d'explication qui a d'ailleurs à peu près complètement disparu des dernières commémorations du centenaire après avoir encore été largement admis par toute une intelligentsia soixante-huitarde marxisante). La dénonciation des horreurs de la guerre se trouve donc associée dans la pièce de Kraus, comme par exemple dans les écrits des surréalistes, dans *Le Monde réel* d'Aragon ou dans *Le Voyage au bout de la nuit* de Céline – qu'on a d'abord pris comme on le sait pour une œuvre engagée à gauche – aux thèmes anticapitalistes. Y tient par exemple une place assez importante un personnage appelé "l'industriel", qui réembauche séance tenante ses ouvriers après le conseil de révision mais avec une simple solde de soldat à la place de leur salaire antérieur, qui les soumet à une discipline militaire de fer et qui, à la moindre protestation de leur part, les fait renvoyer au front. Les profiteurs de guerre qui festoient au cabaret jusqu'au dernier acte craignent plus que tout la fin des hostilités et leur devise est la suivante:

“Wer in diesem Kriege nicht reich wird, verdient nicht, ihn zu erleben” (DLTDM 2 188); “Celui qui ne s’enrichit pas pendant cette guerre ne mérite pas de la vivre” (tr. 2: 178). Ils sont imités par la spéculation artisanale, par exemple celle de ces cochers de fiacre de Vienne dont les prix annoncés à la criée jouent le rôle de leitmotiv de la pièce, de son début jusqu’à sa fin: c’est la guerre, expliquent-ils, ce sera par conséquent 2, puis 4 puis 10, puis 20, puis 50 fois le prix. Quant au débat autour des destructions infligées à la cathédrale de Reims, il n’oppose pas chez Kraus, comme chez Proust, celui qui pense que le crime le plus grave est la destruction de chefs-d’œuvre artistiques (Charlus) et celui qui pense que le pire est bien la destruction des hommes eux-mêmes (le Narrateur) mais le patriote qui est d’avis qu’il fallait bien en finir avec ces lâches qui s’étaient retranchés derrière une cathédrale et le propriétaire immobilier qui pense, uniquement en tant que professionnel de la pierre, qu’il est quand même dommage qu’on ait gâché un tel bien!

De façon générale, la satire proustienne est limitée à l’arrière, à Paris, et laisse complètement de côté l’ensemble du monde de l’avant, lui, au contraire idéalisé, uniformément héroïque et dont font partie chez Proust les officiers supérieurs eux-mêmes, ce qui constitue une différence capitale avec une œuvre aussi violemment antimilitariste que *Die letzten Tage der Menschheit*. Rappelons que Proust a fait son service militaire (cette année de volontariat à Orléans qu’il définissait ludiquement dans un de ses questionnaires comme le plus haut fait d’armes qu’il connaisse et dont il a gardé un bon souvenir), qu’il a personnellement fréquenté des généraux qui ont très mauvaise réputation chez les pacifistes et chez les gens de gauche comme Mangin ou comme Lyautey et que lui qui avait probablement intériorisé les idéaux de virilité guerrière ambiants dans la France de son époque a éprouvé une mauvaise conscience lancinante, perceptible dans de multiples lettres de sa *Correspondance*, à l’idée qu’en raison de son état de santé il n’était pas au front, comme son frère ou tant de ses amis, et que certains pouvaient le prendre, à l’instar du spécialiste militaire du *Figaro* Joseph Reinach / “Polybe” à qui il ne pardonna jamais son allusion malveillante à ce sujet, pour un “planqué”. Dans *Le Temps retrouvé*, la mort de Robert Saint-Loup, qui meurt en protégeant la retraite de ses hommes, symbolise les vertus chevaleresques de ces mêmes officiers qui, au contraire, dans la pièce Karl Kraus comme dans bien d’autres œuvres consacrées à la guerre de 1914 (même moins antimilitaristes), ordonnent, bien à l’abri eux-mêmes, le sacrifice inutile de leurs soldats. Les mérites

comparés des chefs militaires français donnaient lieu à Doncières (*RTP, Le côté de Guermantes*, II: 416) à des évaluations qui sont rappelées dans *Le Temps retrouvé* (*TR*, IV: 332) et qui font songer aux conversations que le Narrateur avait avec Bloch à propos de la hiérarchie des écrivains ou des actrices qu'ils aimaient le plus! Les discussions stratégiques, qui sont systématiquement ridiculisées ou présentées comme révélatrices d'une indifférence odieuse chez Karl Kraus, passionnent non seulement ce spécialiste de la chose militaire qu'est Saint-Loup mais également son ami le Narrateur. Et il n'y a pas de raison de penser que l'éloge vibrant de l'Union sacrée entre toutes les classes sociales (il s'agit plutôt de l'Union sacrée entre nationalités en Autriche-Hongrie lorsque Karl Kraus tourne en dérision une propagande qu'il juge mystificatrice) soit dans *Le Temps retrouvé* un paravent hypocrite chargé de mieux faire passer les tirades pacifistes et germanophiles de Charlus, tant des passages comme celui-ci ont de force: "tout ce qu'il y avait à ce moment-là de meilleur chez les Français de Saint-André-des-Champs, seigneurs, bourgeois et serfs respectueux des seigneurs ou révoltés contre les seigneurs, deux divisions également françaises de la même famille, sous-embranchement Française et sous-embranchement Morel, d'où deux flèches se dirigeaient, pour se réunir à nouveau, dans une même direction, qui était la frontière (317). Il n'y a pas de raison de douter non plus que Proust ne prête une oreille attentive à l'éloge par Saint-Loup de l'héroïsme soudain révélé par cette guerre chez des gens simples qui sans cette guerre "seraient morts dans leur lit sans l'avoir soupçonné" (332). On mettra en regard l'ironie avec laquelle est présenté dans la pièce de Karl Kraus ce même argument de la "démocratisation" de l'héroïsme grâce à la guerre de masse, qui fut un leitmotiv d'époque dans les pays belligérants: "Welch einen Schatz von Tugenden, die wir schon im Sumpfe des Materialismus und Egoismus unseres Zeitalters erstickt glaubten, hat doch dieser Krieg schon gehoben" (*DLTDM 2*: 92) "Quel trésor de vertus que nous avions crues étouffées dans le marécage du matérialisme et de l'égoïsme la guerre n'a-t-elle pas levé" (tr. 2: 94). La seule pique contre un officier supérieur qu'on trouve dans *Le Temps retrouvé* émane, comme on peut s'en douter, de Charlus qui procède alors un peu à la manière de Karl Kraus, par simple citation parlante, en l'occurrence de cette parole que l'un des chefs militaires français les plus admirés à Doncières, le général Pau, prononça au moment de la déclaration de guerre: "J'attendais ce jour-là depuis quarante ans. C'est le plus beau jour de ma vie" (*TR*, IV: 376). L'ancien dreyfusard que fut Proust – mais

qui a ensuite vigoureusement protesté contre les persécutions anticléricales dans l'article "En mémoire des églises assassinées" – n'a jamais fait preuve non plus du moindre anticléricalisme (le Narrateur prend même soin d'accompagner la vision d'un "mauvais prêtre" se glissant dans la maison de Jupien de cette précision déférente: "chose si rare et, en France, absolument exceptionnelle" (TR, IV: 407-8)) et ce n'est pas sous sa plume qu'on trouverait, comme chez Karl Kraus, une caricature des curés ou des pasteurs bénissant les massacres.

Les chefs militaires sont tous en revanche plus abominables les uns que les autres dans une pièce laquelle sont énumérés, le plus souvent par eux-mêmes, leurs exactions et crimes de guerre en tout genre, en particulier lors d'une des grandes scènes du dernier acte, une sorte de "goûter des généraux": exécutions de civils, de blessés, de prisonniers, viols, tortures infligées à leurs propres soldats, etc. Même en faisant la part du systématisme pamphlétaire et satirique, la pièce de Karl Kraus corroborerait donc la tendance des historiens de ce conflit à prendre leur distance avec l'image traditionnelle d'une guerre qui aurait été certes épouvantable pour ceux qui l'ont faite mais qui aurait été relativement épargnée par les "crimes de guerre", voire par les "crimes contre l'humanité", qui ont marqué la seconde; image trop idéalisée que dément justement, par son contenu comme déjà implicitement par son titre, *Die letzten Tage der Menschheit*. La pièce de Karl Kraus fait aussi justice d'un certain mythe "cacanien" qui tendrait à réserver à l'Allemagne prussienne tout ce qu'il y a eu de pire en la matière, point de vue qui est d'ailleurs un peu celui de Charlus, que Mme Verdurin considère comme "un Autrichien" et qui déplore que l'Empereur François-Joseph, qu'il vénère tant, se soit laissé "mener" par "un simple parvenu comme Guillaume de Hohenzollern" (TR, IV: 305). Certes les tensions entre les alliés, le mépris des "Prussiens" pour le laisser-aller autrichien et même les pressions énergiques que l'Allemagne exerça sur l'Autriche-Hongrie à la fin de la guerre pour l'empêcher de conclure une paix séparée avec l'ennemi, sont assez longuement évoquées durant sa pièce mais le militarisme cacanien lui-même est présenté par Karl Kraus comme tout aussi inhumain et tout aussi criminel que celui de l'Allemagne.

La différence de perspective essentielle entre les deux œuvres oppose en fait une vision cyclique de l'histoire, celle qui domine largement *Le Temps retrouvé*, à la vision apocalyptique que Kraus Kraus donne du premier conflit mondial, un "événement inouï", qui marque à ses yeux une

césure irréversible dans l'histoire de l'humanité (et de l'inhumanité). Ce justicier solitaire, qui aurait voulu faire comparaître devant une sorte de tribunal de Nuremberg avant la lettre les responsables de ces massacres, hommes politiques, chefs militaires et journalistes, est l'un des très rares écrivains à avoir anticipé, à propos de la Première Guerre mondiale, sur ce qui s'écrira couramment après 1945. Lui qui était, dès avant la guerre, comme le faisait remarquer Elias Canetti⁸, un expert de la lecture symptomale et qui déchiffrait volontiers, à propos d'événements de bien moins grande ampleur, dans une seule nouvelle, dans une seule phrase, toute l'histoire du monde, réfute dans sa pièce, notamment dans sa version longue à travers les formulations qu'oppose le "Nörgler" à "l'optimiste", toute édulcoration banalisante de ce qui s'est produit d'inouï et d'inhumain durant cette guerre: "Der Optimist: Jeder Krieg wurde doch noch durch einen Frieden beendet. Der Nörgler: Dieser nicht. Er hat sich nicht an der Oberfläche des Lebens abgespielt, sondern im Leben selbst gewütet" (*DLTDM 1*: 659); "L'Optimiste: Toute guerre s'est cependant conclue par une paix. Le râleur: Pas celle-ci. Elle ne s'est pas déroulée à la surface de la vie mais a dévasté la vie elle-même" (tr. 1: 636). Der Nörgler (seul cette fois-ci à sa table de travail): "Ich habe eine Tragödie geschrieben, deren untergehender Held die Menschheit ist" (*DLTDM 1*: 671); "Le Râleur: J'ai écrit une tragédie dont le héros qui succombe est l'humanité" (tr 1: 648); "nie hätte der Teufel gewagt, eine solche Befestigung seiner Herrschaft für denkbar zu halten" (*DLTDM 1*: 674); "le diable même n'aurait osé imaginer une telle consolidation de son pouvoir" (tr 1: 650).

La vision proustienne de la guerre est au contraire essentiellement celle d'un moraliste sans illusions. Quel auteur Proust relit-il assidument en 1914? La Bruyère! *Le Temps retrouvé* propose donc un magnifique traité d'anthropologie belliqueuse: la guerre s'explique par les lois psychologiques de l'amour et de la haine, par les illusions des croyances, par l'éternel retour des mêmes passions politiques dont *Le Temps retrouvé* proclame le caractère inintéressant et non essentiel par rapport aux valeurs plus hautes de l'esprit et de l'art. Ni la causalité économique, ni les responsabilités individuelles, ni à l'autre bout d'éventuelles responsabilités surnaturelles ne sont en revanche vraiment prises en compte. En fait il y a surtout aux yeux de Proust une "inhumanité chronique" de l'humanité dont *À la recherche du temps perdu* fournit, même en temps de paix et à une échelle microscopique, bien d'autres exemples. D'autres époques, moins sanglantes mais tout aussi méprisables, viendront, comme cette époque

d'après-guerre dont le portrait est esquissé à la fin du *Temps retrouvé*—et c'est évidemment une différence importante entre les deux œuvres que la guerre ne constitue pas chez Proust le *terminus ad quem* du roman. Au contraire l'oxymore “grande époque, époque glorieuse” (pour les thuriféraires de la régénération par la guerre) / abominable époque, cauchemar éveillé (pour le “Nörgler » ou pour le dément qui dit la vérité) domine la pièce de Karl Kraus, qui écrit ceci au début de sa préface à l'édition de 1919: “der Inhalt ist von dem Inhalt der unwirklichen, undenkbaren, keinem wachen Sinn erreichbaren, keiner Erinnerung zugänglichen und nur in blutigem Traum verwahrten Jahre” (*DLTDM I: 7*) “son contenu est arraché à ces années irréelles, impensables, inimaginables pour un esprit éveillé, inaccessibles au souvenir et conservées seulement dans un rêve sanglant”.

La comparaison du *Temps retrouvé* avec la pièce de Karl Kraus confirme *a contrario* l'importance pour la vision proustienne de la guerre de 1914, de ces continuités ostensiblement soulignées⁹ qui relativisent le caractère sans précédent de cet événement historique majeur en le mettant en série: avec les autres guerres de l'histoire, avec l'affaire Dreyfus, avec le cycle de Sodome et surtout avec une vision proustienne de l'humanité inspirée des moralistes classiques; tout cela est certes désolant mais n'est donc absolument pas nouveau. Paradoxalement aussi, les thèmes apocalyptiques brassés lors des alertes et des errances du Narrateur dans les rues de Paris ne sont pas, contrairement à la résonance que ces mêmes leitmotifs apocalyptiques prennent durant toute la pièce de Kraus, surtout au moment des grandes allégories finales, tout à fait à prendre au pied de la lettre chez Proust, surtout quand il s'agit de mettre en rapport Pompéi, Sodome et le châtement du ciel censé s'abattre sous forme de bombardements allemands sur la maison de Jupien. Et l'Apocalypse véritable, la destruction des visages et des corps ainsi que des hiérarchies sociales du “monde d'hier », terrifiante mais féconde pour la vocation littéraire enfin découverte, n'intervient dans *Le Temps retrouvé* qu'assez longtemps après la fin de la guerre, lors du “Bal de têtes”. De même, cette splendide allégorie du Temps rendant toutes choses méconnaissables qui confère son unité poétique et philosophique à la dernière matinée Guermantes surgit aussi avec force, de manière fugitive, dans l'une des rares scènes laissées au “Nörgler” au dernier acte de la version scénique de la pièce de Karl Kraus, mais dans une perspective toute différente, pour s'effrayer et s'indigner à l'idée que le Temps puisse finir par faire oublier

un jour, par amnistier, le plus grand crime commis sous le soleil, sous les étoiles: “So macht die Zeit das Wesen unkenntlich, und würde dem größten Verbrechen, das je unter der Sonne, unter den Sternen begangen war, Amnistie gewähren” (*DLTDM* 2: 193); “Ainsi donc, le temps rend la substance méconnaissable et il pourrait accorder l’amnistie au plus grand crime jamais commis sous le soleil, sous les étoiles” (tr. 2: 183). Telles sont les limites d’un engagement proustien contre la guerre qu’on a peut-être tendance aujourd’hui à surestimer à proportion qu’on l’a à l’inverse pendant longtemps sous-estimé, limites qu’une comparaison inédite avec une œuvre aussi passionnément engagée contre la guerre que *Die letzten Tage der Menschheit* a le mérite de mettre en lumière.



- 1 Sur Proust et la guerre voir deux ouvrages de synthèses récents qui comportent chacun une bibliographie abondante: Philippe Chardin et Nathalie Mauriac Dyer (dir.) avec la collaboration de Yuji Murakami (et une bibliographie établie par Pyra Wise), *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale* et Brigitte Mahuzier, *Proust et la guerre* (2014).
- 2 Les deux versions seront citées dans les éditions suivantes: version longue: 1) Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit, Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog* (1986); version scénique: 2) Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit, Bühnenfassung des Autors* (2014). Traductions françaises respectives: 1) *Les Derniers Jours de l'humanité, Version intégrale*, (2005); 2) *Les Derniers Jours de l'humanité, Version scénique établie par l'auteur* (2000).
- 3 Sur la question complexe du rapport durant la guerre de la censure avec les textes de Kraus (nettement moins virulents que ne le sera ensuite sa pièce de théâtre), voir le livre de Jacques Le Rider, *La censure à l'œuvre: Freud, Kraus, Schnitzler* (2015).
- 4 Cette "perle" de Norpois a donné presque autant de fil à retordre que les célèbres vertèbres sur le front de la tante Léonie aux proustiens qui compte parmi eux, comme on le sait, nombre de nombreux brillants chercheurs japonais et, après enquête de leur part, il semble que, contrairement à qu'on avait d'abord pensé, il ne s'agit pas là d'un proverbe "exotique" inventé pour les besoins de la cause par Brichot et par Proust mais que la source en soit bien une citation approximative d'un général japonais durant la guerre russo-japonaise de 1905.
- 5 Marcel Proust, lettre à Madame Catusse, 17 octobre 1914.
- 6 Voir en particulier Jacques Bouveresse, *Schmock ou Le triomphe du journalisme: la grande bataille de Karl Kraus* (2001).
- 7 Voir à ce sujet, Philippe Chardin, "Colette" (2015).
- 8 Voir *Cahiers de L'Herne, Karl Kraus*, 1975, dir. Eliane Kaufholz, *FZ*, 1931.
- 9 Nous renvoyons à plusieurs articles de l'ouvrage dirigé par Philippe Chardin et par Nathalie Mauriac Dyer, avec la collaboration de Yuji Murakami, *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*; voir en particulier sur ces thèmes des continuités les contributions des trois auteurs qui viennent d'être mentionnés.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Bouveresse, Jacques. *Schmock ou Le triomphe du journalisme: la grande bataille de Karl Kraus*. Paris: Seuil, 2001.
- Chardin, Philippe. "Colette". In Tadié, Jean-Yves (dir.). *Le Cercle de Marcel Proust II*, Actes du Colloque organisé à la fondation Polignac en juin 2013. Paris: Champion "Recherches proustiennes", 2015, pp. 103-114.
- Chardin, Philippe et Mauriac Dyer, Nathalie (dir.) avec la collaboration de Murakami Yuji, (et une bibliographie établie par Wise, Pyra). *Proust écrivain de la Première Guerre mondiale*. Dijon: EUD, 2014.
- Kraus, Karl. *Die letzten Tage der Menschheit, Bühnenfassung des Autors*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein, 2014. Abréviation comme suit: Kraus, DLTDM 2. Tr. Fr.: *Les Derniers Jours de l'humanité, Version scénique établie par l'auteur*, tr. de l'all. par Jean-Louis Besson et Henri Christophe. Marseille: Agone, 2000. Abréviation comme suit: Kraus, tr. 2.
- . *Die letzten Tage der Menschheit, Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*, Suhrkamp: Verlag Frankfurt am Mein, 1986. Abréviation comme suit: Kraus, DLTDM 1; tr. fr.: *Les Derniers Jours de l'humanité, Version intégrale*, tr. de l'all. par Jean-Louis Besson et Henri Christophe. Marseille Agone: 2005. Abréviation comme suit: Kraus, tr. 1.
- Le Rider, Jacques. *La censure à l'œuvre: Freud, Kraus, Schnitzler*. Paris: Hermann, 2015.
- Mahuzier, Brigitte. *Proust et la guerre*. Paris: Champion, 2014.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-89, 4 vol, *Le Temps retrouvé* IV, p. 355. Abréviation comme suit: Proust, volume en chiffres romains, titre abrégé page (Proust, IV, TR 355).
- . *Correspondance*, édition de Philip Kolb. Paris: Plon, 1970-93, 21 vol.

Revisiter l'héroïsme de la Grande Guerre: l'exemple du polar chez Thierry Bourcy

Carme Figuerola

Université de Lleida

Depuis ses origines le grand écran a laissé sentir sa filiation par rapport à la littérature: de nombreux écrivains célèbres du XIXe siècle français sont à l'origine de productions cinématographiques (Baron 53). Dans le cas de Thierry Bourcy le parcours entre l'image et le texte se présente à rebours: l'expérience réussie dans sa mise en œuvre du téléfilm *La Tranchée des espoirs* aurait poussé sa maison d'édition, Nouveau Monde éditions, à lui demander d'écrire un roman historique sur la période explorée, la Grande Guerre (Bourcy, *Préface* 10). Ce détail est essentiel, nous semble-t-il, pour bien juger la facture de la série que le romancier crée autour de Célestin Louise¹ puisqu'il impose non seulement des sélections thématiques, mais aussi formelles.

Le pari de l'auteur de faire du personnage éponyme un agent de police assure aux sept volumes de la série une place dans le genre policier; la preuve est manifeste dans le paratexte choisi par la maison d'édition *folio* dont les couvertures, à la différence de sa devancière², mettent en valeur la rubrique "folio policier". Bourcy se situe ainsi dans le cadre du roman policier historique, bien défini par la critique (Sarrot 2009) quant à ses objectifs et attentes. Loin de porter un questionnement sur cette catégorie, le but de cet article consiste à prouver que l'ensemble est aussi redevable à ce qu'on a dénommé le roman de guerre, celui qui a émergé dans l'immédiat après-guerre, largement étudié par M. Rieuneau (Rieuneau 1974). Telle ascendance explique que la série ait acquis une réputation

parmi la littérature s’inspirant de la Guerre de 14³. De cette optique le choix chronologique dépasse la condition de circonstant temporel et spatial: bien que chacun des sept tomes puisse se lire en autonomie puisqu’il développe une enquête différente, l’avènement historique reste l’axe du cycle de Célestin Louise et donne un sens au parcours du protagoniste. Très probablement c’est la formation en psychologie de l’écrivain qui contribue à accentuer dans les faits de 14-18 le côté de rupture totale, à portée exceptionnelle, du moment où la guerre a touché la grande majorité des familles -y comprise celle de Bourcy. Si le flic prend le nom du grand-père paternel de l’auteur, c’est en hommage à la douleur de celui qui a perdu son fils aîné à Verdun en 1915⁴.

La guerre marque un avant et un après et s’avère donc, un actant essentiel du récit qui en détermine la forme. À commencer par la datation: la totalité de la série coïncide avec les années de guerre. Les successifs épisodes ont lieu à des moments différents du conflit; chacun d’eux situe les faits à une année de l’événement: novembre 1914, hiver 1915, juin 1916, mars 1917, juillet 1918, printemps 1919. Le dernier a lieu en juin 1919: après l’armistice la barbarie est déjà finie mais ses blessures sur la peau européenne n’ont pas encore eu le temps de cicatriser. Or, le respect de l’ordre chronologique produit un effet cumulatif qui permet de suivre avec aisance la métamorphose des personnages au fil des événements⁵. Cette structure linéaire contribue à la cohérence interne d’autant plus marquée par la présence constante de certaines créatures et par les appels sous forme de note en bas de page que le romancier insère souvent afin d’évoquer un épisode vécu, transcrit dans un récit antérieur.

Quant au protagoniste, l’apposition utilisée en guise de sous-titre, “flic et soldat dans la guerre de 14-18”, fournit la clé pour bien mesurer le personnage. Si elle accorde la parité à ces deux traits essentiels, le traitement n’est pourtant pas identique: la condition de soldat, le sceau indélébile que la guerre impose, marque avant tout l’évolution de Louise alors que celle de flic n’enregistre de changement qu’à la suite de la première⁶.

Thierry Bourcy emploie une stratégie unique pour construire ces volumes: chacun débute par une préface où sont établies en gros les données principales de l’histoire. Dans le cas du premier livre le narrateur s’attarde à définir le protagoniste. *La cote 512* commence *in medias res* et montre l’agent en pleine action. Sans avouer explicitement son métier, le lecteur peut le déduire de par la dichotomie Bons et Méchants traditionnelle dans le genre. Conforme aux attentes du “contrat de lecture”, l’auteur esquisse

un portrait rapide de Louise dont les caractéristiques, physiques et morales convergent vers le positif:

Il aimait mieux, au pire, prendre un mauvais coup plutôt que de tirer sur un malfaiteur, au risque de tuer un pauvre type aux abois, ce que certains de ses collègues n'hésitaient pas à faire. Célestin était grand, mince, il avait les cheveux châtain coupés court, un visage glabre aux pommettes saillantes et aux yeux d'un bleu pâle que la colère, parfois, venait encore éclaircir. (Bourcy, *Cote* 19)

Consciencieux et énergique, bien que mesuré, sa première victoire contre le cambrioleur Octave Chapoutel prouve qu'il s'agit d'un héros consacré, ayant acquis la reconnaissance de son milieu. Puisque dans le policier, comme l'affirme Marion François (François 6), le cliché contribue à charpenter le texte et à en parfaire sa littéarité, il semble logique que Bourcy ne revienne plus sur une description explicite de l'individu. En revanche, ses qualités en tant que détective réapparaissent dans les successives réussites des enquêtes et sont scellées par la légitimation venant du pouvoir hiérarchique, explicitement citée dans plusieurs passages⁷.

Louise appartient d'éblée à un monde où la répartition entre le Bien et le Mal est bien délimitée. La guerre va néanmoins tout embrouiller; le suspense naît justement du procès de prise de conscience du protagoniste et du lecteur devenu compagnon de route, du fait que l'assurance de la société de la Belle Époque était vaine.

Bourcy remanie des clichés propres au rôle central dans le genre policier, le détective, sans pour autant céder aux poncifs. Lui-même lecteur d'Arsène Lupin, il a songé à ce fameux gentleman-cambrioleur pour bâtir sa créature (Bourcy, *Préface* 10), car Leblanc avait fourni un personnage qui a constitué une image mythique représentative de l'esprit de son époque. Une différence claire s'impose toutefois entre les deux êtres de fiction: tandis que Lupin, au même titre que Sherlock Holmes, appartient à un niveau social élevé – c'est le fils d'une aristocrate – Célestin Louise est issu d'une couche très modeste (Bourcy, *Traîtres* 715) qu'il ne rejette absolument pas, même après sa montée en grade.

De plus, par ses triomphes Lupin avait acquis un statut mythique, alors que les succès emportés par Louise comme flic ne suffissent pas à contrebalancer la marginalité imposée par la guerre qui fait de lui un inadapté. Ce n'est pas en vain que le deuxième volume remplace la description du détective par une allusion à son état d'âme diamétralement

opposé à celui qui inaugurerait la série⁸. Bien qu'il aurait pu contourner le combat en première ligne (Bourcy, *Cote* 26), sa fermeté à repartir au front par solidarité avec ses compagnons confirme l'intégrité du détective. Cette position rend le personnage porteur d'un message progressiste très peu usuel chez les héros du policier à l'époque. Le récit n'atteint pas pour autant un ton épique admis par certains combattants mais peu vraisemblable de nos jours. Le héros, au contraire, fait preuve d'un côté très sentimental qui l'humanise au début mais que la guerre va aigrir: l'heure des adieux le présente auprès de sa sœur et le mari de celle-ci, le cœur gros de peine de crainte de ne plus les revoir (Bourcy, *Cote* 31). A la dernière minute son désir sexuel s'éveille à la rencontre de Joséphine, cette femme fatale qui dans le premier tome semble un enfant trouvé digne des *Misérables* mais qui va évoluer dans le deuxième ouvrage vers le prototype de la femme engagée⁹.

Le singulier tissage entre roman de guerre et roman policier permet donc à Bourcy d'associer les étapes de résolution de l'énigme à des scènes consacrées par les romans ou les témoignages sur la Grande guerre (Rieuneau 37): à commencer par le départ des soldats la fleur au fusil. Le premier chapitre de *La cote 512* profile le double positionnement face à la mobilisation: la joie enthousiaste du cocher, la résolution des soldats qui défilent avec la troupe non sans la moustache des patriotes, les grands drapeaux mettent en relief la dissonance par rapport à l'air maussade, sceptique de Louise. Le récit qui, pour l'illusion du vrai, n'hésite pas à introduire de manière indirecte des documents historiques (Bourcy, *Cote* 23) montre par ce biais le questionnement du protagoniste à propos des décisions prises par l'État. Louise les interprète suivant les mêmes principes par lesquels il juge la hiérarchie militaire. Afin de ne pas céder à la simplification le narrateur élargit sa panoplie: la réticence auprès de la guerre se généralise chez les plus humbles, à l'instar de la concierge de l'immeuble de Célestin dont le seul réconfort de la mobilisation réside dans la possibilité de revoir son neveu. Sans avoir recours à un procédé de roman psychologique où il faudrait décortiquer l'âme des gens, le procédé coïncide avec une technique que le genre policier hérite du roman populaire: la multiplication ou répétition (Vareille 264). Plusieurs unités dramatiques constituent un paradigme visant à illustrer une seule idée, le but étant d'amplifier l'échelle. Ainsi, Paris en entier se joint à la perplexité de Célestin Louise: la ville lui apparaît sous un visage nouveau, suspendue dans le temps, espérant une victoire rapide (Bourcy, *Cote* 27), imaginant de

glorieuses batailles comme celles d'autrefois bien que les reflets du soleil couchant sur la Seine évoquent, de façon prémonitoire, le futur carnage: "c'est l'idée du sang qui, naturellement, vint à l'esprit de Célestin" (Bourcy, *Cote* 28). Bourcy dépeint une ville métamorphosée: mobilisés, les hommes y font défaut; la gare d'Orléans s'avère un microcosme reflétant le chaos général: les êtres manquent de visage, de corps même, et ne sont perçus que par leur uniforme souvent incomplet (Bourcy, *Cote* 40). La prise de position idéologique de la part du personnage éponyme se réaffirme au fil des jours. La transformation de la société s'accroît au point qu'après deux années de combat certains villages ont été rasés, phénomène que le narrateur retrace dans *Le château d'Amberville* (Bourcy, *Château* 471).

Thierry Bourcy choisit d'exposer de prime abord les raisons de Louise pour participer à la lutte: il se justifie par "solidarité nationale" (Bourcy, *Cote* 26), par son amitié avec les poilus (Bourcy, *Château* 663). Le romancier prend toutefois soin de distinguer cette attitude de celle qui pourrait s'interpréter comme du pur patriotisme:

Pour lui comme sans doute pour les autres, entre la guerre et le maintien de l'ordre, il existait une sorte de continuité, de logique, un esprit de sacrifice. Ce n'était pourtant pas cela qui l'avait fait partir, mais plutôt un sens des priorités. Il trouvait absurde d'arrêter des voleurs ou des meurtriers dans un pays menacé d'invasion. (Bourcy, *Cote* 71)

En France la nation avait constitué un vecteur très solide de représentation de l'identité collective depuis la révolution française; pendant le XIXe siècle la vague nationaliste avait eu pour but de consolider tel principe (Bernstein 231). De plus les historiens ont prouvé à quel point les années de La Belle Époque avaient été vécues dans l'Hexagone comme un temps à existence aisée pour un grand nombre par la stabilité économique que traverse le pays (Bernstein 64). Toutefois, à nos yeux, la fraternité de Louise avec ses compatriotes ne doit pas se lire en termes patriotiques -d'où la précision du protagoniste- mais tout simplement comme la réponse d'un individu inséré dans un groupe hétérogène, né d'un consensus idéologique contre la menace d'un adversaire extérieur qu'il faut abattre¹⁰. A vrai dire, la Grande Guerre a soulevé une volonté de défense contre l'opposant partagée entre la droite et la gauche. Des intellectuels progressistes -tels Jean-Richard Bloch, Léon Werth- ont prôné la sauvegarde de leur patrie, persuadés qu'il fallait combattre le militarisme prussien avant d'entamer

un procès révolutionnaire; d'autres -comme Pierre Drieu La Rochelle ou Henry de Montherlant- ont deviné dans la guerre une entreprise de virilisation, chacun suivant ses préoccupations individuelles. Dans les deux prises de position il y a eu un dévouement civique de la "génération du feu". Or, c'est le terme *sacrifice* écrit par Bourcy qui mérite la réflexion¹¹: ce concept traduit un lien avec le monde sacré (Girard 9), car le regain d'intérêt pour la patrie des années précédant la guerre prend appui sur la sacralisation des valeurs françaises qu'il faut en toute mesure préserver de l'ennemi. En revanche, Louise refuse de céder à la mort au service des décisions prises par le gouvernement. Il se révèle un homme d'action, à sens pratique, ce qui transparait dans ses actes et ses engagements. Ce parti pris a aussi des conséquences dans la considération du policier auprès de son entourage: à la suite de sa blessure, lorsque d'autres se proposent l'insoumission comme alternative au retour du front, il se réaffirme dans sa volonté de poursuivre la lutte même s'il manifeste son désaccord face aux enjeux de la guerre:

Cette foutue guerre est une belle saloperie qui permet à tout un tas d'embusqués de faire des affaires sur notre dos, pendant que les plus pauvres se font massacrer. Et je crois bien que c'est pareil des deux côtés. Mais c'est pas ça qui m'empêchera de me battre. (Bourcy, *Château* 514)

Sans doute ce partage de responsabilité avec les compatriotes explique l'insensibilité du détective auprès de Maurice Leroy (Bourcy, *Cote* 166) quand il tente de se soustraire à son devoir au front. Louise, capable de s'éprendre de tristesse face aux chevaux partageant le sort des hommes, reste pourtant indifférent auprès de ce profiteuse pris par les gendarmes en tant qu'embusqué. Parce qu'il s'agit d'un contre-exemple, d'un être défini en négatif car manqué des mérites du soldat-citoyen, Leroy est culpabilisé sans réserve et tout converge à le ridiculiser. Bourcy présente le jeune homme travesti en femme tentant son astuce pour échapper au front. Or une fois dévisagé, son déguisement provoque son échec car il se prend les pieds avec la robe. Le romancier cherche non seulement à le dégrader de façon tragicomique, mais il reprend l'imaginaire d'une époque qui s'acharne contre la faiblesse, convaincue du besoin d'une fermeté virile nécessaire pour vaincre l'ennemi (Ridel 128). En conséquence le policier fait preuve de cynisme dans ses réponses crues à la mère qui s'enquiert anxieuse de la destinée de son fils. A cette raison s'ajoute un jugement moral révélateur

vu que Leroy est issu d'une famille bienséante alors que les misères des tranchées semblent réservées aux moins fortunés. L'auteur reprend par là une stigmatisation fréquemment arguée à l'époque où, d'après Charles Ridet, sous la délation des embusqués couvait celle des riches et nantis pouvant jouir de certains privilèges (Ridet 2007).

À l'époque un rejet similaire visait la figure du déserteur, l'abandon du poste et la désertion étant considérés des délits et méritant des châtiments très sévères dans l'univers militaire (Cronier 184). Par ailleurs, notamment dans *Le château d'Amberville*, le romancier met en scène cette prévention et la problématique dont elle relève. Dans ce récit les crimes commis sont par défaut attribués à l'individu anonyme caché dans la forêt. Son style de vie traduit l'un des griefs auxquels le déserteur devait faire face: la vie dans la marge. Réfugié dans un monde à part, ses propriétés se réduisent à une vieille boîte de viande – symbole de la modeste alimentation reçue par les poilus – et une boîte en fer où les papiers militaires attestent son parcours. Bourcy apporte toutefois une nuance intéressante. Il en fait une victime manifeste des atrocités de la guerre, car après quelques exploits ayant prouvé sa bravoure:

...quelque chose s'était déréglé, une atrocité de trop, un compagnon éventré, un bombardement plus long, plus meurtrier que les autres ou, tout simplement, la peur longtemps maîtrisée qui, au moment de l'assaut, se déchaînait un jour en vague irrépressible. Alors il avait déserté et s'était trouvé là, au milieu de ce bois, où on lui prêtait toute la malveillance du monde. (Bourcy, *Château* 590)

Les pertes matérielles vont de pair avec la démence où il est tombé dans cette double déchéance imposée par le conflit. Par ailleurs, le surnom par lequel les villageois le dénomment, le "Diable Bleu", en dit long sur le blâme qui plane sur lui en dépit du fait qu'il a été le seul sauveur de Laure, l'héroïne¹². Comme récompense de son acte, elle est la seule à lui témoigner une gratitude qui doit cependant rester dans le cadre de l'indicible, du secret, vu qu'il fait partie des parias sociaux à un double niveau, et par son abandon du poste et par sa folie.

Ce qui ressort à l'évidence, depuis le début de la guerre, c'est le renversement de l'ordre social. D'abord, une fraternité naît entre cambrioleur et flic au long de la série: leur perplexité commune face à l'appel de la mobilisation, la création d'une syntonie d'esprits pousse Louise à accorder la liberté à celui qu'il vient d'arrêter. Le conflit met à un

même niveau ceux qui se plaçaient aux antipodes de la structure sociale, il abolit les barrières entre les classes et conduit, au plan politique, à l'*Union sacrée*. On pourrait objecter qu'il s'agit là d'un cas particulier si l'écrivain n'insistait pas sur ce principe dès le chapitre suivant. Lorsque Louise retrouve le pickpocket avec lequel autrefois il était aux prises, face à l'embarras du malfaiteur, la conclusion du détective ne laisse pas de place au doute: "Mais c'est toi-même qui l'as dit: maintenant, on est deux soldats"¹³. (Bourcy, *Cote* 37). Les avatars de la guerre souderont ce lien de manière progressive. À ce propos Louise se révèle le seul capable de mettre les "talents" du voleur au service du Bien. Par ce moyen il peut l'associer à ses enquêtes en tant que collaborateur fidèle. Au-delà des multiples services de Germain pour les enquêtes du flic, c'est surtout dans *Le château d'Amberville* où son intervention devient décisive¹⁴. Celui qui incarnait la marginalité, la faiblesse dans la société d'avant guerre devient alors le sauveur de Louise puisque que c'est grâce à son entêtement et sa persistance qu'il réussit à faire que le policier, touché par une blessure mortelle, soit traité par le service médical. Cette attitude bénéficie d'une reconnaissance publique dans *Les Traîtres* où le pickpocket devient officiellement l'aide du flic (Bourcy, *Traîtres* 697), au point qu'il oublie même avoir autrefois été voleur (Bourcy, *Traîtres* 701). Par ces épisodes, Thierry Bourcy illustre la camaraderie née sur le front et devenue une composante essentielle de l'imaginaire de la guerre de 14-18 (Lafon 203). Malgré tout le romancier ne cède pas à une image simpliste de cette vie fraternelle vécue en commun et il présente, bien que sans trop s'y attarder, quelques préjugés jouant sur la considération des camarades et qui nuisent à cette syntonie de groupe: le rejet de Béraud en tant que voleur ayant été en prison (Bourcy, *Cote* 61) ou de Louise lui-même de par sa condition de policier (Bourcy, *Château* 513).

Second point: la mobilisation des hommes désorganise la vie du pays et met à nu des attitudes peu héroïques de toutes parts: celle de l'inspecteur Raymond Georges, collègue de Louise qui, en contrepoint à ce dernier, se sent soulagé de pouvoir échapper au drame grâce à sa condition de policier (Bourcy, *Cote* 25); les douleurs non sublimées, le décor des êtres -aussi bien hommes que femmes - qui se dilue par les nerfs à vif à l'heure des adieux... Les intrigues successives surenchérisent sur ces comportements: l'une des inquiétudes des soldats depuis les premières heures du combat insiste sur la peur de l'ennemi, mais c'est surtout la possibilité de réagir comme des lâches qui mine l'attente dans la tranchée (Bourcy, *Cote* 55).

Dans ce sens la crainte de la souffrance habite aussi le protagoniste avant l'intervention au front (Bourcy, *Cote* 58).

Pour le romancier, la guerre éveille les côtés les plus noirs de l'individu puisqu'à ce moment les valeurs morales s'estompent: à preuve les problèmes d'alcoolisme de Peuch, la seule compensation à ses problèmes privés - sa femme l'a abandonné après sa mobilisation (Bourcy, *Château* 468). Celui-ci cherche dans le vin de l'endurance pour résister à la bataille de Verdun. Albertine, une jeune fille sans expérience, tombe dans les bras d'un malfaiteur et devient sa collaboratrice à son insu (Bourcy, *Arme* 331); le manque de scrupules du petit escroc le pousse à tirer son profit privé des colis envoyés aux soldats et jamais parvenus à leurs destinataires¹⁵ (Bourcy, *Arme* p. 368); encore y a-t-il ceux qui font fortune avec le trafic d'armes (Bourcy, *Traîtres* 745).

D'ailleurs, certains volumes accentuent ce message: en dehors des motifs saillants de l'ordre de l'espionnage justifiant le vol des plans de Renault ou de la spéculation avec les armes dans *Les traîtres*, prenons *La Cote 512* comme exemple car c'est un tome où l'action se passe dans les tranchées à proprement parler. Le romancier y combine deux axes thématiques essentiels: celui des frères ennemis et celui de la guerre et ses transformations. C'est cette dernière qui fait éclater le drame entre les deux frères Mérange. L'arrivée aux lignes et le baptême du feu confirment que le combat est loin d'être ce qu'on attendait. Donc l'enthousiasme de la mobilisation déchanté bientôt: le troisième chapitre du premier tome personnalise en le lieutenant de Mérange les effets de cette mort qui rôde tout autour. Symboliquement présenté à cheval pour bien signaler sa condition, il acquiert l'immobilité d'une statue (Bourcy, *Cote* 53) et préfigure ainsi le carnage auquel lui et sa troupe devront faire face. Son assassinat prouve à quel point la violence, l'ordre social brisé se veulent un alibi presque parfait pour le crime familial. Ce qui devrait passer pour une atrocité des Boches n'est en réalité qu'un meurtre promu par l'*alter ego* de la victime, son propre frère.

Dans un autre sens, les scènes de la vie au quotidien découvrent le nouveau visage de la guerre: *La Cote 512* présente la tranchée en guise de symbole de la conflagration. L'ironie devient d'autant plus mordante que dans cette guerre de position où l'on privilégie la défense plutôt que l'attaque, le danger n'est pas en face mais du même côté de la protection car c'est là que l'assassinat est commis.

Thierry Bourcy cite *Le feu* de Barbusse parmi ses lectures préparatoires. Nous ne reviendrons pas sur le jalon que cette œuvre a posé, notamment pour les romanciers pacifistes de la décennie 1920-1930 (Rieuneau 168). Pour sa part, notre écrivain fait allusion à ce nouveau mouvement idéologique à partir du deuxième volume: une incursion dans le domaine des “apaches” parisiens¹⁶ fait rêver Louise aux idées mises en œuvre sur la scène politique par Jaurès, homme d’État qu’il évoque afin de gagner en vraisemblance. Wilson pointe aussi dans *Les Traîtres* comme l’un des derniers espoirs. Bourcy associe au pacifisme le personnage de Joséphine dans le deuxième volume. Certes, la liberté de mœurs, le qualificatif de “diabliesse” ainsi que la rousseur de sa chevelure visant à l’identifier avec facilité (Bourcy, *Arme* 357-358) reproduisent le concept de *femme fatale* introduit depuis le premier tome. Malgré son rôle secondaire, le narrateur lui accorde pourtant une nuance autre: soumise à la marginalité, sans que Louise exprime de la sympathie pour ce milieu, il ne peut pas éviter d’éprouver un certain respect par “le panache avec lequel ils s’opposaient à la guerre et aux lois de la société” (Bourcy, *Arme* 315). L’auteur la dignifie par une nouvelle modalité de lutte, c’est pourquoi, sans en faire une espionne -ce qui l’aurait avilie- il l’associe à l’enquête du flic, prêt à avoir recours à elle pour résoudre son cas¹⁷.

Sous un autre éclairage, l’influence de Barbusse est sensible également si l’on pense au but de la série: en visant à dénoncer l’horreur du conflit, l’écrivain insiste sur l’état rudimentaire des tranchées. La description réaliste qu’il en fournit de prime abord en dit long sur ce sujet:

Célestin fut frappé par la précarité des installations. La tranchée n’était qu’une fosse creusée à la hâte, sans construction, avec seulement, à intervalles réguliers, des trous d’homme, petits refuges individuels destinés à protéger contre les bombardements (Bourcy, *Cote* 66)

La métaphore indiquée par le terme *fosse* est un moyen d’évoquer la mort et par conséquent les difficiles conditions de survie dans ce cadre. Dans cette guerre défensive les combattants ne sont-ils pas enterrés dans les tranchées au lieu de manœuvrer en terrain découvert comme autrefois¹⁸? Loin de s’améliorer, la cruauté du combat se profile lorsqu’aux abords de Verdun la tranchée “n’était qu’un vague fossé creusé à la hâte par leurs prédécesseurs” (Bourcy, *Château* 480). Bourcy dénonce les dures conditions physiques auxquelles les poilus ont dû faire face dans cet

univers même quand le secteur est calme: l'humidité, le froid, le manque d'hygiène, l'abondance de poux¹⁹, de rats²⁰... (Leymarie 282) Aussi les scènes qui offrent des spectacles macabres et horribles ne manquent pas. Les êtres sont souvent soumis à une mutilation anonyme de leur corps qui ne cesse de surprendre et d'écœurer Célestin Louise. Son expérience comme policier qui a vu des cadavres se révèle stérile quand il reçoit dans son col un morceau de cervelle (Bourcy, *Cote* 76). Elle ne lui épargne pas l'horreur de découvrir le soldat ayant perdu son visage après l'éclat d'un obus (Bourcy, *Cote* 85), la terreur le prend alors que celui qui le menaçait de par sa condition de flic devient après l'attaque allemande un simple morceau de crâne (Bourcy, *Cote* 111) ou que du rouleau qui tombe sur le flic pend une main déchirée du reste de son propriétaire (Bourcy, *Château* 470), pour ne citer que quelques exemples. Parfois le discours frôle la tragédie par l'absurde des situations: lorsqu'il essaie de retrouver le cadavre du lieutenant, Louise fouille parmi les cadavres et après avoir trouvé un bras séparé du reste, la pile de soldats morts s'effondre sur lui et manque de l'étouffer. La seule issue contre le désespoir reste l'ironie qui se traduit ici dans le commentaire du malfaiteur qui les enterre: "Faut pas avoir peur, ils ne feront plus de mal à personne" (Bourcy, *Cote* 102).

La souffrance est donc un motif aussi présent que celui de la mort. Les scènes d'hôpital que déjà Duhamel ou Dorgelès avaient décrites dans *Vie des Martyrs* ou dans *Les Croix de Bois* respectivement se greffent au suspense du policier: pour parler comme Marc Lits, "le roman policier [...] soulève auprès du lecteur qui s'investit dans les protagonistes de l'enquête des interrogations sur la mort, sur sa propre mort" (Lits 87). Or, ne voit-on pas le personnage éponyme blessé dans l'attaque où Paul de Mérance est tué (Bourcy, *Cote* 84), n'est-il pas sur le point de mourir à cause d'une blessure dans le dos (Bourcy, *Château* 484-500), ne se fait-il pas passer pour mort après la noyade (Bourcy, *Traîtres* 765)? Dans une optique sociologique, ces passages fournissent à l'écrivain l'occasion d'aborder le thème du service de santé militaire. À ce propos il reflète les difficultés auxquelles la France a dû faire face: la confiance en une victoire rapide ne laissait pas soupçonner le nombre élevé de soldats qui furent blessés et hospitalisés ou bien atteints de maladies graves (Thébaud 84). Dans *La cote 512* (Bourcy 153) le narrateur rend compte de cette énorme besogne par le fait qu'après les assauts de deux régiments d'infanterie les morts ne se comptent plus; face à la disproportion les médecins deviennent des automates et sont obligés à des verdicts rapides²¹, on les sent usés eux-

mêmes par l'absence de répit, en proie aux manques de médicaments²²... D'où la réticence du médecin-major à extraire la balle qui avait tué Paul de Mérange car, à ses yeux, les morts ne font plus l'objet de la priorité médicale.

Bien que de manière biaisée, les récits font revivre une autre carence sanitaire: l'insuffisance d'hôpitaux qui a provoqué l'apprêt d'autres locaux affectés à l'origine à des usages bien distincts. Lors de sa première blessure Louise semble déconcerté par les images qui lui sautent aux yeux: une église bombardée dans le transept est devenue hôpital de campagne rassemblant les éclopés de plusieurs fronts; le château cédé par le comte d'Amberville héberge un grand nombre de blessés à Verdun. Le noble constitue un exemple de la "passion hospitalière", pour parler comme Thébaud (Thébaud 86), déclenchée en France depuis l'éclat des hostilités: on exprime par ce don la volonté de servir la patrie en soignant ses défenseurs. Voilà pourquoi le comte se sent honoré de pouvoir contribuer au rétablissement des malades. Malgré tout le romancier se montre conscient qu'en des temps difficiles la santé fait aussi l'objet de marchandage ou d'actes peu vertueux: dans *Les Traîtres* (711) il définit la fine blessure comme une stratégie répandue pour éviter le retour au front.

D'un autre côté, l'auteur rend hommage à deux figures féminines nées avec le conflit et ayant inspiré bien d'artistes de guerre: l'infirmière bénévole et la marraine de guerre. Dans le premier cas plusieurs personnages témoignent de la ferveur des femmes pour se rendre utiles dans une tâche que l'opinion publique leur attribue tout naturellement: depuis l'infirmière anonyme jusqu'à Laure d'Amberville, sans oublier les religieuses qui les secondent dans ce labeur, le texte illustre le fait que l'hôpital, au même titre que la tranchée²³, favorise le rapprochement des classes par la médiation féminine.

Or, les récits laissent sentir de façon unanime à quel point la douleur humaine dépasse le stade physique. Les voix se multiplient depuis plusieurs secteurs sociaux pour illustrer telle idée: Louise utilise cet argument pour rassurer Louis Renault de la présence d'un voleur comme adjuvant de l'enquête (Bourcy, *Arme* 413); on devine ce raisonnement à écouter les propos du soldat blessé que le flic retrouve dans le train (Bourcy, *Cote* 158); le malfaiteur mis en liberté à l'origine de l'intrigue l'avoue au flic après avoir reçu le baptême du feu (Bourcy, *Cote* 81); Minier, l'inspecteur de police que le premier tome présentait comme un embusqué profitant de son poste pour rester à l'arrière, coïncide avec l'agent dans le non-sens de

la guerre à la suite de la première année du conflit (Bourcy, *Arme* 443); le curé en fait le thème central de ses sermons dans *Le château d'Amberville* (Bourcy, *Château* 586). Ces quelques exemples trouvent en quelque sorte leur conclusion dans la décision que Célestin Louise prend pour remettre en ordre sa vie après le conflit. Interpellé sur les motifs de son départ aux États-Unis, sa réponse témoigne de l'amertume permanente où la guerre l'a installé:

-vous voyez la balafre que j'ai là? C'est un éclat d'obus, à Verdun, j'ai failli y passer. Je me suis juré que si je m'en sortais, je m'en irais le plus loin possible de toute cette dinguerie (Bourcy, *Ombres* 66)

Face à une Europe endeuillée qui cherche sinon à se reconstruire, du moins à se guérir de ses souffrances, le départ vers le Nouveau Monde semble à Célestin Louise la seule issue valable. À son avis, la paix ne peut se bâtir sur des millions de cadavres. À l'évidence la solution romanesque est tributaire du devenir de l'Histoire: un romancier du XXI^e siècle ne pouvait pas attribuer à son personnage un rêve européen sans le risque de tomber dans l'in vraisemblable puisque quelques années après allait survenir une nouvelle tragédie.

Au sein de ce chaos émotionnel la figure de la marraine de guerre prend tout son sens bien qu'au fur et à mesure que le conflit avance, elle ait été l'objet de controverses (Thébaud 117). Censée suppléer la famille et apporter un soutien moral et matériel, Bourcy l'incarne dans la jeune fille Dubreuil, le seul enfant de l'ingénieur chef à l'usine Renault se propose avec entrain de changer son piano pour le parrainage. Si de son temps cette pratique avait été conçue comme un échantillon de la conscience patriote féminine, voire d'une attitude frôlant le socialisme (Thébaud 143), malgré la touche d'inconscience que Bourcy accorde à la jeune fille, son aperçu de la situation rejoint l'avis de l'époque: "Nous autres, Parisiens, nous nous sentons trop à l'abri dans notre grande ville, si loin de nos soldats, presque indifférents. Ce n'est pas bien." (Bourcy, *Arme* 371).

Le raisonnement de Mademoiselle Dubreuil rappelle la barrière invisible qui progressivement se dresse entre les soldats qui bravent le danger et ceux restés à l'arrière. L'auteur reprend un thème cher à la littérature des combattants (Rieuneau 41) et il y apporte sa propre facture. D'emblée il pose le problème de la communication: à quel point l'information reçue était vraie, que ce soit par la prudence des poilus, mesurés eux-mêmes de

peur de trop inquiéter leurs familles, comme le remarque Peuch (Bourcy, *Cote* 122), ou de par la langue de bois utilisée dans les communiqués officiels, dont se plaint Gabrielle (Bourcy, *Cote* 163) ou bien sûr, par les anomalies du service postal, par les intérêts qui dominent la presse (Bourcy, *Traîtres* 741)? En plus de ces circonstances, les limites entre le front et l'arrière tiennent à une différente estime des valeurs: alors que la tenue correcte est devenue secondaire pour le flic-soldat, elle s'avère une question principale pour les bienséants parmi lesquels il est reçu (Bourcy, *Cote* 169). Les dures conditions de survie favorisent le retour à des mœurs primitives, voire féroces qui annulent toute politesse citadine. La guerre imprime une philosophie existentielle qui façonne l'homme autrement: c'est pourquoi Jean de Mérange, resté à l'abri de l'entreprise familiale, est incapable de comprendre le lien indélébile qui a soudé Louise et son frère, même après l'assassinat de ce dernier. Le vrai drame qui les écarte est que la guerre fait partie de l'indicible à tel point que l'horreur vécue est impossible à communiquer. Telle est la conclusion du soldat Louise à la fin du premier volume de la série²⁴, mais la remarque se renouvelle à plusieurs reprises, notamment lorsqu'il décrit l'image de ce Paris concentré sur lui-même et absorbé par d'autres soucis que ceux du combat, du moins pour ce qui est des classes travailleuses.

Au même titre que *Le feu*, la série de Célestin Louise insiste pour présenter la guerre en tant que produit de la décision des grands généraux. Les simples soldats de la tranchée n'ont pas le recul suffisant pour comprendre ces opérations stratégiques, à en juger par le dialogue que le détective entretient avec le lieutenant de Mérange (Bourcy, *Cote* 72) ou avec le médecin-major (Bourcy, *Cote* 107). C'est pourquoi le jeune Béraud tombe dans l'erreur de comparer la machinerie de ce massacre avec celle de la guerre des Cent ans alors que les procédés sont tout autres (Bourcy, *Château* 472). En fait, quand on demande au protagoniste son avis sur le général Joffre, sa réponse synthétise la préoccupation essentielle d'un individu qui se bat parmi d'autres pour sauver sa vie tout court (Bourcy, *Cote* 177). Comme lui, les poilus qu'il fréquente savent qu'il faut vivre au jour le jour sans idée d'avenir. Le désenchantement s'affirme au fil des mois, les soldats ne se laissent plus duper par la propagande officielle. Ils ont vu sur le champ la lâcheté de certains officiers, ce qui explique certaines explosions viscérales auprès des commandements aussi bien de la part de ses copains²⁵ que du protagoniste lui-même. À écouter le franc parler de Louise aux soldats²⁶, on comprend la distance qui les sépare par

rapport à ceux dont ils se sentent les pions et on remarque aussi l'évolution qui se produit dans l'esprit des hommes au fur et à mesure que la barbarie confirme sa longue durée (Bourcy, *Traîtres* 680-81).

La thèse omniprésente le long de la série est déjà ébauchée dès le premier épisode. L'enquête sur le meurtre de Mérange permet de constater l'injustice que le carnage autorise et contre laquelle l'individu n'y peut rien. Non seulement on meurt par milliers mais l'indifférenciation et le mélange déclenchent un trouble néfaste. Laissons le texte parler:

La conversation revint sur l'enquête de Célestin, le meurtre du lieutenant de Mérange et la fin terrible de Kerivin, déclarés tous deux morts au champ d'honneur: mais quelle différence cela faisait-il? (Bourcy, *Cote* 218)

Assassin et victime font donc l'objet d'un même traitement de la part des organismes officiels puisque tous les deux sont déclarés morts au champ d'honneur alors que le premier a été assassiné par un compatriote et que le deuxième incarne un criminel trépassé par un mauvais hasard lors de sa fuite du flic. On ne distingue plus Bien et Mal, en particulier à cause de l'incurie de ceux qui font les lois.

La solidarité, comme il est logique, est surtout ressentie face au danger. Toutefois les hommes des tranchées jouissent aussi de certains moments de détente, voire de gaîté. Visant un style réaliste, les dialogues entre les poilus montrent souvent un parler simple, émaillé de plaisanteries que les soldats échangent avec franchise. Dans des temps de rationnement, ils s'adonnent à de menus plaisirs: la promesse d'un déjeuner fait la joie des mobilisés, donner des miettes à un oiseau est un passe-temps agréable, les chaussures bien cirées réjouissent celui qui est permissionnaire à Paris, le simple geste d'affection d'une femme fait naître des rêves dans l'esprit masculin... Sans oublier les spectacles qui, souvent organisés par l'État, avaient pour but d'amuser les soldats du front, à l'instar de l'opérette à titre évocateur²⁷ jouée devant les troupes dans *L'arme secrète de Louis Renault*. Le bonheur de ces instants suppose une trêve ponctuelle à la souffrance endurée, trop profonde cependant pour que les soldats cèdent à un *Carpe diem*.

Bref, sauf dans le premier volume, la description de la lutte n'est pas l'objet essentiel de la série envisagée. Malgré tout, une large panoplie des thèmes déployés par la littérature de guerre sont évoqués. Le pari d'associer les ressorts de ce genre avec les exigences du policier est loin

d'être un simple caprice. À nos yeux, une particularité narratologique permet au romancier de les greffer: conforme aux lois de l'écriture du policier, bien que le récit donne l'illusion de se dérouler linéairement, l'événement déclencheur de l'énigme a déjà eu lieu, ce qui impose une écriture à *rebours* (Lits 74). Le lecteur apprend ainsi qu'un forfait a été commis au début de chaque volume. De même, de prime abord, il sait que la guerre a existé. Le déroulement des histoires, leur progression consiste à fournir une explication convaincante de ce double faisceau. Du côté du polar, la solution des enquêtes a pour objet de ramener à l'ordre ce qui avait glissé dans le désordre. Par le thème de la guerre Bourcy tient à repenser le passage du chaos imposé par le carnage vers une possible lumière.



- 1 Le cadre de cet article ne permet pas de nous y attarder mais il y a de nombreux éléments communs entre le téléfilm et la série littéraire: la thématique traitée -la camaraderie dans le front, la vie misérable dans les tranchées, l'image de l'étranger, pour n'en citer que quelques échantillons-, de même que des aspects formels, par exemple, la présence d'un tel Delpuech dans le film et d'un Peuch à l'écrit, la référence dans les deux cas à la cote 304...
- 2 Nouveau Monde Éditions n'indique que le générique "roman".
- 3 Thierry Bourcy a participé, en qualité d'auteur ayant écrit sur la guerre sans l'avoir vécue directement, aux actes organisés par l'État français pour la célébration du centenaire de la Guerre de 14 (<http://centenaire.org/fr/la-selection-du-centenaire-du-19-au-25-mai-2014>). D'autres événements littéraires portant sur ce même fait historique ont de même compté sur cet écrivain (<http://www.m-e-l.fr/fiche-residence.php?id=161>).
- 4 Bourcy dédie le premier tome de la série à cet oncle perdu au front.
- 5 La cohérence interne s'obtient et par la présence constante de certains personnages et par les appels sous forme de note en bas de page que le romancier insère dans la plupart des cas afin d'évoquer un épisode vécu, transcrit dans un récit antérieur. À cet égard, le dernier volume de la série présente, très logiquement, de nombreux exemples de références renvoyant à des romans antérieurs (*Les traîtres*, *Le crime de l'Albatros*, *La cote 512*, *L'arme secrète de Louis Renault*, *Le gendarme scalpé*, p. 36, 63, 92, 92, 119 respectivement).
- 6 Les intrigues successives révèlent que son activité comme policier conçue au début comme un atout valable pour comprendre la guerre s'avère insuffisante pour supporter les effets du carnage ["Le jeune flic connaissait la barbarie des hommes, il en avait trop vu, de ces pauvres types assommés, égorgés, éventrés à la suite de mauvaises rixes, des querelles d'alcool, de filles et de misère qui laissaient chaque semaine à la morgue une litanie de cadavres effarés. Les uniformes et la discipline n'y changeraient pas grand-chose: il allait bien falloir s'étriper" (Bourcy, *Cote 28*)].
- 7 A la question du même Célestin Louise quant à la décision de le choisir pour trouver la réponse au vol de l'invention secrète de Louis Renault, la réponse de son supérieur est la suivante: "... vous vous êtes fait une réputation de

- fin limier auprès de certains officiers...” (Bourcy, *Arme* 281). Cette même réussite est à la base de sa promotion dans les brigades mobiles (Bourcy, *Château* 634 et *Traîtres* 684).
- 8 “Même après plusieurs semaines, Célestin Louise n’arrivait pas à s’habituer aux coups de fusil qui résonnaient à tout moment dans la tranchée, parfois juste derrière lui, et qui le faisaient invariablement sursauter”. (Bourcy, *Arme* 247)
- 9 Elle fait partie de groupes d’action anarchiste.
- 10 Tel est le sens qu’on peut accorder à des exhortations comme celle de l’officier à sa troupe: “...les Boches ne doivent pas enfoncer nos lignes, à aucun endroit. Nous sommes tous les maillons d’une chaîne qui ne doit pas céder”. (Bourcy, *Cote* 67)
- 11 Le roman reproduit une notion identique pendant le premier retour de Célestin Louise à Paris. À son arrivée à la gare le spectacle n’est plus celui de la mobilisation, les êtres humains ayant disparu, il ne reste à contempler que les convois de marchandises variées, “autant d’offrandes qu’on allait sacrifier en quantité industrielle sur l’autel de la barbarie” (Bourcy, *Cote* 161).
- 12 Sa vaillance est d’autant plus significative que Laure avait été la victime de l’abus immoral par deux soldats.
- 13 L’auteur reprend l’idée dans des termes similaires dans *Les traîtres* (Bourcy, *Traîtres* 749).
- 14 Afin d’éclairer un éventuel lecteur qui méconnaît le parcours de ces individus, le narrateur consacre un long passage à la synthèse de leur amitié pour en conclure que “Le flic lui était devenu comme un grand frère, un guide, un protecteur. Il avait le sentiment que près de lui, sous la mitraille et sous les bombes, il ne risquait rien.” (Bourcy, *Château* 490).
- 15 Exemple minuscule d’une réalité que Louise généralise: “Il existe plus de six mille œuvres d’aide aux soldats enregistrées à la préfecture, et autant qui voudraient l’être. D’après nos recensements, la plupart d’entre elles ont plus fait pour la fortune de leurs créateurs que pour le bien-être des soldats” (Bourcy, *Arme* 369).
- 16 Bourcy prend soin de récupérer le nouveau terme lancé dès l’année charnière de 1900 pour désigner les délinquants juvéniles et autres criminels, qui a perduré pendant la période d’entre-deux guerres grâce, entre autres, à la contribution du roman policier (Kalifa 2002).
- 17 À cet égard, l’entretien qui les réunit à nouveau met en scène un des effets de la guerre sur Célestin Louise: le souvenir des souffrances au front lui rend un caractère âpre, amer, qui lui empêche souvent d’éprouver un certain bonheur. Dans ce cas la nudité du bureau, le peu de lumière éveillent en lui le sentiment éprouvé dans la tranchée aux heures d’attente d’attaque (Bourcy, *Arme* 357).

- 18 Le paradigme sémantique autour de la mort se multiplie en images parlantes. À ce propos, sous la lueur de la lampe les compagnons de Louise ne deviennent-ils pas des “momies accroupies dans une catacombe en ruines” (cote 98)?
- 19 Pendant sa première permission en dehors du front pour interroger la famille de Morange, Célestin Louise se fait remarquer de par la saleté de son uniforme et par les morsures de poux. (Bourcy, *Cote* 169).
- 20 À cet égard le deuxième tome s’inaugure par un passage ironique qui présente Flachon en train de tuer les rats qui cohabitent avec eux dans les tranchées pour obtenir de mièvres gains avec lesquels se payer un peu de vin.
- 21 “...s’accordant moins d’une minute pour faire son diagnostic et prendre sa décision d’intervenir ou pas” (*Cote* 153).
- 22 Léontine avertit à Louise qu’elle n’a rien d’autre que l’eau de Javel pour désinfecter sa plaie (Bourcy, *Château* 507).
- 23 Le jeune pickpocket pour qui les cloisons entre classes étaient des murs infranchissables modifie, à la suite de sa vie dans la tranchée, sa conception sociale de classes étanches.
- 24 “Alors il sut que cette guerre ne leur appartenait qu’à eux, les combattants du front, et que jamais ils ne la partageraient avec personne d’autre que ceux d’en face” (Bourcy, *Cote* 235).
- 25 Flachon s’amuse à faire tomber le vaniteux colonel Dussac dans la boue pour mettre en évidence son côté faible et le non-sens de ses ordres (Bourcy, *Arme* 257).
- 26 “-Il y en a combien, de ces crétins galonnés, tout le long du front, à rêver d’une gloire imbécile? -s’insurge-t-il à propos du colonel Tessier (Bourcy, *Arme* 248).
- 27 Bourcy intitule la pièce *Les Poilus en Lorraine*. Il en dresse une ébauche qui la profile comme un outil de propagande au service de l’État. Son message est peu artistique, il cherche à insuffler le patriotisme chez des soldats auxquels on tient à donner l’illusion de participer à une mission sacrée. Elle se parachève par le chant de *La Marseillaise* en tant que moyen d’adhésion des spectateurs et de recréation d’une communauté d’appartenance.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Baron, Anne-Marie. *Romans français du XIXe siècle à l'écran. Problèmes d'adaptation*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.
- Bernstein, Serge et Milza, Pierre. *Histoire de la France au XXe siècle. 1900-1930*. Paris: Éditions Complexe, 1990.
- Bourcy, Thierry. *La cote 512* in *Célestin Louise, flic et soldat dans la guerre de 14-18*. Paris: Gallimard, 2014 [2005].
- . *L'arme secrète de Louis Renault* in *Célestin Louise, flic et soldat dans la guerre de 14-18*. Paris: Gallimard, 2014 [2006].
- . *Le château d'Amberville* in *Célestin Louise, flic et soldat dans la guerre de 14-18*. Paris: Gallimard, 2014 [2007].
- . *Les traîtres* in *Célestin Louise, flic et soldat dans la guerre de 14-18*. Paris: Gallimard, 2014 [2008].
- . *Le gendarme scalpé* in *Célestin Louise, flic et soldat dans la guerre de 14-18*. Paris: Gallimard, 2014 [2009].
- . *Le crime de l'Albatros*. *Célestin Louise, flic et soldat dans la guerre de 14-18*. Paris: Gallimard, 2015 [2012].
- . *Les ombres du Rochembeau*. *Célestin Louise, flic et soldat dans la guerre de 14-18*. Paris: Gallimard, 2015 [2014].
- Cronier, Emmanuelle. "Les déserteurs à Paris pendant la première guerre mondiale." In *Aprile*, Sylvie et Retailaud-Bajac, Emmanuelle (dir.). *Clandestinités urbaines. Les citadins et les territoires du secret (XVIe-XXe)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008: 183-195.
- François, Marion. "Le stéréotype dans le roman policier." In *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 22 décembre 2009, consulté le 01 août 2016. URL: <http://narratologie.revues.org/1095>; DOI: 10.4000/narratologie.1095
- Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.
- Kalifa, Dominique. "Archéologie de l'Apachisme. Les représentations des Peaux-Rouges dans la France du XIXe siècle." In *Revue d'histoire de l'enfance "irrégulière"* [En ligne, Numéro 4, 2002, Mis en ligne le 16 juillet 2007, consulté le 09 août 2016. URL: <http://rhei.revues.org/51>; DOI: 10.4000/rhei.51

- Lafon, Alexandre. *La camaraderie au front 1914-1918*. Paris: Armand Colin/Ministère de la Défense, 2004.
- Leymarie, Michel. *De la Belle Époque à la Grande Guerre*. Paris: Librairie Générale Française, 1999.
- Lits, Marc. *Le roman policier Introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*. Liège: Éditions du Céfal, 1999.
- Ridel, Charles. *Les embusqués*. Paris: Armand Colin, 2007.
- Rieuneau, Maurice. *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*. Paris: Klincksieck, 1974.
- Sarrot, Jean-Christophe et Broche, Lauren. *Le roman policier historique. Histoire et polar. Autour d'une rencontre*. Paris: Nouveau monde éditions, 2009.
- Thébaud, Françoise. *La femme au temps de la guerre de 14*. Paris: Stock/Laurence Pernoud, 1994.
- Vareille, Jean-Claude. *Le Roman Populaire Français (1789-1914)*. Limoges: Pulim/Nuit Blanche Éditeur, 1994.

Littérature et Collaboration: le cas de Paul Morand, romancier vichyssois

Catherine Douzou

Université de Tours

Utiliser les intellectuels tout en prêchant l'anti-intellectualisme pour relever la France défaite par les "mauvais maîtres": tel est un paradoxe marquant du régime de Vichy, régime français en une France dont le territoire est en grande partie occupé dès la défaite militaire, puis totalement à partir de novembre 1942. À ce titre, moins étudiés que les collaborationnistes, tels Pierre Drieu la Rochelle et Louis-Ferdinand Céline, les romanciers vichyssois (ainsi nommés parce qu'ils collaborent avec le gouvernement de Vichy) présentent un grand intérêt pour l'historien qui analyse ce régime comme pour le critique littéraire qui s'interroge sur les liens entre l'Histoire, l'idéologie et la fiction. En effet ce groupe d'écrivains approuvés par Vichy, et dont certains ont assumé des fonctions au sein de ce gouvernement, permet d'étudier comment un régime totalitaire, né d'une crise majeure et d'une occupation étrangère, utilise la littérature, ses textes comme ses acteurs, de même que la façon dont, en la circonstance, la fiction romanesque reflète l'Histoire et une idéologie si prégnantes, y réagit, se positionne face à elles. Pour approcher ces questions, on peut concentrer son analyse sur le cas de Paul Morand qui est l'un de ces auteurs les plus connus, et aussi, comme le rappelle Jean-François Sirinelli (*Les Intellectuels en France, de l'Affaire Dreyfus à nos jours*, 127), le plus représentatif parmi les membres de l'intelligentsia vichyssoise.

Après l'inévitable mise au point sur les activités de Morand pendant la guerre, il faut examiner en quoi les textes qu'il compose durant cette

période relèvent de la Collaboration. On élargira ensuite la perspective en analysant ses écrits des années trente puis ceux postérieurs à 1945 dans lesquels, très souvent, il met en scène son expérience de la Collaboration de façon quasi obsessionnelle, sous une forme déguisée. L'approche historique de ces textes en fournit donc des clés de lecture très pertinentes.

Un Fonctionnaire collaborateur

Que penser des activités de Morand pendant le conflit et l'Occupation¹? En fonction de l'état de nos connaissances actuelles, il apparaît que la guerre commence mal pour Morand, diplomate de carrière, qui se ralliera pourtant, après quelques déboires, à Vichy et qui ne démentira jamais les choix qu'il a fait en cette période, et partant, son allégeance au maréchal Pétain. En juin 1940, l'écrivain, dont l'anglophilie est bien connue², dirige à Londres la mission française de guerre économique qui devait organiser un blocus contre l'Allemagne. Bien que ses supérieurs hiérarchiques souhaitent qu'il reste en Grande Bretagne pour maintenir un contact discret avec le Foreign Office, il rentre en France après l'Armistice sans autorisation, via le Portugal, et se voit sanctionné par une mise à la retraite anticipée. Si l'on en croit ses biographes et les historiens, les raisons qui le poussent à cet acte sont multiples. Peu confiant en de Gaulle qui est alors, à l'inverse du maréchal Pétain (que sa propre famille connaît personnellement), une figure obscure, comme beaucoup de ses contemporains, l'écrivain, impressionné par une stupéfiante et rapide défaite militaire française, croit à la victoire totale du Reich, de même qu'à la ruse de ce compromis intelligent que lui semble être l'Armistice. A cela s'ajoute sans doute sa crainte d'être obligé de rester en exil alors qu'il désire retrouver une maîtresse parisienne qui vient de lui donner un enfant. Quoiqu'il en soit, Morand ouvre avec sa femme Hélène, la princesse Soutzo, d'origine roumaine, germanophile et antisémite convaincue, un salon à Paris, dans le prestigieux appartement de l'avenue Charles-Floquet au coeur du 7^{ème} arrondissement parisien. S'y presse une partie de l'intelligentsia française: Jean Giraudoux, Jean Cocteau, des collaborateurs notoires, Louis-Ferdinand Céline, Pierre Drieu la Rochelle, Marcel Jouhandeau, ainsi que des personnalités artistiques et militaires allemandes, qui n'arrivent que passé une certaine heure, ainsi qu'Hélène Morand en avertissait ses autres hôtes: le sculpteur Arno Becker, l'écrivain Ernst Jünger, Gerard Heller, chef de la *Propaganda Staffel*.

Néanmoins Morand s'abstiendra de faire des voyages en Allemagne, avec d'autres écrivains, comme Jacques Chardonne, Céline, Drieu, pas plus qu'il ne donnera de conférences dans ce pays et il évitera les sollicitations des écrivains et intellectuels collaborationnistes. Enfin, en 1942, Morand reprend du service avec le retour de Pierre Laval, qui est un ami de longue date de la famille Morand, et dont la fille lui est une amie d'enfance très chère. Celui-ci est imposé à Pétain par l'Allemagne, au moment donc où la collaboration avec le régime nazi est accentuée, voire totale, au point qu'il n'y a même plus un semblant de politique française indépendante. Morand occupe alors plusieurs postes au sein de cette administration vichyssoise qu'oriente Laval. En particulier, alors qu'il a été accusé d'être licencié dans ses écrits d'avant-guerre, il est nommé président de la commission de censure cinématographique, commission qui interdit le scénario où Morand avait adapté le roman de Zola *Nana* pour Marie Bell... Il est ensuite membre du bureau de la commission de contrôle du papier de l'édition, dont Marguerite Donnadiou (alias Duras) était la secrétaire. Puis, en 1943, en dépit de sa demande de rejoindre l'ambassade de France à Lisbonne, il est nommé à la tête de celle de Bucarest et enfin, en juillet 1944, ambassadeur de Vichy à Berne, grâce à l'action de son ami Jean Jardin, qui veut l'arracher aux bombardements incessants qui accablent Bucarest à cette époque. Morand, dont le nom est porté sur la première liste noire du Comité national des Écrivains (puis ôté de la seconde liste), est révoqué en septembre 1944 au titre de l'épuration administrative sans pension ni retraite. Il reste alors en exil en Suisse, séparé des milieux diplomatiques et parisiens qui étaient les siens. Il ne pourra publier de nouveau en France qu'en 1951; de même son retour officiel sur le territoire ne sera possible qu'à cette période. La Collaboration a donc été une expérience essentielle dans son existence ne serait-ce que parce qu'elle a fait de celui qui était un des auteurs français les plus connus en France comme à l'étranger, un paria rejeté dans l'oubli pendant des années.

En fin de compte, sans toutefois que le diplomate puisse être défini comme un fanatique de la Collaboration, l'attachement de Morand à la politique définie par Pierre Laval, celle d'une collaboration consentie, même sans enthousiasme, avec l'occupant, ne fait aucun doute et dépasse une simple adhésion opportuniste, même s'il y a là surtout, alliée à des fidélités amicales et familiales de longue date, une position pragmatique sous-tendue par la conviction que l'Allemagne a gagné la guerre et que la France se doit de trouver les moyens de survivre, de renaître de ses

cendres. Qu'en est-il de l'écrivain? En quoi ses écrits ont-ils relevé de la Collaboration? Ont-ils servi une idéologie et la politique qui la met en œuvre de façon concrète à travers des lois, des décrets, l'organisation de tout un pays défait?

Les Écrits de Morand pendant la guerre

Commentant son activité d'écrivain pendant l'Occupation, Morand a affirmé qu'il ne s'est pas engagé car sa prétendue neutralité lui permettait ainsi de garder une plume critique et indépendante. Ainsi, en septembre 1944, il écrit de Suisse à une amie intime, Denise Bourdet, pour lui transmettre les informations dont elle pourrait avoir besoin pour le défendre:

Je n'ai pas à te donner d'indications sur mon activité politique car je n'en ai jamais eue, je n'ai jamais voulu adhérer à aucun parti ni signer de manifeste quelconque. Au point de vue politique, je suis totalement neutre et je l'ai voulu pour pouvoir dire mon opinion sur tous les sujets sans allégeance envers qui que ce soit. J'ai toujours refusé le titre de « collaboracioniste » et mon adhésion aux groupements de ce genre. (*Lettres du voyageur* 23)

Certes Morand n'est pas homme à s'engager dans un parti, à signer des manifestes. Mais malgré ces affirmations, il apparaît que tous les textes écrits et publiés au cours de cette période sont loin de refléter cette prétendue absolue indépendance vis-à-vis de la "Révolution Nationale" qui constitue l'épine dorsale du régime de Vichy, sauf à penser qu'il rédigeait mécaniquement, par commande et devoir, afin d'accomplir ce qu'on attendait de lui, sans y adhérer véritablement et profondément. Certains de ses écrits relèvent d'un véritable acte de collaboration littéraire dans la mesure où Morand prête sa plume et sa notoriété d'homme de lettres pour défendre un projet politique, celui de la Collaboration, et pour divulguer le discours officiel qui la justifie. On pourrait évoquer la plaquette non consultable, tirée en 1942 à un nombre très réduit d'exemplaires, qui s'intitule *Qui est Pierre Laval?*, où, de sa propre initiative, Morand fait le portrait de cet homme, impopulaire selon lui uniquement parce qu'il est mal connu. De fait, la personnalité de l'ancien avocat de la C.G.T. que l'écrivain connaît depuis longtemps est complexe politiquement et personnellement. On pourrait aussi analyser sa biographie, *Vie de Guy de Maupassant*, écrite

en avril-juillet 1941 et publiée à Paris en 1942, où l'idéologie vichyssoise s'exprime dans un parallèle implicite entre la France des années trente et la période dans laquelle a vécu Maupassant: celui-ci a connu comme jeune soldat la défaite de la France en 1870 puis l'occupation prussienne qui l'a suivie et il a assisté aux débuts de la Troisième République. Les suggestions de cette publication sont en effet intelligibles. La France de 1870 aurait été vaincue pour les mêmes raisons que celle de 1939: relâchement moral, grandiloquence et sentimentalisme de politiques épris de débats stériles, etc. (*Vie de Guy de Maupassant* in *Œuvres* 417-419). L'adhésion de Morand à Vichy est surtout nette dans les articles qu'il fournit de façon régulière au journal catholique de Pierre Lesourd, *Voix françaises*, ou à travers sa collaboration ponctuelle aux publications pro-collaborationnistes *La Gerbe* d'Alphonse de Chateaubriand ou encore *Combats*, le journal de la milice. Ces articles sont rassemblés dans des recueils dont l'un, publié en 1941 sous le titre de *Chroniques de l'homme maigre*, répercute avec une grande netteté le discours officiel vichyssois, même si l'auteur se défend d'avoir publié ici autre chose que des "chroniques anodines pour Bordelais", dans une lettre du 16 janvier 1946 à Denise Bourdet (*Lettres du voyageur* 26).

À l'intérieur de ces chroniques, qui se présentent sous la forme de petits récits élaborant de nouvelles mythologies, Morand s'adresse essentiellement aux Français hésitants, qu'il veut convaincre d'adhérer à Vichy. Il les appelle au calme et assoie la légitimité du Maréchal. Pour cela, il reproduit le discours officiel, développé par le Maréchal et son gouvernement. On le sait, celui-ci sera en fait analysé ultérieurement comme une forme de mystification politique, propagandiste à l'égal de tant d'autres, puisqu'il s'agit non pas d'écrire l'Histoire mais de présenter sous un faux jour l'Occupation tout en dissimulant aux lecteurs la véritable nature de la Collaboration. Orchestrant un des thèmes favoris des vichyssois, Morand, propagandiste s'applique ainsi à construire et à amplifier le mythe de la Défaite. Gommant la responsabilité des Allemands dans la situation actuelle de la France, il exhorte ses concitoyens à admettre leur situation de vaincus parce que celle-ci est avant tout le fruit de la décadence morale de la France des années trente. Cette défaite expiatoire qui prend une dimension métaphysique doit inciter la population à se régénérer spirituellement et physiquement pour reconstruire la communauté nationale. Exaltant ce qu'il désigne par un paradoxe frappant, "Les trophées de la Défaite", l'auteur se réjouit des malheurs apportés par la Débâcle. Ainsi, il glorifie les privations de nourriture: elles permettent aux Français de consumer

leurs graisses superflues, tout en évitant la moindre allusion au fait que les richesses alimentaires et industrielles de la France sont expédiées en Allemagne, en quantité considérable, pour soutenir l'effort de guerre nazi et maintenir la France assujettie en état de faiblesse. Morand entend que la France tire parti de ce jeûne imposé et à cet effet, il crée le mythe de l'homme maigre, présent dès le titre du recueil de chroniques: *Chroniques de l'homme maigre*, qui correspond à la fois à un idéal esthétique et éthique car, la maigreur devenant sous sa plume le signe de l'énergie, de l'action, elle inaugure le paradigme de l'homme régénéré. Morand réinvestit donc un imaginaire qu'il consacrait auparavant à désigner un idéal stylistique incarné notamment dans la nouvelle (le style doit être maigre, sans superflu, percutant et enlevé) et à un mode de vie mobile de voyageur curieux de tout.

Le discours propagandiste de Morand n'est d'ailleurs pas sans se dénoncer lui-même par le biais de contradictions internes qui en suggèrent le caractère fallacieux. Tout se passe comme si, en fin de compte, il ne croyait ni en la régénérescence de la France ni en son propre discours nationaliste. Contredisant l'espérance de cette renaissance proprement française que chante Vichy, Morand exalte l'avènement d'une Europe rénovée par Hitler qu'il compare à un chirurgien venu la soigner avec brutalité, mais efficacité. Ainsi que le montre une chronique intitulée "Le Ravissement d'Europe" qui reprend le mythe de l'enlèvement de la nymphe Europe par Zeus, Hitler viole une Europe consentante, qui risquait de tomber aux mains du communisme encouragé par la Société des Nations. À l'instar de l'Europe de l'entre-deux-guerres, confronté au choix entre communisme et fascisme/nazisme, Morand a choisi ce qui lui apparaissait comme son moindre mal.

Dans les *Chroniques de l'homme maigre*, Morand collabore en tant qu'écrivain surtout de deux façons. Premièrement, sa notoriété d'écrivain tient lieu en elle-même, d'argument au discours vichyssois. Morand est un des écrivains français les plus lus de l'entre-deux-guerres. Il est une figure publique. Nous pouvons en prendre pour témoin les demandes qu'il reçoit pour lancer une ligne d'avion entre Paris et Bucarest, ou pour faire connaître un nom de laboratoire pharmaceutique. Deuxièmement, Morand met bien en musique l'argumentaire officiel de Vichy, manipulant l'Histoire à des fins politiques. Son talent littéraire lui permet d'orchestrer avec la plus grande habileté une idéologie qui édifie une nouvelle réalité politique française. L'écrivain sert en effet les actions de Pétain en utilisant dans la chronique un art de la concision, du raccourci, de la simplification, des

mythes et des images: autant d'éléments qu'il possède parfaitement en tant que nouvelliste exceptionnel. La chronique est bien comme la nouvelle, un petit récit, forme dans laquelle il excelle et ce d'autant qu'il est aussi auteur de chroniques journalistiques et de préfaces depuis longtemps.

Si les chroniques sont marquées par le contexte contemporain, qu'en est-il des autres écrits et des fictions que Paul Morand compose et publie pendant cette période?

L'investissement idéologique reste très variable selon les textes. On peut conclure à la neutralité de certains d'entre eux. C'est le cas du livre d'art *Chef d'œuvre de la miniature persane (13 et 14 siècles)* que Morand publie en 1940, entièrement dédiée à l'art. À l'inverse, la biographie intitulée *Vie de Guy Maupassant* (1941) est partiellement marquée par l'idéologie et les valeurs de Vichy, puisque la défaite de la France en 1870 devant les Prussiens y est appréhendée selon les mêmes maux que celle de 1940. Un rapide examen des écrits fictionnels de cette époque montre cependant qu'on ne décèle que quelques traces, rares somme toute au regard de l'ensemble de sa production, du discours officiel pétainiste.

Dans son roman, *L'Homme pressé*, publié chez Gallimard à Paris en 1941, sur lequel Morand commence à travailler pendant son séjour à Londres en 1938-39 et qu'il dit³ avoir rédigé entre novembre 1940 et mars 1941, quelques éléments suggèrent l'idéologie vichyssoise mais ils sont rares et jamais centraux. La plupart du temps, cette fiction semble complètement détachée d'un contexte historique précis, à tel point que le film qui en a été tiré en 1977 (par le réalisateur Édouard Molinaro, avec Alain Delon et Mireille Darc dans les rôles principaux) transpose histoire et personnages dans la société des années soixante-dix sans aucune gêne. Certes, à lire le roman, on comprend sans difficulté que l'intrigue de ce roman se situe dans la France qui lui est contemporaine; certains éléments datent même la diégèse de la fin des années trente: le narrateur signale l'existence de réfugiés de l'Europe centrale et surtout on note la présence d'un personnage important dans l'intrigue, celui du docteur Regencrantz, un Juif allemand, originaire d'Iéna, qui fuit son pays et qui attend en France un visa pour quitter l'Europe (*L'Homme pressé*, 10). Mais peu d'éléments renvoient à l'idéologie vichyssoise. Bien sûr, par sa critique de la modernité et de sa folle passion pour la vitesse, ce roman s'harmonise avec un retour au traditionalisme que prônent Vichy aussi bien que Morand dans ses chroniques. De plus, reflétant le discours pétainiste concernant la vie politique française des années trente, un personnage, Vincent Amyot,

fait le procès du parlementarisme, ce qui l'entraîne à souhaiter pour la France un chef fort pour effectuer le "relèvement du pays" (126). On note aussi une attaque antisémite nette dans la mise en évidence du ridicule de certaines coutumes juives considérées comme arriérées, vulgaires et inconvenantes (178). Néanmoins, ces marques sont très rares et surtout, elles cohabitent avec des éléments dissidents de l'esprit vichyssois. Malgré certains aspects amusants – un tant soit peu ridicules – de Regencrantz, le médecin juif, qui parle mal français et dont l'étrangeté du physique juif est toujours soulignée, ce personnage est présenté comme un être savant, sympathique et humain. Regencrantz est aussi l'ami du protagoniste de ce roman, Pierre Niox, qu'il tente de conseiller avec bonté sur ses comportements maladifs liés à sa passion de la vitesse comme sur sa santé physique. De plus, aucune allusion n'est faite à la guerre ni à l'occupation en cours, au moment où Morand écrit, même sous une forme masquée. Et surtout, Morand se concentre sur l'étude d'un caractère pathologique, celui de l'homme pressé, donnant ainsi une dimension beaucoup plus moraliste que politique à son roman.

Au total, en la circonstance Morand a bien voulu faire œuvre de propagandiste à travers des chroniques journalistiques mais il n'a pas engagé ses fictions dans la manœuvre. En ce qui concerne ces dernières, on ne saurait donc parler ni d'une contestation affirmée du pouvoir en place, puisqu'elles restent dans la limite de ce que celui-ci est susceptible d'accepter, ni de servilité propagandiste envers ce pouvoir. Ce désengagement de la fiction appelle plusieurs réflexions. Certaines œuvres étaient sans doute en gestation⁴, voire en ébauche avant l'Occupation et il n'est pas surprenant qu'elles ne fassent pas écho au contexte politique qui suit, même si rien n'aurait pu empêcher Morand de les remanier au goût du jour pour en assurer l'harmonie avec l'idéologie pétainiste. Ce désengagement de la fiction est redevable probablement à d'autres causes. Pendant la guerre, cet écrivain s'attache à une pratique plus gratuite et ludique de la littérature. Même si cette dimension sert en partie la volonté qu'a Vichy de distraire les Français pour leur faire oublier qu'ils sont pour l'heure des perdants de l'Histoire, Morand situe ainsi la littérature dans un espace plus personnel, réservé à l'individu. Surtout peut-être, il postule l'indépendance relative de l'artiste dans l'exercice de son art et il revient à la conception de la littérature qui était la sienne au début de sa carrière, avant la période troublée des années trente, celle d'une littérature qui doit refuser tout engagement politique et qui ne doit servir qu'elle-même au

profit d'une vision purement artistique de l'écriture. Si Morand consent à orchestrer l'idéologie de la Révolution nationale dans des chroniques journalistiques, c'est sans doute aussi parce qu'en fin de compte, il ne s'agit que d'une écriture de l'actualité, pour laquelle Morand n'a que peu de considération comparativement à l'œuvre littéraire.

Les Écrits de Morand pendant les années trente

Le caractère "désengagé" des fictions de Morand pendant la guerre est d'autant plus frappant que, dans les années trente, il a écrit des romans beaucoup plus marqués idéologiquement que ceux de la période 1939-45 où il aurait eu tout loisir de faire vivre dans la fiction certaines opinions proches d'un état dont il partageait de nombreuses positions. Chez cet écrivain, comme chez la plupart des autres romanciers vichyssois, il n'y a pas de coupure radicale entre l'idéologie de ses écrits des années trente et celle de ses textes de 1939-45, période où elle s'affiche avec clarté dans ses chroniques journalistiques. Le discours de Morand ne change pas de façon brutale après la défaite. Il se met en place de plus en plus nettement au fil des années trente, montrant ainsi bien par-là que le discours vichyssois, y compris celui de la Révolution nationale, s'est constitué bien avant Vichy.

En effet, au début des années trente, l'euphorie des années folles dans un contexte de crise économique et politique tourmenté retombe. Saisi par une activité fiévreuse, Morand se préoccupe alors du domaine politique beaucoup plus qu'il ne l'avait fait jusqu'à présent. Il réintègre les affaires étrangères en 1932, signe des articles virulents dans *Candide*, *Gringoire*, 1933 le journal d'Henri Massis; il entre en 1934 au comité du *Figaro* et y fait paraître une chronique régulière. A travers ces chroniques et articles rassemblés en recueil dans des ouvrages intitulés *Rond-point des champs Élysées* (1935), *Le Réveille-matin* (1937), *L'Heure qu'il est* (1938), *Réflexes et réflexions* (1939), comme de ses fictions *France la douce* (1934) et *Milady* (1936), il adopte un nouveau ton, dont beaucoup constatent qu'il est en rupture avec celui de ses écrits des années vingt.

A travers ces écrits, comme le fait une partie de la droite de l'époque, Morand aborde des thèmes qui seront repris par le gouvernement de Vichy après la défaite. Un des plus significatifs est sans doute celui de la lutte contre la décadence de la France et de l'Occident. Les responsables désignés sont déjà ceux qui seront stigmatisés après la Défaite de 1940. Morand se

livre à la critique du système parlementaire de la Troisième République et accuse le Bolchevisme. Il exprime déjà un discours xénophobe et antisémite qu'on retrouvera dans les *Chroniques de l'homme maigre*: on le voit en particulier dans son roman *France la douce* paru en 1934, satire des milieux français du cinéma que Morand juge envahi par la pègre sémitique et étrangère qui s'enrichit sur le dos des Français ou encore dans son article intitulé "De l'air, de l'air!" qui est publié dans l'hebdomadaire d'Henri Massis *1933* en 1933. Dans ces textes Morand rejette en partie l'abaissement moral de la nation sur le compte des étrangers qui viennent de toute l'Europe se réfugier en France. Tout en condamnant les excès du nazisme, il affirme ainsi que l'infection est d'origine étrangère. Il poursuit aussi sa lutte contre la décadence du pays en stigmatisant la modernité dont il s'était fait le chantre dans les années vingt, et l'ancien auteur libertin se met à critiquer la recherche du plaisir, l'abondance matérielle, le refus de l'effort et du travail qui amollissent les Français, ainsi que la toute-puissance de l'argent et du matérialisme. A l'inverse, il défend le retour à l'ordre, à la tradition, à la France de la province et du terroir. Ces derniers thèmes se retrouvent en particulier dans une des meilleures nouvelles de Morand, "Milady", dont le personnage principal, le commandant Gardafort incarne les valeurs aristocratiques de la vieille France traditionnelle. Ce récit, écrit et publié pour la première fois en 1936, est réédité de façon symptomatique en 1944, signifiant par là qu'on juge qu'il fait résonner le discours officiel de l'époque.

Renonçant à ses positions cosmopolites des années vingt, le discours de Morand, qu'il relève de la chronique journalistique ou de la fiction, est ainsi devenu au début des années trente nettement nationaliste et traditionaliste, attestant ainsi que sa future adhésion à la Révolution Nationale n'est pas opportuniste mais sincère et profonde. Cependant, comme le montre le cas de Morand, si on peut conclure à l'absence de rupture entre le régime de Vichy et certaines composantes de la vie politique française d'avant-guerre, la continuité avec Vichy n'est pas totale. Pour Morand, comme pour un certain courant de la droite française des années trente, la réponse à la crise n'est pas le fascisme, le nazisme, et, on s'en doute, encore moins le bolchevisme. Morand souhaite un gouvernement français énergique, nationaliste et original inspiré par ses propres traditions, espérance à laquelle l'arrivée au pouvoir du Front Populaire en 1936 a mis fin. Par-là, le personnage de Gardafort, conçu en 1936, qui incarne l'ancienne droite, la vieille France provinciale, pondérée, paysanne et qui finit par se

suicider de désespoir devant la perte de tout ce qu'il aimait passionnément, et qu'incarne la jument Milady parfaitement préparée pour l'art équestre, suggère les difficultés de cette droite traditionnelle: elle se sent appartenir au passé, et elle sait pourtant qu'elle doit évoluer. Morand perçoit que la droite française cherche son identité, sa propre voix dans la tourmente internationale mais il ne propose pas de réelle alternative.

La Représentation de la Collaboration dans les œuvres d'après 1945

Le troisième point intéressant à développer concerne l'utilisation que Morand fait de la Collaboration dans ses écrits postérieurs à la guerre, car elle devient alors un véritable thème littéraire, à travers lequel, parmi d'autres lectures, on peut explorer la relation du collaborateur à son passé et l'usage qu'il fait de la littérature pour interroger et "digérer" celui-ci.

Morand ne s'est quasiment jamais expliqué sur cette période: dans ses étranges mémoires que constitue un de ses chefs d'œuvre *Venises*, une ellipse lui permet de passer sous silence la période de Vichy et ses propres activités. Lorsqu'il lui arrive d'en parler⁵ au fil d'une correspondance ou pour répondre à la question d'un interviewer, il ne remet jamais en cause son ancienne position vichyssoise ni son amitié pour Laval ni son admiration pour Pétain, ni sa haine pour de Gaulle qui ne lui a jamais pardonné de ne pas avoir répondu à ses appels du pied lors de son arrivée à Londres. Il avoue aussi regretter les excès de cette période qui l'auraient conduit à se retirer s'il avait été au courant. Notre propos actuel n'est pas de peser le degré de bonne foi de Morand, mais de voir la représentation qu'il fournit de cette période après la guerre, ce qui est sans doute plus révélateur que les réponses aux interviewers.

Morand a ressenti l'impérieuse nécessité de retranscrire l'expérience de la Collaboration et de l'épuration, de façon quasi obsessionnelle, dans la plupart des textes qu'il écrit après 1945 jusqu'à sa mort en 1976. Pour s'en tenir aux plus frappants en ce domaine, on peut citer des œuvres de fiction tel le roman, *Le Flagellant de Séville* (1951), et les deux longues nouvelles "Parfaite de Saligny" et "Le Dernier Jour de l'Inquisition" (publiées en 1947), ou encore "Le Coucou et le roitelet" (1953), "La Folle amoureuse" (1956), "Fleur-du-ciel" (1957). Outre ces œuvres de fiction, il convient d'ajouter une biographie historique importante sur le surintendant de Louis XIV Nicolas Fouquet, *Fouquet ou le soleil offusqué* (1961).

L'examen de ces textes montre de façon nette que Morand propose sa version de l'Occupation pour changer l'image de la Collaboration que les Français de l'après-guerre lui associent. De cette façon, il tente de défendre la voie qu'il suivit avec d'autres pendant la guerre et de lutter contre le discours des vainqueurs, prompts à écrire leur version de l'Histoire, version que Morand ne partage pas.

L'argumentation de Morand ne se comprend que si l'on perçoit le rôle joué par le caractère historique des écrits sur lesquels elle repose. En effet, l'auteur aborde le sujet de la Collaboration et de l'épuration essentiellement à travers des textes qui évoquent des événements appartenant à un passé éloigné du XX^e siècle mais dans lequel il transcrit sous une forme masquée la situation historique de la France en 1939-45. L'Histoire est en effet pour lui "un alibi", écrit-il dans une lettre du 16 janvier 1946 à Denise Bourdet (*Lettres du voyageur* 30), en commentant deux longues nouvelles historiques "Parfaite de Saligny" et "Le Dernier Jour de l'Inquisition" qu'il écrit en 1946 pendant son exil volontaire en Suisse. De ce fait, dans tous ces textes, il est clair que l'écrivain s'identifie aux personnages masculins principaux car leur situation reflète celle qui a été la sienne pendant et après la guerre: celle de collaborateur puis celle d'une victime de l'épuration. Ainsi, *Le Flagellant de Séville* raconte le déchirement d'un Espagnol entre son attachement à son pays et celui à la culture française révolutionnaire, pendant l'occupation de L'Espagne par Napoléon. Souvent même, le parallèle entre les situations historiques évoquées et celle de la France en 1939-40 est suggéré avec une grande netteté. Ainsi, toujours dans *Le Flagellant*, l'auteur souligne la similitude entre la perte de la flotte espagnole coulée par la marine britannique en 1808 et l'épisode douloureux de Mers el-Kébir, au cours duquel, le 3 juillet 1940, la marine britannique a coulé une escadre française dans le port de Mers el-Kébir, de peur de la voir rallier la flotte allemande.

La défense de Morand repose d'abord sur la manipulation qu'il fait subir à l'Histoire représentée. L'auteur inverse les polarités axiologiques admises après la guerre par le discours dominant d'alors et par la majorité de la population française. Il n'hésite pas pour cela à jouer d'un parallélisme qu'on trouvera parfois quelque peu abusif entre les périodes historiques qu'il dépeint et la situation de la France occupée en 1939-45. Ainsi, dans *Le Flagellant* ceux qui représentent les occupants allemands sont les Français de Napoléon, les héritiers de la Révolution, qui bénéficient d'un capital de sympathie auprès du lectorat français immédiat. Un examen plus précis du

texte montrerait que Morand va même jusqu'à suggérer l'assimilation de Napoléon à Hitler (*Le Flagellant de Séville*, 41-65). L'étude de ses œuvres montre que les résistants sont toujours affectés d'un coefficient négatif et leur représentation prend le contre-pied des opinions admises après-guerre: les résistants sont réactionnaires, ils font preuve d'obscurantisme, d'un attachement ridicule au passé. À l'inverse, les occupants, de même que les collaborateurs, sont progressistes, leur nationalisme est sincère, ils agissent en fonction d'éléments que les résistants ignorent et qui justifient leur action. Ces derniers sont sanguinaires, barbares, tandis que les collaborateurs sont plutôt humains et acquis aux idées révolutionnaires. On retrouve dans ces fictions de Morand une peinture démesurée des horreurs de l'épuration sans que ne soient représentées celles, bien plus importantes, en tous cas pour la France de 1939-45, des occupants et des collaborateurs. Dans *Le Flagellant de Séville*, il décrit l'assassinat des *afrascados*, ces Espagnols collaborateurs de l'envahisseur français. Même si l'auteur semble reconnaître que les collaborateurs ont eu des torts, leurs erreurs semblent dues surtout au fait qu'ils se sont laissé entraîner par des idées attrayantes. Le collaborateur est ainsi un homme sincère, transparent, qui est pris dans un engrenage et qui a été trompé parce qu'il était trop honnête, trop naïf, trop idéaliste. Il incarne le type de personnage morandien par excellence, celui de l'homme d'exception méconnu par ses semblables, le paria, le perdant magnifique que l'on retrouve dans toute son œuvre.

L'argumentation de Morand repose aussi sur la conception de l'Histoire à laquelle ses textes renvoient. Celle-ci, bien plus qu'une toile de fond pittoresque, fait l'objet d'une mise en scène toujours centrale dans ces fictions. Elle constitue un moteur essentiel de l'action; surtout, elle est un objet de discours et de réflexion, tant pour les narrateurs que pour les personnages.

Mais tout en prêtant attention aux dimensions proprement historiques de ses fictions, Morand dénie son historicité à l'Histoire. Obéissant à un mouvement cyclique, celle-ci répète toujours les mêmes situations de façon périodique, ce qui est sa façon de progresser ou plutôt de ne pas le faire. De plus, elle se résume à une répétition de ruptures brutales où le passé affronte un monde en train de naître, dans une sorte de catastrophe naturelle où l'homme est par hasard du côté des vainqueurs ou des vaincus sans qu'il puisse vraiment interférer sur ce qui se passe. Par ailleurs, l'Histoire ne peut qu'être confuse pour celui qui la vit. Elle est donc impossible à comprendre vraiment au présent, pour ses acteurs, et encore plus à juger.

Seul le temps qui passe, en apportant du recul, autorise la lucidité face aux événements et une véritable relativisation des jugements portés: ainsi don Luis, qui a dû quitter l'Espagne, étant accusé de collaboration avec les Français de Napoléon, rentre dans son pays des années plus tard pour s'apercevoir que plus personne ne songe à s'occuper de son cas et qu'en plus son pays a évolué dans le même sens que la France napoléonienne, de son propre chef (429).

De plus, Morand, en bon moraliste, considère que les éléments qui rendent vraiment compte des actions des hommes et des vies humaines ne sont pas à chercher dans l'Histoire, dans l'idéologie ou la politique, mais dans la condition, la nature et les passions intemporelles des êtres humains. Les mécanismes historiques, toujours pendulaires, se dissolvent alors dans une dimension psychologique, mythique et métaphysique. L'amour et la jalousie ont ainsi un rôle déterminant dans les engagements politiques des personnages du *Flagellant* (431-432). Reprenant l'imagerie de Goya, il affirme que l'histoire est un monstre qui avale ses enfants comme le temps qui passe et il considère que la défaite du collaborateur don Luis est imputable à la vérité suivante: "Les dieux n'aiment pas l'homme heureux" (178).

La responsabilité politique des individus dans l'Histoire se trouve gommée, du moins fortement atténuée par ce type d'approche. Il devient ainsi impossible de porter un jugement assuré sur ce qu'ont fait les gens et sur les situations historiques. Morand dédramatise ainsi la collaboration de Vichy qui, inéluctable, semble faire partie de l'ordre naturel des choses.

Dans un ultime déni de la réalité et surtout de la vérité univoque de l'Histoire, Morand considère d'ailleurs que ce qu'on nomme ainsi n'est qu'une fiction écrite par de soi-disant scientifiques, qui ne s'avoue pas comme telle et qui veut se faire passer pour un fait objectif. L'Histoire ne peut être représentée dans sa vérité, ou plutôt ses vérités ondoyantes, que par le roman, autrement une autre fiction.

Il apparaît donc que Morand inverse la représentation négative de la Collaboration et qu'il déculpabilise relativement la figure du collaborateur, en montrant de l'intérieur les mécanismes, souvent douloureux, de son comportement. Il s'agit en effet pour lui de revaloriser une position politique et par là aussi bien sûr au-delà de la défense d'un clan dont il fait partie, de revaloriser sa propre image auprès du public et des autorités de la nouvelle France. Loin de renier ses positions personnelles, Morand déplore tout au plus sa cécité et les enchaînements tragiques. Sans doute n'échappe-t-il pas

à une certaine culpabilité. La figure du flagellant, centrale dans le roman, se fouette pour expier ses fautes et se révèle être l'aristocrate espagnol collaborateur, qui a ainsi causé la mort atroce de sa femme, laquelle a épousé le parti adverse de celui de son mari. Examine-t-il ainsi son passé de collaborateur en s'interrogeant sur sa propre responsabilité; défend-il son choix comme celui d'un homme honnête qui ne savait pas tout et qui voyait loin cependant? Si son sentiment de culpabilité s'exprime dans ses fictions, en fin de compte il en appelle davantage à la condition humaine qu'à une responsabilité politique consciente et lucide. L'écrivain pourrait reprendre à son compte les propos du protagoniste du *Flagellant* qui des années après sa collaboration avec les Français affirme:

J'ai erré dangereusement, mais non point dans mes opinions que je ne songe pas à renier; je sais que la cause embrassée par moi était la meilleure; l'état où se débat l'Europe a fait une certitude de ce qui jadis, a pu par moments être un doute. (436)

Représentatif des intellectuels vichyssois pendant la guerre, Morand l'est aussi d'une certaine littérature de droite d'après-guerre qui reprend le même type d'arguments, dépeignant la Collaboration sous un jour identique, c'est-à-dire sans remettre en cause fondamentalement leurs positions. En fin de compte, l'expérience de la Collaboration a dérouté la vie et l'œuvre de Paul Morand, l'homme et ses opinions n'ont jamais varié publiquement.



- 1 On consultera avec intérêt les biographies de Paul Morand, rédigées par Ginette Guitard-Auviste, *Paul Morand (1888-1976), légendes et vérités* (1981), 1986; Jean-François Fogel, *Morand-Express*, 1980; Manuel Burrus, *Paul Morand, voyageur du XX^e siècle*, 1986; Pascal Louvrier, Éric Canal-Forgues, *Paul Morand, le sourire du hara-kiri*, 1994).
- 2 Il a fait de nombreux séjours en Grande Bretagne depuis son enfance. Notamment il étudie un an à Oxford; il est nommé attaché d'ambassade à Londres au début de sa carrière de 1913 à 1916; sa familiarité avec la Grande Bretagne lui inspire un portrait de ville consacré à Londres publié en mai 1933, assorti d'une campagne publicitaire: "Londres par un écrivain qui a traversé cent cinquante fois la Manche".
- 3 On s'appuie sur les dates qu'il signale à la fin de son roman.
- 4 Voir sur ce point les dossiers de l'édition de la bibliothèque de la Pléiade consacrée aux romans. Daniel-Henri Pageaux y traite notamment la question du roman *L'Homme pressé*.
- 5 Par exemple les entretiens avec Pierre-André Boutang, *Entretiens avec Paul Morand*, 1990.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Boutang, Pierre-André. *Entretiens avec Paul Morand*. Paris, Le Table ronde, 1990.
- Burrus, Manuel. *Paul Morand, voyageur du XXe siècle*. Paris: Librairie Séguier-Vagabondages, 1986.
- Fogel, Jean-François. *Morand-Express*. Paris: Grasset, 1980.
- Guitard-Auviste, Ginette. *Paul Morand (1888-1976), légendes et vérités* [1981]. Paris: Hachette, 1986.
- Louvrier, Pascal; Canal-Forgues, Éric. *Paul Morand, le sourire du hara-kiri*. Paris: Librairie académique Perrin, 1994).
- Morand, Paul. *Vie de Guy de Maupassant* [1942] in *Œuvres*. Paris: Flammarion, 1981.
- . *L'Homme pressé* [1941]. Paris: Gallimard, coll. "L'Imaginaire", 1990.
- . *Le Flagellant de Séville* [1951]. Paris: Gallimard, Folio, 1982.
- . *Lettres du voyageur*. Monaco: Éd. du Rocher, 1988.
- . *Londres*. Paris: Plon, 1933.
- . *Romans*, Édition publiée sous la direction de Michel Collomb avec la collaboration de Marc Dambre, Catherine Douzou, Vincent Giroud, Jacques Lecarme, Daniel-Henri Pageaux et Christian Petr. Paris: Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", n° 514, 2005.
- . *Venises*. Paris: Gallimard, coll. "L'Imaginaire", 1971.
- Ory, Pascal; Sirinelli, Jean-François. *Les Intellectuels en France, de l'Affaire Dreyfus à nos jours*. Paris: Armand Colin Éditeur, Paris, 1986, p. 127.

Romans sur l'Occupation: Manotti, Assouline, Daeninckx

Gianfranco Rubino

Sapienza Université de Rome

*P*armi les périodes qui au cours des trois dernières décennies ont fait en France l'objet de nombreux romans consacrés à l'évocation du passé national, celle qui embrasse le régime de Vichy et l'Occupation a inspiré des ouvrages particulièrement intenses. La densité de la réflexion historique, politique, voire judiciaire menée sur ce sujet à partir des années 70 a compensé les lacunes et les omissions qui en avaient desservi auparavant la connaissance et la compréhension. Grâce à l'extrême souplesse de ses moyens, le roman s'est avéré un instrument d'analyse et de représentation très efficace pour restituer le climat et les événements de cette époque. Si ce courant thématique s'est particulièrement développé au cours des années 90, il n'a pas pour autant cessé de s'exprimer au début du siècle actuel. Trois livres parus l'un après l'autre en 2004, 2005 et 2006 témoignent de la fascination qu'exercent encore sur les écrivains ces années noires: ce sont respectivement *Le Corps noir*, de Dominique Manotti, *Lutetia*, de Pierre Assouline, *Itinéraire d'un salaud ordinaire*, de Didier Daeninckx. L'ouvrage de Manotti traite notamment de la SS allemande (le "corps noir") et de la Gestapo française, dont il décrit les intrigues et les atrocités en 1944. Dans *Lutetia*, Assouline raconte l'histoire de ce fameux hôtel, obligé d'accueillir pendant la guerre l'*Abwehr*, le service de renseignement de l'armée allemande, et devenu après la libération un centre de triage et de refuge temporaire pour les déportés qui revenaient des camps allemands. *Itinéraire* retrace toute la carrière d'un inspecteur des Renseignements Généraux, pendant l'Occupation et après la restauration

de la démocratie. La diversité de ces approches, qui n'exclut pas certains points communs, met en relief de multiples aspects, dont le recoupement et la confrontation permettent de réfléchir tant sur les problèmes de la représentation que sur son objet.

Un premier terme de comparaison est constitué par le choix de la période envisagée et par son ampleur chronologique. *Le Corps noir* se déroule au cours des derniers mois de l'Occupation à Paris, entre le 6 juin et le 25 août 1944. Cette concentration temporelle accentue le caractère dramatique de la narration. De son côté, Assouline remonte plus en arrière, car son roman évoque le "monde d'avant", celui qui a précédé la guerre, pour embrasser ensuite les années de Vichy et de l'occupation allemande ("Pendant ce temps") et dépasser enfin les jours de la Libération, en arrivant jusqu'en août 1945 ("La vie après"). L'arc chronologique dessiné par *Itinéraire* va bien au-delà encore, car il s'étend de 1942, date où l'inspecteur Duprest est admis dans la police, à 1981, lorsqu'il prend sa retraite. Chacune de ces options renvoie à des enjeux et à des effets spécifiques. Chez Manotti, le renversement imminent du cours de la guerre sert à souligner le double jeu généralisé des opportunistes et les manigances de ceux qui, Allemands ou Français, cherchent à tirer le meilleur profit d'un équilibre qui va s'écrouler. On comprend par exemple que des entrepreneurs, des industriels et des financiers particulièrement cyniques sauront survivre à la défaite et garder ou accroître leur fortune dans l'après-guerre. À cause du dénouement qui approche, le jeu des calculs individuels se fait de plus en plus fiévreux, sournois et souvent velléitaire, d'autant plus que personne ne jouit d'une perspective privilégiée sur les événements; ce qui apparaît c'est donc le côté labyrinthique sinon chaotique de l'histoire. L'ampleur du regard chronologique de *Lutetia* permet de situer l'Occupation dans une durée qui fait se succéder plusieurs facettes de l'histoire française: une certaine douceur de vivre qui avait caractérisé l'époque d'avant, le chagrin, la violence et la brutalité des années noires, la pitié et la solidarité qui suivent la Libération. Un certain apaisement marque les états d'âme de cette dernière période, peut-être illusoire car la narration ne dépasse pas 1945 et ne peut s'interroger sur les désillusions successives. En revanche, la délimitation temporelle choisie par Daeninckx, qui inclut une bonne partie de l'après-guerre, semble suggérer que la logique des classes dirigeantes n'a pas beaucoup changé et que la république sortie de la Résistance emploie souvent à son tour des moyens sournois et drastiques pour réprimer toute aspiration populaire à la justice et à l'égalité.

Quant au rythme narratif, il s'accélère dans *Le Corps noir* au fur et à mesure que les événements se précipitent: le mois de juin 1944 occupe 115 pages, celui de juillet 84, tandis qu'août est raconté en 63 pages. Ce procédé concourt à la tension dramatique du roman, dont on a vu l'intensification progressive. Un certain déséquilibre rythmique caractérise l'agencement temporel de *Lutetia*, où le "monde d'avant" (combien d'années? deux ans tout au plus, 1938-39, mais il y a des allusions à 1935) est évoqué en 144 pages, tandis que la période cruciale du régime de Vichy (quatre ans, 1940-1944) occupe 140 pages, ce qui implique une vitesse narrative plus élevée que la période successive, à savoir l'année 1945, racontée en 120 pages. Ce ralentissement favorise la valorisation de ce déploiement de pitié et d'attention à autrui qui caractérise toute la description du retour et de l'accueil des déportés et des anciens prisonniers dans cet hôtel. L'atmosphère trouble de la collaboration est équilibrée par les tons plus pathétiques et émus de cette dernière partie. Confiance en l'homme, malgré tout? C'est ce qu'on ne dirait pas à propos d'*Itinéraire*, où la collaboration fait l'objet d'une narration plus lente et détaillée (120 pages pour trois années, 1942-1945), tandis que les péripéties de l'inspecteur Duprest au service des Renseignements généraux de la quatrième et de la cinquième République (1945-1981) sont racontées en 173 pages, ce qui entraîne une accélération évidente. Ce déséquilibre découle probablement de l'intention de reconstruire dans leur progression et dans leurs nuances les années de formation d'une personnalité dans laquelle l'expérience de Vichy a laissé une empreinte ineffaçable.

Le choix des espaces, quant à lui, se différencie radicalement dans ces trois romans. L'histoire du *Corps noir* se déroule à Paris, mais les lieux changent continuellement. Qu'il s'agisse de maisons privées ou d'endroits publics, ce sont surtout des intérieurs qui font le théâtre de l'action: salons, bordels, postes de police, appartements, entrepôts cachant des marchandises précieuses. La complication de l'intrigue se reflète dans ce kaléidoscope spatial qui renvoie à une mobilité typiquement filmique de la représentation. La stratégie de *Lutetia* est inverse: tous les événements racontés se déroulent à l'intérieur d'un seul endroit, l'hôtel Lutetia, où le narrateur Kiefer travaille comme détective de la maison. Comme l'hôtel est un lieu de passage où se rencontrent des gens disparates, il équivaut à une sorte de microcosme qui résume la diversité du monde ambiant et le foisonnement des événements se déroulant à l'extérieur. Cette physionomie est confirmée aussi bien par les séjours d'écrivains, d'artistes, de gens

illustres ou très riches avant la guerre que par l'installation de l'*Abwehr* dans ces locaux pendant l'Occupation et par l'emploi de l'hôtel comme centre d'accueil des déportés après la Libération. Un même espace fait ressortir les paradoxes de l'histoire, dont les cycles peuvent se révéler imprévisibles et contradictoires. En revanche, intérieurs et extérieurs alternent dans *Itinéraire*, avec une prédominance des endroits publics. Il y a en tout cas davantage d'extérieurs par rapport aux deux autres romans: l'activité du protagoniste, relevant d'un dispositif de contrôle et de provocation, implique souvent des filatures, des poursuites, des rafles et des actions policières qui peuvent embrasser toute l'étendue de Paris. Le régime fourre son regard partout.

Orientés comme ils le sont vers le passé national, ces romans s'inscrivent dans une réalité documentée. On y constate des références historiques précises, tant au niveau des événements qu'à celui des personnages. Dans *Le Corps noir*, la chronique de chaque journée est précédée d'une mise au point relatant la progression des opérations militaires. Les points de repère de l'action y sont contrôlables, et l'on reconnaît deux des collabos les plus sinistres, Bonny et "Lafont", agissant sous le couvert de la Gestapo. Mais c'est dans *Lutetia*, dont le déroulement égrène des épisodes bien connus, que prolifèrent les apparitions et les mentions de personnages réels¹. Il serait impossible de les citer tous. Parmi ceux qui fréquentent l'hôtel avant la guerre, il y a des écrivains, comme Gide, Saint-Exupéry, Martin du Gard, Albert Cohen, jusqu'à James Joyce et à son secrétaire Samuel Beckett, avec lesquels le narrateur a l'occasion d'échanger des propos. De la terrasse du Lutetia, Kiefer voit dans l'immeuble d'en face le cabinet de travail d'un homme plongé dans ses livres: il apprendra qu'il s'agit de Marc Bloch. Quant à ceux qui font de la politique s'opposant au nazisme au prix de l'exil, il suffira de rappeler un jeune homme de vingt-cinq ans, voyageant sous un faux nom avec un faux passeport norvégien, un certain Herbert Frahm, qui signe ses appels avec le nom de Willy Brandt. Mais il faut surtout signaler "[...] un nouveau client [qui] s'installe pour quelques jours à Lutetia [...] Près de deux mètres de long, qui lui faisaient naturellement prendre de haut les gens et les choses, des bras trop grands même pour lui, le nez aussi impérieux que le caractère, un maintien raide qui annonçait un tempérament inflexible [...] Colonel depuis trois ans, il avait été nommé [...] général de brigade à titre temporaire" (Assouline 169). Il s'appelait Charles De Gaulle. Dans la partie du roman consacrée à l'Occupation et à la guerre ce sont les bourreaux, nazis et collabos, qui occupent le devant de

la scène, notamment Pierre Bonny et Henri Chamberlin (“Lafont”) ou des trafiquants du marché noir, Joanovici et Szkolnikoff. Après la Libération c’est le tour des rescapés, parmi lesquels David Rousset, Christian Pineau et Pierre Daix, alors âgé de vingt-trois ans. On retrouve ce même souci documentaire dans *Itinéraire*, où la présence ou la mention de personnages référentiels sont aussi fréquentes, bien que l’inspecteur Duprest ne soit au fond qu’un simple fonctionnaire qui n’a pas l’occasion de fréquenter les gens qui comptent. Il assiste tout de même à l’enregistrement d’une émission de propagande de Dieudonné et Robert le Vigan, il rédige la fiche du jeune auteur d’une pièce à succès, Jean-Paul Sartre, et se trouve à assister aux premiers succès d’un jeune chanteur, Yves Montand, au music-hall où il a emmené sa femme. Mais tout le roman est saupoudré de renvois à des films, des chanteurs, des acteurs, des artistes de l’époque.

Loin de descendre d’un goût archéologique et ornemental ou d’un souci réaliste à la Zola, ce choix d’étayer la fiction par des références réelles peut s’expliquer par l’intention de restituer la complexité d’une époque au-delà de toute schématisation sommaire, ce qui impose d’en reconstruire l’atmosphère dans plusieurs domaines de la vie politique, sociale, culturelle. Cette exigence de ne pas simplifier est d’autant plus compréhensible si l’on pense aux problèmes d’évaluation d’une période aussi trouble et tourmentée, sur laquelle les jugements ont pu changer au cours de toute la seconde partie du XX^e siècle et même des premières années du XXI^e. Il s’ensuit que, pour la représenter, il est particulièrement utile de choisir un point de vue adéquat. C’est ce qu’ont fait les auteurs de ces romans. Manotti laisse se développer le chassé-croisé des intérêts individuels et des événements collectifs sans recourir à un narrateur tout-connaissant ou à un focalisateur privilégié, afin de préserver ce qu’il y a d’ambigu et surtout d’aléatoire dans les comportements et dans les projets des personnages. Ceux-ci sont d’ailleurs montrés le plus souvent de l’extérieur. Il est vrai qu’il existe une exception, celle de Domecq, inspecteur de la brigade mondaine mais en réalité agent secret gaulliste, ce qui le place pour ainsi dire du “bon côté”. On en connaît souvent les pensées, les émotions, les souvenirs, alors que de l’intériorité des autres on perçoit de rapides fragments verbaux. Mais Domecq n’a pas une vision plus perspicace ou plus étendue que les autres. L’efficacité de la narration dépend de son immédiateté, dépourvue de commentaires. Il reste que Manotti, tout en s’abstenant d’orienter la représentation vers des antithèses manichéennes et rassurantes entre les “bons” et les “méchants”, semble garder quand

même l'exigence d'opposer à un monde cynique et brutal un pôle positif, sensible à la justice et surtout à la pitié. La stratégie narrative de *Lutetia* inclut en revanche un point de vue unique, celui du narrateur-protagoniste, le détective de l'hôtel, Kiefer. Cette focalisation franchement subjective confère une sorte d'homogénéité au tableau qui en découle, autorisant aussi des commentaires dont *le Corps noir* s'abstient rigoureusement. La limitation de la perspective est compensée par la fonction du personnage, obligé par son métier de détective à tout observer et à tout noter. Il a d'ailleurs depuis toujours une vocation de ce genre: "Du plus loin qu'il m'en souvienne, j'ai toujours tenu des fiches sur les gens. Bien avant mon entrée dans la police, je prenais des notes sur les paroles et les attitudes de mes camarades d'école sans autre but que de les conserver par-devers moi, comme une sorte de journal intime d'un type un peu particulier; je vivais à travers eux tout en m'excluant de leur société" (Assouline 55). Comme il n'aime pas à s'éloigner de son hôtel, unité de lieu et unité du point de vue s'allient sans jamais nuire à l'ampleur du matériel humain ainsi répertorié: "[...] je m'étais fixé de reconnaître, à défaut de connaître, chacun de ses habitants dans ses habitudes, ses mœurs, ses antécédents, ses manies, ses carences, ses goûts, ses dégoûts" (Assouline 111). Alsacien, il est bilingue, ce qui lui permet de comprendre les propos que les occupants nazis tiennent devant et avec lui. Son récit est linéaire et chronologique, entre chronique, autobiographie et mémoires. Cette progression diachronique sert aussi à une maturation du personnage, un homme moyen mais honnête qui passe de la collaboration forcée avec les Allemands au soutien volontaire à la Résistance. Il prend de plus en plus conscience de l'horreur qui sévit en France, dont il tire les conséquences lorsqu'il constate qu'à cette époque "on arrêtait n'importe qui pour n'importe quoi" (Assouline 265) et qu' "il ne suffisait plus d'avoir la conscience tranquille pour vivre sans angoisse" (Assouline 265). A travers l'évolution du héros, c'est celle de nombreux Français sous Vichy qui se dessine.

Cette préoccupation de confier la perspective à quelqu'un qui ne serait pas forcément un héros positif caractérise aussi le roman de Daeninckx, où la focalisation coïncide rigoureusement avec celle de l'inspecteur Duprest, dont la subordination au régime et à ses supérieurs est totale. Bien plus mobile que le détective de *Lutetia*, il est à son tour un observateur né, habitué à analyser la vie de ceux dont il entreprend la filature et surtout à en noter dans ses fiches les habitudes et les dessins possibles: "Il préférerait étudier les rapports d'interrogatoires, évaluer la sincérité des aveux, les mettre

en résonances avec d'autres déclarations, effectuer des recoupements, échafauder des hypothèses d'organisation, ausculter le fantôme d'un réseau" (Daeninckx 105-106). Il s'agit donc d'un témoin très attentif, dont le regard se prête très bien à enregistrer les événements et les situations de ces années-là. Comme il collabore de bonne foi avec les persécuteurs et les bourreaux, le point de vue qui est le sien permet de voir comment un homme peut sombrer dans l'abjection par simple souci d'obéissance, sans jamais se poser de questions ou être assailli par des doutes. Vichy vu de l'intérieur: aucun anathème, aucune indulgence.

Les stratégies de la voix narrative sont assez cohérentes avec les choix de focalisation. Dans *Le Corps noir* il y a un narrateur anonyme hétérodiégétique, mais il s'agit d'une sorte de degré zéro de la narration, puisque cette voix n'a que la fonction de faire avancer le récit, qui semble en quelque sorte se proférer et avancer tout seul. Des dialogues très fréquents et des fragments du flux intérieur de chaque personnage composent une sorte de polyphonie qui non seulement caractérise les attitudes des individus mais fait aussi avancer l'action. La structure dramatique est purgée de toute instance hiérarchique, aucune explication n'est donnée. Il est vrai qu'une autre source narrative, une sorte de voix neutre de l'Histoire, se déploie en passages "objectifs" en italiques consacrés à la mise au point du déroulement des opérations militaires dans les multiples théâtres de guerre. Dans *Lutetia* c'est le personnage détenteur du point de vue qui se charge également de la narration. Ce choix permet de justifier tout commentaire et toute digression sans pour autant leur attribuer une valeur privilégiée. Par contre, il se produit une dissociation entre la voix et le mode narratif chez Daeninckx, car la focalisation interne sur Duprest s'accompagne d'un narrateur hétérodiégétique. Ce décalage consent de ne pas épouser totalement la mentalité de ce personnage, face auquel peut être ménagée une marge d'évaluation critique non explicitée. Quant au temps de la narration, à l'emploi de la technique simultanée du roman de Manotti, parfaitement cohérent avec le suspense du récit, fait pendant l'usage de la technique rétrospective chez Assouline et Daeninckx, donc de la narration ultérieure. Il y a tout de même une différence capitale entre ces deux derniers ouvrages, car le temps de l'énonciation de *Lutetia* se situe en 1945, donc peu de temps après les événements rapportés, alors que dans *Itinéraire* il est à coup sûr postérieur à 1981, date à laquelle s'achève l'histoire racontée.

Ces choix techniques correspondent à autant de manières de penser, de représenter et d'évaluer l'Occupation. Grâce à la datation des journées, à l'alternance nerveuse des milieux, des actions, des personnages et des points de vue, à la narration simultanée, à la polyphonie, *Le Corps noir* semble se dérouler au présent, dont il restitue le chaos et l'incertitude. L'allure du récit dans *Lutetia* est beaucoup plus linéaire et équilibrée, confiée comme elle l'est à un narrateur-personnage doué du don de l'observation, qui résume les événements se situant à une distance temporelle suffisante tant pour en prendre les distances que pour ne pas les oublier. Il s'ensuit un tableau nuancé et réfléchi de cette période. Par son étendue temporelle, le roman de Daeninckx est celui qui met davantage en perspective l'Occupation, car il esquisse un parallèle entre les méthodes de Vichy et celles des appareils secrets d'état pendant la quatrième et la cinquième République. Le choix du point de vue et les implications relatives contribuent à fournir une représentation riche et en quelque sorte insolite du phénomène.

Pour aborder un passé que l'on peut qualifier d'historique, ces trois romans doivent se confronter avec la dimension de la mémoire, extérieure (celle de l'auteur) ou intérieure (celle du narrateur et/ou des personnages) par rapport au texte. Quant à la mémoire externe, celle de l'auteur, qui est transmise et non directe, on a vu à quel point elle s'appuie dans chacun de ces ouvrages sur des documentations très soignées et détaillées. En revanche, la mémoire interne est presque abolie dans *Le Corps noir* au profit d'une sorte d'hypotypose, tandis qu'elle est exploitée au maximum dans les deux autres, à cette différence près que chez Assouline le décalage temporel est plus réduit, alors que dans *Itinéraire* il assume une étendue considérable et politiquement significative. Il est en tout cas intéressant de constater que, contrairement à ce qui se passe dans d'autres textes narratifs évoquant la même période, le temps d'où part la rétrospection n'est pas l'époque actuelle: 1945 dans *Lutetia*, 1981 chez Daeninckx.

Reste à voir quelles sont les dominantes thématiques et politiques des trois romans. Il est hors de doute que la dénonciation de la brutalité, de la violence et du cynisme des pouvoirs en place est particulièrement efficace et précise. En revanche, l'évaluation de l'attitude des Français à cette époque-là est plus nuancée, à juste titre après tant de controverses qui se sont multipliées sur ce sujet. Le motif le plus récurrent semble être celui de l'opportunisme. Dans *Le Corps noir*, la subordination aux occupants allemands implique des attitudes les plus disparates, car elle peut se traduire par une fidélité allant jusqu'aux excès de zèle, ou par les doubles

jeux de ceux qui entrevoient la victoire finale des alliés. De toute façon, les industriels et les financiers les plus puissants soignent exclusivement leurs intérêts, en cherchant à tirer leur épingle du jeu. La problématique développée dans *Lutetia* est confiée non seulement à la narration de ce qui se passe, mais aussi à la réflexion du narrateur-protagoniste. La question que Kiefer se pose est celle de savoir “jusqu’où un homme peut-il aller sans perdre son intégrité” (Assouline 220). Au début ses supérieurs lui disent que, face à la surpuissance des nouveaux maîtres, il faut “faire avec”; c’est là d’ailleurs l’attitude de la plupart des gens qu’il connaît, qui “se remettaient difficilement du choc de la défaite” (Assouline 196). En effet le narrateur ne cache pas que les autres employés de l’hôtel sont, comme lui, “des membres inertes du premier parti de France: le parti du juste milieu”². Sans devenir un héros, il saura surmonter le culte de l’obéissance qui risquait de le faire renoncer à tout sentiment de responsabilité personnelle. Quand il est contacté par un membre de la Résistance qui lui demande de donner un coup de main aux partisans, Kiefer comprend que, sans cette pression, il n’aurait peut-être pas bien su où il en était: la vertu des époques intenses, selon lui, c’est que “elles cristallisent le meilleur et le pire en nous à une vitesse inouïe, et nous révèlent d’abord à nos propres yeux en accentuant notre pente naturelle” (Assouline 252). Le temps et l’expérience qu’il apporte, aussi difficile soit-elle, permettent à chaque individu non seulement de se découvrir, mais aussi de s’améliorer. Kiefer parcourt un itinéraire, mais à la différence de celle du “salaud ordinaire” de Daeninckx, qui va du même au même, sa trajectoire le mène à une maturité morale. Il a su se préserver aussi bien de l’indifférence que de la subordination aveugle et de l’opportunisme qui ont inspiré beaucoup de comportements ignobles autour de lui. Dans la partie d’*Itinéraire* consacrée à Vichy, les personnages principaux, fonctionnaires de la police ou des Renseignements généraux, sont tous du côté du régime vichyste et de la collaboration. Leur attitude est donc univoque. Mais le protagoniste, qui de ce point de vue est assez cohérent, sera obligé par son beau-père à jouer subrepticement sur deux tableaux. Il est intéressant aussi de constater que le passage de Vichy à la quatrième République comportera une nouvelle distribution des rôles, car les libérateurs qui se sont installés au pouvoir auront soin de surveiller leurs anciens alliés dans la lutte contre les nazis, à savoir les communistes. Il est vrai qu’à l’inverse, d’anciens collabos pourront trouver leur place à l’intérieur de la nouvelle République: dans la dernière scène du roman, celle de l’installation de Mitterrand à la présidence, Duprest voit parmi

les invités René Bousquet, secrétaire général de la Préfecture de police en 1942 au moment de la grande rafle.

Le jugement moral n'est jamais tranché a priori dans aucun de ces romans. On a vu que chez Manotti le choix d'explorer de l'intérieur le phénomène de la Collaboration empêche toute explicitation à ce sujet. En tant qu'agent secret infiltré dans la police de Vichy, le seul personnage "positif" du roman, Domecq, ne peut jamais blâmer les horreurs auxquelles il assiste, mais il est vrai que même dans son for intérieur il ne s'exprime pas non plus là-dessus. Quant à Kiefer, il parvient à un engagement moral au bout d'un parcours qui lui fait abandonner sa position de simple témoin neutre (et obéissant) pour devenir très sensible à la souffrance d'autrui. Cet itinéraire est lent et progressif, jamais prévisible. De son côté le héros d'*Itinéraire*, Duprest, homme sans qualités, ne semble être jamais effleuré ni par des scrupules ni par des doutes sur la légitimité de ses actions. Mais le malaise sans cause apparente d'un soir pourrait peut-être suggérer un dégoût souterrain de ce qu'il est et de ce qu'il fait.

Quant aux dénouements, le seul qui implique une sorte d'apaisement est celui de *Lutetia*, pourtant teinté de mélancolie, puisque Kiefer, être sans racines, né ailleurs et condamné par son métier à vivre dans un lieu qui n'est pas le sien, reviendra à son rôle d'observateur, mi-dedans, mi-dehors. Dans *Le Corps noir*, ce sont les deux personnages "positifs", Domecq et la jeune Ambre qui, après avoir fait l'amour dans Paris libéré, éprouvent un sentiment (sans doute provisoire) de renaissance et de vitalité. Mais l'issue définitive du roman dégage une sorte d'amertume. Pour ce qui est d'*Itinéraire*, il n'y a pas de catharsis car aucun processus de repentance ou de mise en question de soi-même ne s'est produit chez le protagoniste. La conclusion est subtilement ironique...

Quelle écriture de l'Histoire se dégage de ces trois ouvrages? Le premier point commun est en quelque sorte négatif. Il ne s'agit pas de romans "archéologiques", selon la définition que Dominique Viart a donnée de cette expression dans son esquisse de classification du roman historique contemporain: "[...] le geste archéologique qui donc consiste à aborder l'Histoire à partir du présent, selon un mouvement de rétrospection et de 'fouilles' et non de façon chronologique – s'y affiche comme tel. L'Histoire y est présentée sous la forme d'une enquête (on notera le retour au sens étymologique d'*Historia*: enquête), c'est-à-dire qu'elle est construite et écrite depuis le présent qui l'interroge, ce dont témoigne toute l'économie narrative de ces textes, lesquels mettent en scène des narrateurs enquêteurs,

détectives, archéologues, etc. [...] l'Histoire apparaît comme une stratification du temps: il faut en traverser les diverses couches accumulées pour en éclairer le mystère [...]” (Viart 2007: 46)³. La narration du *Corps noir* se déroule *in medias res*, tandis que dans *Lutetia* le mouvement rétrospectif constitué par les mémoires du narrateur n'implique aucune enquête, aucune reconstruction problématique d'événements éloignés. Quant à Daeninckx, le point de départ de l'évocation mnémorique qui déclenche la narration se situe déjà dans le passé (1981) par rapport à nos jours; tout ce récit épouse le déroulement linéaire du temps, sans comporter aucun effort de clarification. La seule convergence entre ces ouvrages et les paramètres distinctifs attribués par Viart au modèle “archéologique” du roman historique contemporain réside dans la prédominance du point de vue subjectif. Mais, pour en rester à la typologie multiple proposée par Viart, ces romans n'obéissent pas non plus à une éthique de la restitution, typique surtout des “récits de filiation”, qui “élisent pour matière l'histoire familiale ” (Viart 2009: 27) et qui répondent au “sentiment de la dette et [au]souci de l'héritage” (Viart 2009: 27). L'intention de reconstruire les vicissitudes de ses ascendants amène l'écrivain ou le narrateur de ces récits à devenir “une sorte de paléontologue qui fait œuvre à l'aide de bribes, reconstitue des pans de l'Histoire à l'aide d'éléments disparates et brisés, insuffisants et incertains” (Viart 2007: 48), ce qui n'est pas notre cas. Il serait également difficile de rapprocher ces romans de la catégorie du témoignage littéraire, aux prises avec un équilibre incertain et ambigu entre authenticité référentielle et fiction⁴. Quant à un quatrième modèle, le récit décalé, disant “l'histoire sans l'inscrire dans un contexte référencé, ni précisément daté ni géographiquement identifiable” (Viart 2007: 51), il se situe presque aux antipodes de ces narrations, qui échappent donc en bonne partie aux typologies principales élaborées au cours de ces dernières années⁵. On peut donc constater la variété des modules mis en œuvre par le roman français contemporain inspiré par l'Histoire.

Le point de rencontre positif de ces trois ouvrages réside plutôt dans un ensemble de techniques visant à réduire la distance du récit vis-à-vis du vécu. On s'y abstenait de toute généralité et de tout savoir après-coup pour filtrer une période particulièrement scabreuse et controversée à travers des perspectives individuelles dont la limitation intrinsèque restitue l'épaisseur des événements et la difficulté de les penser en cours de route⁶. À cet effet concourent l'usage du point de vue (Assouline, Manotti, Daeninckx) et sa combinaison avec le temps narratif (le présent du *Corps noir*). Le choix

de décaler le temps de l'énonciation ou de la remémoration par rapport à l'époque actuelle consent de réduire, de façon totale (Manotti), presque totale (Assouline), ou partielle (Daeninckx), tout excès de recul qui ôterait au devenir son incertitude. Sans ignorer les événements publics, l'attention à la texture de la vie quotidienne obéit au souci commun de soustraire l'opacité et la contingence de l'expérience concrète à la rationalisation d'une courbe exclusivement idéologique. La narration littéraire de l'Histoire cherche ainsi à en respecter le suspense, les ambiguïtés, les impasses.

Cet enjeu, longtemps esquivé par les historiens professionnels, tient davantage à cœur à certains d'entre eux depuis ces quelques années. C'est ainsi que littéraires, écrivains et historiographes ont pu interroger mutuellement leurs procédés respectifs, ayant toutefois soin le plus souvent de ne pas confondre leurs domaines de pertinence spécifique. La prise en compte de l'individualisation, de la subjectivité et du point de vue, typique de la fiction littéraire, a exercé une suggestion innovatrice sur le récit de l'Histoire par les historiens⁷. C'est ce que remarque justement un historien, Ivan Jablonka:

A la fin du XIX^e siècle, l'histoire s'est construite contre la littérature, comme si la scientificité exigeait un texte pasteurisé, débarrassé de ses microbes littéraires. Aujourd'hui, l'histoire est assez solide, assez forte, pour tenter des expériences. Construire la narration, varier les points de vue, restituer une atmosphère, inventer des formes nouvelles, je ne vois pas en quoi cela contreviendrait aux exigences de la méthode (Loret 2).

Grâce à ce regard croisé des romanciers et des historiens⁸, l'interrogation rétrospective peut multiplier ses approches et nous faire percevoir les facettes inépuisables du passé.



- 1 Selon Christopher D. Lloyd, “trop souvent le livre se lit comme un reportage journalistique sur l’hôtel de luxe réquisitionné par l’Abwehr en 1949” (116).
- 2 Sa médiocrité initiale d’homme moyen, voire son “existence fantomatique” que Christopher D. Lloyd lui reproche (116) s’avèrent donc fonctionnelles pour garantir l’ouverture cognitive et la progression humaine du personnage.
- 3 Ce schéma de l’interrogation du passé à partir d’un présent explicité par le narrateur est peut-être le plus fréquent dans le domaine du roman historique contemporain. C’est ce que constatent les historiens aussi, comme le montrent les remarques d’Henri Rousso à propos des ouvrages de Laurent Binet, Yannick Haenel et Fabrice Humbert, qui lui “paraissent emblématiques de ce jeu constant sur l’Histoire et la mémoire, entre une fiction ancrée dans le passé et la présence constante d’un narrateur situé dans notre présent. Ce jeu dialectique porte la marque de l’âge de la mémoire, et ces écrivains tentent d’en proposer des traductions littéraires d’un autre genre que leurs aînés” (Golsan 162).
- 4 *Lutetia* pourrait à la rigueur relever par certains aspects du modèle qu’Emmanuel Bouju a baptisé “roman istorique”, fondé sur la fiction d’un témoin oculaire et acoustique, œil et voix, qui proposerait sa version des événements. Exemples: *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell et *Jan Kariski* de Yannick Haenel (84).
- 5 Pour un autre modèle de narration littéraire de l’histoire, voir Viart 2014, “Globalisation”.
- 6 C’est là une problématique affrontée par Philippe Forest dans *Le Siècle des nuages* (2010).
- 7 Ce sont des intersections que Gérard Gengembre a très bien synthétisées: “Les procédures d’écriture littéraire, combinant sujet écrivain, sujet produit par l’écriture, travail sur le personnage (identité, intériorité, rapport à soi, aux autres, au monde, au temps, à l’espace), origine et lieux des discours, tours et détours de la mémoire, rencontrent les questionnements élaborés par les historiens. Ils portent sur les mentalités, les croyances, le vécu, l’intériorisation, les rapports entre individu et collectivité, l’expérience du quotidien et l’appréhension des événements. La fiction, plus encore qu’elle ne les reflète [...], dit la complexité du social et les contradictions de l’historicité humaine” (125).

- 8 A propos des emprunts réciproques et des questions partagées, voir entre autres *Le débat* 165 (2009); *L'histoire saisie par la fiction*: 1-222 et Viart 2014, “La littérature, l’histoire”.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Assouline, Pierre. *Lutetia*. Paris: Gallimard, 2005.
- Binet, Laurent. HHHH. Paris: Grasset, 2009.
- Bouju, Emmanuel. "La conscription fictionnelle des témoins, ou l'istoricisation du roman contemporain". In G. Rubino et D. Viart (éds.). *Le roman français contemporain face à l'Histoire. Thèmes et formes*. Macerata: Quodlibet Studio, 2014: 77-87.
- Daeninckx, Didier. *Itinéraire d'un salaud ordinaire*. Paris: Gallimard, 2006.
- Forest, Philippe. *Le Siècle des nuages*. Paris: Gallimard, 2010.
- Gengembre, Gérard. "Histoire et roman aujourd'hui; affinités et tentations". *Le débat* 165 (2009): *L'histoire saisie par la fiction*: 122-135.
- Golsan, Richard J. "Entretien avec Henry Rousso". In M. Dambre (éd.), *Mémoires occupées. Fictions françaises et seconde guerre mondiale*, Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2013: 159-164.
- Littell, Jonathan. *Les Bienveillantes*. Paris: Gallimard, 2006.
- Haenel, Yannick. *Jan Karski*. Paris: Gallimard, 2009.
- Humbert, Fabrice. *L'Origine de la violence*, Paris: Le Passage, 2009.
- Lloyd, Christopher D. "Du recyclage à l'innovation dans le récit de guerre contemporain". In M. Dambre (éd.), *Mémoires occupées. Fictions françaises et seconde guerre mondiale*, Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2013: 111-118.
- Loret, Éric. Interview: "Ivan Jablonka: Un historien qui reçoit un prix littéraire, cela peut surprendre". *Le Monde des livres* 9/9/2016: 1-12
- Manotti, Dominique. *Le Corps noir*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- Viart, Dominique. "Témoignage et restitution. Le traitement de l'Histoire dans la littérature contemporaine". In G. Rubino (éd.), *Présences du passé dans le roman français contemporain*. Roma: Bulzoni, 2007: 43-64.
- . "Nouveaux modèles de représentation de l'histoire en littérature contemporaine". In D. Viart (éd.), *Écritures contemporaines 10: Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*. Caen: Lettres modernes Minard, 2009: 11-39.
- . "La littérature, l'histoire, de texte à texte". In G. Rubino et D. Viart (éds.). *Le roman français contemporain face à l'Histoire. Thèmes et formes*. Macerata: Quodlibet Studio, 2014: 29-40.

———. “Globalisation et synchronies historiques: Patrick Deville, *Histoires parallèles*”. In G. Rubino et D. Viart (éds.). *Le roman français contemporain face à l’Histoire. Thèmes et formes*. Macerata: Quodlibet Studio, 2014: 89-103.

Note sugli autori
Notices sur les collaborateurs
Notes on Contributors
Die Autoren

Daniel-Henri Pageaux est Professeur émérite à la Sorbonne Nouvelle, Co-directeur de la *Revue de Littérature comparée* et membre correspondant de l'Académie des sciences de Lisbonne. Il est l'auteur d'une trentaine d'ouvrages criti101

ques, de deux romans en français (*Le sablier retourné* et *Le système décimal*. Paris: Belfond, 1989, 1992) et un en espagnol (*Como fiel amante o la invención del Lazarillo*. Madrid: Turpin, 2012). Derniers ouvrages publiés: *Itinéraires comparatistes* et *Lectures indiaocéanes. Essais sur les francophonies de l'océan indien* (Paris: J. Maisonneuve, 2014 et 2016.).

Alessandra Petrina is Associate Professor of English Literature at the Università degli Studi di Padova, Italy. She has published *The King's Quair* (1997), *Cultural Politics in Fifteenth-century England. The Case of Humphrey, Duke of Gloucester* (2004), and *Machiavelli in the British Isles. Two Early Modern Translations of the Prince* (2009); she has also edited, among other books, *The Medieval Translator. In principio fuit interpres* (2013); *Machiavellian Encounters in Tudor and Stuart England* (2013), *The Italian University in the Renaissance* (2013). She is co-editor of *Scottish Literary Review*; European editor of *Renaissance Studies*; member of the Advisory Board of the MHRA Tudor and Stuart Translations Series; and current president of IASEMS (Italian Association of Shakespearean and Early Modern Studies).

Paolo Panizzo is Adjunct Professor of German Literature at the Department of Humanities of the University of Trieste and postdoctoral fellow at the Martin-Luther-University Halle-Wittenberg heading a comparative research project on F. Schiller's and V. Alfieri's theatrical works (Habilitation). He has published a monograph on dilettantism in Thomas Mann's early works (*Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk*, 2007) and critical essays on Schiller, Nietzsche, Heinrich and Thomas Mann. Moreover, he has co-edited the volumes '*Aufklärung*' um 1900. *Die klassische Moderne streitet um ihre Herkunftsgeschichte* (2014) and *Literatur des Ausnahmezustands 1914-1945* (2015).

Philippe Chardin, ancien élève de l'ENS, est professeur de littérature comparée à l'université de Tours. Il a notamment publié: *Le Roman de la conscience malheureuse* (Genève: Droz, 1983); *L'Amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne* (Droz, 1990); *Musil et la littérature européenne* (Paris: PUF, 1998); *Proust écrivain de la première guerre mondiale* (codir.) (Dijon: EUD, 2014). Il est par ailleurs l'auteur de récits (dont *Le Méchant vieux temps*. Arles: Jacqueline Chambon/Actes Sud, 2008).

Carme Figuerola is Profesora Titular at the University of Lleida, where she teaches French language and literature. Her research activity deals with several intellectuals of interwar period such as Roger Martin du Gard, Georges Duhamel, Paul Nizan, Eugène Dabit ou Jean-Richard Bloch. She has also published articles about aspects of literary and cultural reception in the French-Catalan-Spanish area. In this case she is particularly interested in the influence which French writers exercised on their Spanish counterparts (Narcís Oller, Pérez Galdós, Pardo Bazán). The third core theme of her research concerns the phenomenon of popular literature where she has studied authors such as Jules Verne or Michel Zévaco. She is currently working on feminine literature, notably on French and French-speaking writers such as George Sand, Delly, Irène Némirovsky, Maïssa Bey and Malika Mokeddem.

Catherine Douzou est professeure en littérature française et arts du spectacle (études théâtrales) à l'Université François-Rabelais de Tours. Avant de rejoindre la Touraine, elle était en poste à l'Université de Lille. Spécialiste des XX et XXIe siècles, elle a écrit un ouvrage *Paul Morand*

nouvelliste (Champion, 2003), et a dirigé plusieurs collectifs sur cet auteur; elle a participé à l'édition des romans de Paul Morand dans la bibliothèque de la Pléiade (2005). Elle travaille notamment sur les relations entre littérature, arts et Histoire.

Gianfranco Rubino è professore emerito di letteratura francese dell'Università di Roma Sapienza. Si è occupato soprattutto della narrativa del Novecento. Ha pubblicato volumi su Gide (1979), su Sartre (1984), su romanzo e immaginario spaziale (1992) e studi su vari autori, coordinando inoltre diversi libri collettivi. Ha trattato questioni di critica e problemi dello scrittore intellettuale in un'opera su Sartre e Barthes (1984). Dal 1996 si è interessato anche al romanzo francese dell'estremo contemporaneo, a proposito del quale ha pubblicato saggi sugli scrittori più importanti, una monografia su Didier Daeninckx (2009) e diretto un profilo complessivo (*Il romanzo francese contemporaneo*, 2012), oltre a curare dei volumi collettivi sui rapporti fra storia e narrativa.

Abstracts

Alessandra Petrina, *Duke Humphrey of Gloucester in The Eyes Of Posterity: lancastrian rule and Tudor propaganda*

The century following Duke Humphrey's death has transmitted an image of "the Good Duke" that modern historiography may find misleading. Contemporary scholarship is interested in his role as the promoter of humanism in fifteenth-century England; yet, though in the course of his life there were acknowledgements of his patronage, the years immediately following his death saw his image undergo a metamorphosis. His role as a proto-humanist was quickly forgotten, while the political resonance of his death made later scholars overlook his unsuccessful career as a politician. Humphrey's death created a major sensation, and after the fall of the Lancasters it was quickly exploited for propaganda purposes by the York faction first, and by the Tudors afterwards. Humphrey haunts Elizabethan drama and Ovidian epistles, appears as an improbable Wycliffite in Foxe's *Acts* and as a wise man of the world in *More's Dialogue Concerning Heresies*. The present article takes Duke Humphrey and his afterlives as a case study for the examination of the role of propaganda in literary/political biography.

Paolo Panizzo, *Schiller e la storia come soggetto sublime. Convergenze e divergenze tra la Antrittsvorlesung e il saggio Über das Erhabene*

From a philosophical-historical point of view, Schiller's essay *On the sublime* is commonly considered as a self-critical recantation of the opinions on "world history" previously expressed in his inaugural address in 1789. In fact, the degeneration of the French revolution into a regime of terror and oppression after 1792 seemed to categorically disprove the historical-teleological optimism asserted by the professor in his lecture. Actually, the 'optimism' of the 'historian' Schiller shouldn't be overestimated. In the inaugural address, the aesthetic-creative role played by the "philosophical head" in the construction of "world history" already shakes the belief in an objective teleological sense of history. Later on, in the essay *On the sublime*, only the free will and the creative power of the human being explicitly guarantee the construction of sense and the development of culture. At the turn of the nineteenth century the tragic poet shows the grimace of teleology in *Wallenstein*. As a matter of fact, the astrological belief of this protagonist is a sign of his constitutive weakness and inability to act in the open-ended course of history.

Philippe Chardin, *L'inhumanité a encore de beaux jours devant elle: vision comparée de la guerre de 1914 chez Proust et chez Karl Kraus*

Proust and Karl Kraus are obviously very close to one another when it comes to the satirical denunciation of war propaganda during the First World War. Both have a particular virtuosity and lucidity in using what in German is called "Sprachkritik"/Language Criticism. Both show how contradictory and naive was the frame of mind of ordinary people in Vienna or in Paris during that war. A certain number of significant episodes may be fruitfully compared which enlighten, beyond satirical analogies, a cyclic philosophy and something less horrible in the Proustian vision of war. Lastly, the comparison with the chief targets of Karl Kraus' bitter satire allows to bring to light the ideological limits that even the most audacious passages in *Time Regained* don't overcome.

Carme Figuerola, *Revisiter l'héroïsme de la Grande Guerre: l'exemple du polar chez Thierry Bourcy*

When Thierry Bourcy decides to imagine his protagonist Célestin Louise as a policeman, he includes the seven volumes of the series in the detective genre. Nevertheless, the main character isn't a smooth hero. This patriot

who commits to the announcement of the mobilization, concerned to carry out his duty as citizen, witnesses the soldiers' everyday life as well as their dramas. This experience lets indelible marks in his way to approach murders, clues and suspicious positions. From that point of view the First World War, beyond a historic landmark, is treated as a narratological agent of the stories. This article focuses on proving that the series has also derived some traits from what has been called the war novel which emerged during post-war years. By this double parentage the author associates the stages of problem solving to the usual war scenes represented by novels or testimonies on the Great War. This process allows him to reconsider the event from a new perspective.

Catherine Douzou, *Littérature et Collaboration: le cas de Paul Morand, romancier vichyssois*

Between 1942 and 1944, Paul Morand, writer-diplomat, served the government of Vichy regime, which had to collaborate with Hitler's Germany. Yet, as a writer, what was his involvement in Vichy politics? Indeed, he put his name and his great reputation to serve Pétain and its ideology of the National Revolution, notably by writing journalistic chronicles that orchestrate the themes such as moral renewal, the return to the earth. He also held important administrative positions, including that of ambassador of France in Bucharest. But in his actions the writer has remained aloof from any commitment. The presence of an ideology of law is more noticeable in his pre-war writings than in those of the period of the occupation. The Vichy experience will leave traces in the writings of the post-war period, when he was in exile in Switzerland for about ten years. The Morand case makes it possible to observe different figures as regards the relations between literature and politics. For him, literature must stay away from political commitments and positions. It must retain a special status that disengages it from direct current events in order to enter into an artistic dimension, which gives it its full force.

Gianfranco Rubino, *Romans sur l'Occupation: Manotti, Assouline, Daeninckx*

In the last thirty years, many French novels have evoked the national past. The Vichy regime and the Nazi occupation inspired various and particularly intense works. Thanks to its extreme plasticity, literary fiction has proved a very effective tool to understand the atmosphere of that period. This trend,

that began developing in the eighties, is still thriving at the beginning of the present century. Three books, published respectively in 2004, 2005 and 2006, testify to the fascination still exerted over writers by those dark years: *Le Corps noir* by Dominique Manotti, *Lutetia* by Pierre Assouline, *Itinéraire d'un salaud ordinaire* by Didier Daeninckx. In these novels, the approach to the events aims to reduce the distance of the narrative from the experience. It is a purpose formerly underrated by professional historians, but also one that is now shared by some of them. This article analyzes the technical and thematic means employed by these works to reproduce the complexity of historical facts.

Rivista iscritta al n. 880 Reg. Stampa Periodica
dal Tribunale di Trieste in data 1 agosto 1994
ISSN: 1123-2684
E-ISSN: 2283-6438

Prospero è una pubblicazione annuale dell'Università di Trieste. **Abbonamenti:** Euro 25,00. Per abbonamenti e richiesta arretrati rivolgersi a EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. I manoscritti, di lunghezza non superiore alle 10.000 parole, vanno inviati in duplice copia (accompagnati da un file con estensione .doc o .rtf) al comitato di redazione al seguente indirizzo: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Si raccomanda di attenersi allo stile MLA per citazioni, note e bibliografia. a richiesta si invia una versione abbreviata delle regole MLA. Per ulteriori chiarimenti è possibile rivolgersi a Roberta Gefter (gefte@units.it) o Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* pubblica saggi e recensioni sulla lingua e le letterature di lingua inglese, tedesca e francese. I manoscritti possono essere redatti in italiano, inglese, tedesco e francese.

Prospero is an annual publication of the University of Trieste. **Subscription:** Euro 25.00. Apply to EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. **Submissions:** manuscripts, which must not exceed 10000 words in length, should be submitted in duplicate (accompanied by a file .doc or .rtf) to the editors at the following address: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Authors should comply with the MLA style sheet, a shortened version of which may be obtained from the editors on request. Further information may be requested to Roberta Gefter (gefte@units.it) or Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* publishes essays on English (including all anglophone countries), American, German, French and francophone literatures. Contributions may be in Italian, English, German and French.

Prospero ist eine jährlich erscheinende Zeitschrift der Universität Triest. **Abonnementspreise** pro heft: 25,00 euro. Bestellung und Zahlung lautend auf EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. **Manuskripte**, die nicht mehr als 10000 Wörter umfassen und in zweifacher Kopie (mit beigelegtem file .doc oder .rtf) ausgeführt werden sollen, sind an den wissenschaftlichen Beirat mit der folgenden Adresse zu richten: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Zitierungen, Anmerkungen und Bibliographie sollen den MLA-Richtlinien entsprechen, zu denen auf Anfrage ein kurzes Merkblatt verfügbar ist. Für weitere Fragen wenden Sie sich an folgende E-MAIL Adressen: Roberta Gefter (gefte@units.it) oder Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* veröffentlicht Essays und Rezensionen über englische (alle englisch-sprachigen Länder einbezogen), amerikanische, deutsche, französische (alle französischsprachigen Länder einbezogen) Literatur und Sprache. Die Manuskripte können auf italienisch, englisch, französisch, spanisch oder deutsch verfaßt werden.

Prospero est une publication annuelle de l'Université de Trieste. **Abonnement** : 25,00 euros. Pour abonnements et commandes d'anciens numéros, s'adresser à EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. Les **manuscrits**, d'une longueur n'excédant pas 10.000 mots, doivent être envoyés en double exemplaire (accompagnés d'un fichier au format DOC ou RTF) au comité de rédaction à l'adresse suivante: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Les auteurs doivent se conformer aux normes MLA pour les citations, les notes et la bibliographie. Une version abrégée des normes MLA peut être envoyée sur demande. Pour de plus amples informations, contactez Roberta Gefter (gefte@units.it) et Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* publie des essais et des critiques sur la langue et la littérature anglaise (étendue à tous les pays anglophones), américaine et allemande, française et francophone. Les manuscrits peuvent être rédigés en italien, en anglais, en allemand, en français.

