

Prospero

SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE
PAUL MORAND LETTERATO E VIAGGIATORE

A CURA DI
Anna Zoppellari

DIRETTORE RESPONSABILE – EDITOR – VERANTWORTLICHER HERAUSGEBER
Renzo S. Crivelli

COMITATO SCIENTIFICO – EDITORIAL BOARD – WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Maria Teresa Bindella – Università di Trieste

Carla Comellini – Università di Trieste

Michael Dallapiazza – Università di Urbino

Giordano De Biasio – Università di Trieste

Claire Fennell – Università di Trieste

Maria Carolina Foi – Università di Trieste

Olaf Hansen – Universität Frankfurt am Main

Gordon Hutner – University of Kentucky

Claudio Magris – Università di Trieste

Lorenza Rega – Università di Trieste

Giuseppina Restivo – Università di Trieste

Anna Zoppellari – Università di Trieste

REDAZIONE – EDITORIAL STAFF – REDAKTION

Roberta Gefter Wondrich

(coordinatore – coordinator – Koordination)

Gabrielle Barfoot

Leonardo Buonomo

Renata Caruzzi

John McCourt

Laura Pelaschiar

Nell'annata 2006 questa rivista ha ottenuto dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali (Direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali, Servizio IV, promozione del libro e della lettura) i contributi destinati alle pubblicazioni periodiche di elevato valore culturale.

© copyright Edizioni Università di Trieste,
Trieste 2007.

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

piazzale Europa, 1 – 34127 Trieste
<http://eut.units.it>

Prospero

INDICE - INDEX - INHALT

Premessa Anna Zoppellari	5
Riflessioni su Paul Morand diplomatico Maurizio Serra	9
Morand au Portugal sur les traces de Larbaud Daniel-Henri Pageaux	25
Un personnage à clef de la nouvelle “Lorenzaccio ou le retour du proscrit” (<i>L'Europe galante</i>) Guy Dugas	39
Les premières nouvelles (1921-1923) de Paul Morand: une forme en mutation Catherine Douzou	49
«La terre étonnement petite» du grand voyageur Paul Morand Daniel Leuwers	63
Apologie pour le romancier: <i>Champions du Monde</i> (1930) Jacques Lecarme	69
«Cher Paul Morand...»: quel filo sottile fra <i>Venises</i> di Paul Morand e <i>Le Labyrinthe du Monde</i> di Marguerite Yourcenar Francesca Melzi d'Eril	83
Perversions et métamorphoses: sur l'éros morandien Jacques Poirier	95
La fortuna italiana di Paul Morand Anna Zoppellari	111
Note sugli autori, Notices sur les collaborateurs, Notes on Contributors, Die Autoren	129

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



Premessa

L'opera di Paul Morand è oggetto di una profonda e attenta rilettura che ha portato alla diffusione di molti e importanti apporti scientifici e alla riproposizione delle opere da parte dell'editoria francese. La prestigiosa Bibliothèque de la Pléiade ha consacrato tale rivisitazione con la pubblicazione dei due volumi delle *Nouvelles Complètes* e del volume dei *Romans*, a cura di Michel Collomb. Vari convegni internazionali hanno approfondito l'analisi. Il numero degli interventi è talmente alto che sceglierne alcuni significherebbe dimenticare tutti gli altri; ci limiteremo quindi a citare il n. 272 della *Revue des Sciences Humaines* (2003), che ha riunito i contributi di alcuni tra i più importanti interpreti dello scrittore ed è stato coordinato da Catherine Douzou e François Berthier. Nel panorama italiano, la rilettura di Morand resta un territorio ancora poco battuto, anche se l'editoria ha dimostrato, negli ultimi anni, un crescente interesse per le opere dello scrittore. Tale silenzio, dovuto anche a quel limitato numero di studi dedicati in Italia alla letteratura francese tra le due guerre, non significa necessariamente un disinteresse da parte degli studiosi italiani, quanto se mai un modo di ripensare l'opera attraverso alcune riflessioni specifiche, spesso illuminanti, nel tentativo di coglierne l'attualità tramite la rimessa in discussione delle problematiche che essa convoglia.

Paul Morand non fu uomo facile, né facili furono le sue scelte politiche che, in gran parte, determinarono quelle che Collomb ha definito le intermittenze della sua fortuna. Egli fu sempre e comunque scrittore dotato di grande acume nell'analisi della sostanza degli esseri umani e nell'attenzione posta alle trasformazioni della modernità. Fu proprio la capacità di cogliere con buon anticipo le grandi questioni della società contemporanea che fa di lui uno scrittore attualissimo ancor oggi. Nella prefazione alle *Nouvelles Complètes*, Collomb ha ricordato come Morand seppe anticipare il piacere dei viaggi, l'internazionalizzazione dei modi di vita, la mescolanza delle culture e delle razze, ma anche lo stile veloce e incisivo

dei grandi reporter dei nostri giorni e la rappresentazione dell'animo umano attraverso visioni istantanee, frammentarie, quasi fotografiche.

Svolgere il primo convegno italiano sull'opera di Paul Morand a Trieste ci è sembrato essere un dovere e una responsabilità insieme: dovere di rendere omaggio ad uno dei massimi interpreti del XX secolo, il cui legame con la città non è stato fortuito; responsabilità perché la complessità dell'opera rende il percorso arduo e pur tuttavia affascinante. Sono proprio le mirabili pagine dedicate a Trieste, inserite nelle ultime pagine di quel librottestamento che è *Venises*, a presentarci un Morand preoccupato di cogliere nei segni architettonici il farsi e disfarsi della vita sua e dei suoi simili. Ecco quindi che i paradossi urbanistici della città che lo scrittore ha appena eletto a diventare sua eterna dimora diventano il segno del difficile rapporto tra passato e presente e gli eventi storici trasformano il sito in simbolo di una frontiera che sembra andare ben oltre quella allora esistente tra oriente e occidente.

Il presente volume di *Prospero* raccoglie gli interventi degli studiosi che hanno partecipato al convegno *Paul Morand letterato e viaggiatore*, svoltosi a Trieste il 10 marzo 2006 e organizzato dal Dipartimento di Letterature Straniere, Comparatistica e Studi Culturali dell'Università di Trieste. La fortuna ha voluto che i contributi proposti abbiano sviluppato soggetti assai diversificati tra di loro, tali da permettere di approfondire alcune tra le questioni più interessanti, e talora meno conosciute, dell'opera dell'*homme pressé*. L'intrecciarsi di vita e letteratura ha aperto l'analisi all'intricato rapporto tra testo ed esperienza diplomatica, come pure ai legami sotterranei che si costruiscono nei contatti diretti o indiretti tra gli scrittori. Valéry Larbaud, Marguerite Yourcenar, Armand Guibert, per citare solo gli scrittori cui maggiormente gli studiosi invitati hanno dedicato il loro intervento, hanno conosciuto Morand, talora lo hanno frequentato, talora lo hanno solo incrociato o si sono limitati a leggerlo. I documenti che hanno lasciato sono la testimonianza di un'attenzione spesso reciproca. Accanto a questi rimandi tutti francesi, non bisogna dimenticare gli echi letterari dell'opera morandiana in Italia e l'interesse dello stesso Morand per le cose d'Italia. Tutto un ambito il cui studio resta solo agli inizi. Al di là della tesi proposta da ogni articolo specifico, ciò che ci preme sottolineare è l'interesse della fitta rete di rimandi esistenti, che fa di Morand un letterato al centro delle più interessanti questioni letterarie dell'epoca, ma che permette anche di ricostruire la ricchezza di una comunità letteraria che ha attraversato due guerre mon-

diali ed è stata posta di fronte alla necessità di meditare sul rapporto tra memoria culturale europea e costruzione di una moderna internazionalità. Il cosmopolitismo di Morand è stato rivisitato come esperienza del limite e del desiderio di scoprire sempre nuovi panorami inesplorati senza per questo cadere nella trappola dell'esotismo. La modernità dei temi e dello stile ha riportato l'analisi alla centralità della *nouvelle*, genere in cui eccelse e che gli permise di mettere in luce le sue capacità di sintesi e incisività, ma gli studiosi non hanno dimenticato di evidenziare la maestria con la quale ha affrontato il romanzo, a torto ritenuto genere a lui meno consono. Né è da dimenticare l'arte della dissimulazione di quest'uomo che si nascondeva fingendo di svelarsi: Morand fu un moderno che non amò la modernità, un viaggiatore che non volle rinunciare all'idea delle frontiere, un amante dell'ordine la cui curiosità intellettuale celò una profonda instabilità esistenziale.

Questa pubblicazione non mira ad esaurire l'analisi, quanto ad inserirsi nel lungo elenco dei cerimoniali inscenati per il trentennale della morte, costituendo un primo passo nella riscoperta italiana di una materia che sarà certamente oggetto di sviluppi più ampi e di approfondimenti anche impen- sati degli stimoli proposti da questo convegno triestino.

Anna Zoppellari

Desidero ringraziare vivamente per il sostegno dato all'iniziativa: Renzo Crivelli, Direttore del Dipartimento di Letterature Straniere, Comparatistica e Studi Culturali dell'Università di Trieste, che tra i primi ha creduto fermamente in questo Convegno, Christa Leggeri, Console Onorario di Francia a Trieste, che ha collaborato con grande passione a questa impresa, la Fondazione della Cassa di Risparmio di Trieste, La Provincia di Trieste, il Consolato di Francia a Milano, l'Alliance Française di Trieste, la Camera di Commercio di Trieste, la segretaria del Dipartimento di Letterature Straniere, Roberta Gefer della redazione di Prospero e Mauro Rossi delle Edizioni Università di Trieste.

Riflessioni su Paul Morand diplomatico

Maurizio
Serra

Ministero degli Esteri, Roma

*S*i sono molte buone ragioni oggi per leggere e rileggere Paul Morand; ma alcune migliori di altre, e questo importante colloquio, dovuto all'iniziativa di Christa Leggeri e Anna Zoppellari, ci invita ad approfondirle.

Diciamo subito che l'interessato, fino all'ultima e fertile fase della sua produzione, non ha fatto molto per rendersi popolare e neanche gradevole. Pochi hanno avversato più di lui quel "politicamente corretto" che soffoca la fantasia e ottunde le energie di ogni spirito libero. Morand aveva un solo idolo: non il successo né il benessere, sebbene li abbia sempre molto apprezzati; e nemmeno l'arte, che ha servito con la disciplina non solo del letterato di razza ma del *grand commis* e dell'atleta. No, quello che inseguiva sopra tutto era la vita, ossia la verità, la mobilità della vita, senza alibi né giustificazioni, missione a cui ha sempre sacrificato disinvoltamente ma senza rimpianti tutto il resto. Donde l'impossibilità per lui di conformarsi a norme e convenzioni, per l'insofferenza di una natura che vede nella stasi il suo unico vero nemico, il motore che s'inceppa, la macchina che s'ingolfa, il cavallo che non salta l'ostacolo. Uso di proposito questi accostamenti perché animali (purché da corsa) e macchine furono alleati e non strumenti del suo bisogno di velocità e di fuga. Poche cose devono avergli procurato più gioia del fatto che un suo libro, *Flèche d'Orient* (1932), abbia tenuto a battesimo il primo aereo della rotta Parigi-Salonicco¹.

La passività è invece premonizione, accettazione della fine, esaurimento delle scorte di sangue, adrenalina, carburante, linfa e seme: tutti

“combustibili” che tornano di continuo nella sua opera, bruciati e rigenerati dalla vita².

Poco importa se ciò lo espose ad accuse non sempre ingiustificate di superficialità³. Fu veramente, e sempre rimase, un *homme pressé*, amante della velocità non solo nel vedere e nell’assimilare, ma nel sapersi liberare dagli inseguitori, cioè da ogni noia o incombenza, e nel far perdere le tracce, sgusciando dalle maglie di una società che gli andava benissimo fin tanto che non cercava di fermarlo, controllarlo, catalogarlo. Le testimonianze concordano nel descrivere un personaggio non già sfuggente, nel senso riduttivo del termine, ma preso dal demone di essere sempre *altrove*, così come vi è un demone delle carte o dell’alcol. Ed ogni demone ha la sua forma di irrealizzabilità, quindi di infelicità. Nessuno lo sapeva meglio di Hélène Morand, moglie-madre di una vita, nel bene e nel male: «Ce qu’il y a de plus profond, de plus certain et de plus incompréhensible chez Paul, c’est son inaptitude au bonheur. D’où cette inquiétude, cette recherche, ce besoin d’être ailleurs» (Schneider 2006: 7). Difficile trovare migliore definizione di quella coniata dal suo figlioccio ed erede Gabriel Jardin: *Un évadé permanent*⁴.

Intendiamoci: Morand non era un invasato, un capriccioso, un mercuriale incapace di trovare salde ancor e nella realtà. Al contrario: la mobilità era compensata da una disciplina, da un ritmo, da un ordine della persona (con D’Annunzio sapeva che Bacco e tabacco sono nemici di Venere) come il cavallerizzo che striglia la puledra, o l’autista che tiene in efficienza il bolide. Gabriel Jardin ed altri ricordano la cura che fino in tarda età Morand dedicava alla respirazione, alla buona digestione, alla deambulazione. In piedi all’alba, a letto presto (salvo per le occasioni mondane o galanti a cui non sapeva sottrarsi) somministrando pillole di saggezza e di buon vivere ad amici e discepoli di trenta o quarant’anni più giovani, spesso sfiancati dalla sua energia. In molti⁵ ci siamo recati con deferenza sulla terrazza del parigino “Automobile Club” con splendida vista su Place Vendôme: il luogo ove diede appuntamento alla morte mentre faceva i quotidiani esercizi di ginnastica, e non alla scrivania, o peggio a letto. Un appuntamento concesso quando lo decise lui, quando ormai non aveva più voglia di vivere, la linfa fuoriuscita, la macchina quasi ferma. Tutto serenamente previsto sin dal 1932, all’apice del talento e della fortuna, in *L’art de mourir*, prefazione alle dieci lettere di Seneca a Lucullio. Se talvolta il Morand narratore ha indugiato nel filone della decadenza, del morboso o

del perverso, se n'è ben guardato in vita. Giudicato col metro corrente, l'uomo era amorale; ma non immorale, se ciò implica tradire l'intima coerenza della propria natura. La sua concezione del piacere (o della felicità o del dolore, così vicini) era antica, agnostica, svincolata da sentimentalismi, degna di un libertino del *grand siècle*, come il Fouquet, ministro del Re Sole, caduto in disgrazia per non aver saputo prevederne l'invidia omicida. Morand era un priapico temperato dall'igiene e aveva la prima virtù degli epicurei: la noncuranza verso ciò che gli era precluso, che si trattasse della fede che gli era negata o di una donna che non gli cedeva. Ciò gli permise di amministrare saggiamente corpo e spirito fino ad un'età avanzata, scrivendo, viaggiando e amando sino all'ultimo: «Il faut être rapide, mais à condition de porter en soi un contrepoids» (*Eloge du repos* 125), intima ai lettori, predicando l'arte del sano ozio. Una ricetta che gli andava a pennello.

Solo in questo modo, credo, Morand riuscì a non essere vittima delle contraddizioni che avrebbero finito per schiacciare nature meno vitali, meno predatorie della sua. Contraddizione tra la formazione in una buona e colta famiglia borghese e l'immensa fortuna mondana giuntaagli col matrimonio, l'ingresso in diplomazia (allora!) e le conquiste sociali che lo portarono a frequentare il gran mondo internazionale e talvolta il *demi-monde*, al quale non era affatto insensibile. Contraddizione tra la carriera diplomatica, vissuta con libertà ma pur sempre dentro le regole, e l'avversione ad ogni gerarchia prestabilita. Contraddizione tra un pensiero politico angusto, spesso francamente reazionario, irto di cascami razzisti, omofobi, misogini e antisemiti e l'avidità di conoscere l'universo in ogni piega, gli uomini in tutte le lingue e tutte le fogge, i costumi e gli orizzonti più ampi, di evadere da ciò che la tradizione francese aveva, come tutte le tradizioni, di più inerte, rassicurante e *casanier*⁶. Scrittore quintessenzialmente francese, così difficile da rendere e apprezzare in una diversa cultura, eppure tra i pochi veri cosmopoliti della sua generazione, che fu poi l'ultima generazione – non è merito o colpa dei singoli, quanto della storia – in cui la Francia possa legittimamente vantarsi di aver dominato la repubblica mondiale delle lettere. «Je ne conçois l'hexagone qu'inscrit dans la sphère» (*Venises* 101) scriverà con una formula tanto splendida quanto intraducibile.

E ancora: contraddizione tra un uomo dedito solo a godere ed esplorare con i sensi e la penna e un professionista del commercio letterario, at-

tento alle strategie, ai premi, al borsino editoriale. Contraddizione tra l'osservatore ammirevole per sobrietà, acutezza, orrore dell'enfasi e della retorica e il poligrafo che spreca tanto, troppo talento in libri tirati via alla meno peggio. Questo spiega perché Morand, a differenza di altri suoi coetanei, abbia formato alcuni dei migliori scrittori della generazione successiva, come il gruppo degli "ussari" guidato da Roger Nimier e Michel Déon. Scrivere *come* Morand, in modo piano ed essenziale, è infatti possibile, mantenendo una propria originalità; mentre a voler scrivere *come* Malraux o Montherlant, per non parlare di Valéry o Claudel, si rischia l'enfasi o il *pastiche*.

Contraddizione, infine, tra l'uomo dalla forte affettività non solo erotica ma amicale, anzi probabilmente più forte nelle amicizie che negli amori – basti pensare alla ferita mai rimarginata dopo la morte precoce e proprio in un incidente d'auto di Nimier, nuovo *homme pressé*: «Nimier, c'était le printemps que je regardais pour la dernière fois.» (Morand, *Lettres d'un voyageur* 20.10.62) – e una natura a tratti, forse non solo a tratti, distante, impervia, persino ambigua, che lo portava, ad esempio, a parlare male dell'amico-discepolo coperto di elogi poco prima. Eppure, senza mai perdere l'attaccamento, la devozione di chi lo aveva veramente capito, quindi accettato com'era⁷. Jacques Chardonne, co-protagonista di un'immensa corrispondenza ancora in buona parte inedita, ammonì che: «On ne peut rien dire de sensé sur [son] art, si on ne connaît pas l'homme» (Chardonne 67). E un altro fedelissimo ben poco portato alla lusinga come Déon aggiunge: «L'homme était aussi grand que son oeuvre» (Déon 73). È proprio di certi egoisti, se possiedono, oltre al carisma, il dono di un'umanità rara e autentica, attrarre come una calamita le sollecitazioni ed i bisogni altrui, specie dei più giovani, e restituirli in un flusso costante di energia.

Vitalità, narcisismo, dandysmo, e se vogliamo *machismo* sono (o forse erano) tratti molto latini, molto mediterranei del "nordico" e "anglosassone" Morand⁸. Non stupisce quindi la sua fortuna italiana, non sempre estesa quanto meriterebbe, ma costante dagli anni venti in poi, come ha mostrato nella sua relazione Anna Zoppellari. Viene spontaneo il riferimento, forse più nel personaggio che nello scrittore, a D'Annunzio: attendiamo ancora lo studio che delinea l'influenza dell'Orbo veggente sui più grandi scrittori francesi della generazione successiva alla sua, da Montherlant a Malraux, forse Morand. Ma la trama dei riferimenti continua con

Marinetti, Malaparte, il primo e miglior Palazzeschi. Vi aggiungerei altri nomi oggi trascurati, da Carlo Coccioli⁹ e Vittorio G. Rossi fino a Mario Appelius, giramondo aretino, che tra le due guerre fu *l'homme pressé* della provincia fascista illusi di «avere finalmente il suo impero», per poi naufragare nelle secche della propaganda di regime¹⁰. E a questo proposito, non si può ignorare l'indulgenza di Morand verso un regime capace di incarnarsi in treni, ovviamente veloci e per di più in orario¹¹. Ma sono tempi passati, e quando pensiamo oggi alla filiazione italiana di Morand ci restano quei temerari che osano ancora affrontare la letteratura di viaggio e di scoperta “intorno a una stanza”, da Stenio Solinas a Daria Galateria¹².

* * *

Vorrei proporre ora alcune osservazioni su di un aspetto importante, ma in realtà poco approfondito di Morand in cui confluiscono il letterato e il viaggiatore. Ossia il diplomatico, quale lo troviamo effigiato in uniforme, con tanto di proverbiale feluca, nella foto che illustra il pieghevole del nostro convegno. Tutti i cultori di Morand sanno della sua lunga, ancorché inconsueta militanza diplomatica. Ma vi è un certo riserbo ad affrontarla, perché diplomazia rinvia a politica, sia pure internazionale. E la parte politica di Morand è oggi la più “politicamente scorretta” del suo itinerario.

Eppure, gli inizi furono molto promettenti e tra i cento libri di Morand figura un classico della carriera, il *Journal d'un attaché d'Ambassade (1916-1917)*. Il libro apparve nel 1948, dopo le tormentate vicende della Francia di Vichy, che Morand aveva servito in qualità di ambasciatore a Bucarest (settembre 1943 - maggio 1944) e Berna (maggio - settembre 1944) fino alla sua sospensione da parte del governo provvisorio de Gaulle. Nelle more di un'epurazione segnata da molti casi di giustizia sommaria, Morand era prudentemente rimasto in Svizzera. E ivi attese per alcuni anni di venir riammesso in carriera, senza forse vera voglia, a parte il desiderio di tutelare la sua onorabilità: come noto, vinse poi il ricorso e fu riabilitato nel 1953, ma non prestò più servizio al Quai d'Orsay.

Si capisce allora l'esigenza di volgersi indietro con velata malinconia a ripercorrere gli inizi del suo *cursus* diplomatico all'ombra di un capo leggendario e subito adorato come Philippe Berthelot, «athlète complet»¹³, per un ventennio eminenza grigia e segretario generale del *Quai*¹⁴, e con colleghi di concorso del calibro di Giraudoux, esordiente nelle patrie lettere

con le *Provinciales* (1908) e Alexis Léger, che aveva già firmato come St Léger Léger il suo primo volume, *Eloges* (1911) per poi spiccare il grande volo poetico con lo pseudonimo di Saint-John Perse. L'intreccio tra diplomazia e letteratura non si fermava lì. Sullo sfondo vi erano personaggi del calibro di Paul Claudel, che dopo la scoperta della Cina, si muoveva tra Bruxelles e Tokio; poi Jusserand, che da ambasciatore a Washington, oltre a perorare con successo l'ingresso degli Stati Uniti nella grande guerra, aveva vinto addirittura un Premio Pulitzer nel 1917; o Maurice Paléologue, a San Pietroburgo, dubbio discendente dei porfirogeniti bizantini, ma autentico scrittore di eccellenti biografie di Cavour e degli Zar; i due fratelli Paul e Jules Cambon autori di una corrispondenza-fiume tra Londra e Berlino, ed altri ancora. Tutti animati da quella fusione tra cultura e *négoce* in cui soffiava una peculiarità del genio francese, consapevoli e orgogliosi di servire in un ministero degli Esteri che aveva avuto a capo Chateaubriand, Lamartine, Tocqueville¹⁵.

E la nostalgia si allargava naturalmente alla grande, irrecuperabile, irripetibile stagione a cavallo del 1914, al bel mondo che in punta di morte aveva generosamente, quasi miracolosamente spalancato le porte alla nuova recluta della diplomazia francese: «La 40HP sans soupapes avec radiateur en platine, les chats persans, les trains bleus, les poulets Archiduc, les carrosseries en macassar et maroquin plein, les Van Dongen, les poissons chinois, le caviar frais venu par avion, les Fragonard, les orchidées, les émaux du XII^e, le pied-à-terre dans les ruines d'Angkor, les yachts en laque noir, la suite royale à l'Excelsior-Lido, les mules en plumes de colibri, les soleils de minuit...» (*L'Europe galante* 97).

Il *Journal* è la cronaca di quegli anni, dove non sorprende che l'altro padre putativo del narratore, accanto a Berthelot, sia un po' l'*alter ego* letterario: Marcel Proust. Il creatore della *Recherche* terreo, avvolto nella pelliccia, con un piede nella fossa e l'altro al Ritz, adorava (platonicamente) la fidanzata di Morand, la principessa romena Hélène Soutzo (romena di primo marito, ma nata Chrisoveloni di cospicue ascendenze greco-triestine) con la quale, giunto al termine della vita, passava ore a verificare l'abbigliamento e le abitudini dei suoi personaggi. Gli aristocratici romeni di Parigi, intorno a Constantin de Brancovan e alle sue due sorelle Anna de Noailles e Hélène de Chimay, alla principessa Alexandre Bibesco e ai suoi capricciosi rampolli Antoine e Emmanuel, altri grandi amici

di Proust, erano parte integrante dell'alta società francese, l'allora mitico *faubourg Saint-Honoré* (Bibesco *passim*).

Il borghese Berthelot si sentiva molto legato a quel mondo che lusingava il suo snobismo, ma non solo. I suoi sentimenti filo-romeni, alimentati dagli interessi strategici ed economici della Francia nei Balcani, si manifestarono quando la Romania, sconfitta militarmente nella grande guerra, uscì addirittura ingrandita dai trattati di pace, con l'appoggio determinante di Parigi. Fu uno dei capolavori diplomatici di Berthelot, nonostante l'antipatia di Clemenceau lo avesse confinato in un ruolo di secondo piano, alle conferenze di Versailles e del Trianon. A quel punto Morand era già stato trasferito a Madrid, dopo una parentesi a Roma, ma seguiva con entusiasmo gli sforzi del suo capo per creare la "piccola Intesa" (Romania, Jugoslavia, Cecoslovacchia) tra quelle ex marche asburgiche che sembravano avviarsi ad una pur timida forma di federalismo democratico. Quella possibilità, molto sopravvalutata dalla diplomazia francese e da Berthelot per primo, si rivelò compromessa nei primi anni venti dalle spinte autoritarie nei primi due paesi e dall'impossibilità nel terzo di risolvere la questione della minoranza germanica nei Sudeti, che sarebbe stata poi drammatizzata da Hitler, con i ben noti sinistri effetti sulla pace mondiale.

Per età, curiosità e temperamento, Paul e Hélène Morand erano dunque adattissimi a scortare i coniugi Berthelot da un pranzo a un salotto, da una mostra a un locale alla moda, da una bettola di periferia a un ballo nel gran mondo. E, dietro venivano l'*Erodiade* di Mallarmé, l'Eletta della *Sagra della primavera*, la *Parisienne* inguainata da Patou e da Fath, la Musa elettrica dei surrealisti. Si potrebbe continuare a lungo. Da Fujita a Cocteau, da Marcel Schwob a Misia Sert, da Colette a Boni de Castellane, da Alberto Savinio ad Harold Nicolson, da Isadora Duncan a Natalie Barney, dall'oscena *Goulue* di Toulouse Lautrec e dei bordelli intorno al *Moulin Rouge* (molto, molto diversi dai film di Hollywood) fino alla tenera e fragile Venere nera Joséphine Baker. Il tutto a orari impossibili, perché Berthelot lavorava moltissimo e non dormiva mai, col risultato di minare presto un'intelligenza tra le più acute e (fino a un certo punto) equilibrate della diplomazia europea, senza poi trovare in Léger-Saint John Perse, suo successore alla segreteria generale nella fase più convulsa tra le due guerre, un erede di pari successo e soprattutto di pari controllo su uomini e meccanismi della *carrière*¹⁶.

Quando apparvero i ricordi di Morand, fu facile equivocare sul tono elegiaco del libro, come se un'élite avviata al tramonto avesse approfittato della guerra per un'ultima e quasi orgiastica ebbrezza collettiva. Ancora negli anni sessanta, il nuovo segretario generale del *Quai*, più giovane di Morand e ovviamente di Berthelot, ma non al punto di aver dimenticato quel mondo che era stato anche il suo, si confessava diviso tra la delizia della lettura e l'imbarazzo per il ritratto della diplomazia francese che vi traspare¹⁷. Ma si sa che sono i momenti di tragedia e di pericolo quelli più intensamente vissuti. A parte la voglia di vivere e di godere sulla tolda di un Titanic prossimo a inabissarsi, vi era un motivo per cui Morand rifiutava lucidamente, programmaticamente l'evento-guerra: il suo innato pacifismo. Morand non era un pacifista umanitario, cristiano, socialista, pasato come Barbusse o Giono dall'orrore delle trincee. Era un pacifista raziocinante, perché la pace gli sembrava la più grande conquista della moderna civiltà europea e la guerra il suo regresso nella barbarie: «Sommeneous devenus les fils les plus âcres de cette race d'Europe que le tigre n'aime pas, à cause de sa chair acide?» (*Rien que la terre* 417). Il pacifismo, e non solo le vicende private (il matrimonio con Hélène nel 1927) contribuiscono a spiegare il suo primo distacco dalla carriera: per impolitico che fosse, Morand sentiva che il dopoguerra, oltre la nobile illusione di Locarno e del patto Briand-Kellogg, si avviava ad essere un *pre*-guerra e che dall'irrisolto primo conflitto mondiale sarebbe nato il secondo.

Qui bisogna cercare di difendere Morand dall'accusa di essere stato un diplomatico *du dimanche*. Intanto, si era preparato coscienziosamente, tanto da classificarsi primo al difficile concorso di ammissione, sia nel 1912 (affari consolari) che nel 1913 (carriera diplomatica). In secondo luogo, se si valutano obiettivamente i tratti e i costumi della diplomazia europea della *belle époque*, in cui la vita mondana giocava ancora una parte preponderante, nulla autorizza a ritenere che Morand fosse più "leggero" della maggior parte dei suoi colleghi, francesi e non. Il suo problema, forse, è stato il confronto con superiori come Berthelot o coetanei come Léger, la cui estrema ambizione professionale era certamente molto superiore alla sua (e a quella di chiunque altro). Né mi sentirei di escludere una diffusa invidia ambientale dei *chers collègues* per l'indipendenza economica che gli veniva dal matrimonio con una delle più ricche ereditiere della vecchia Europa, donna oltre tutto di grande presenza, anche se più anziana di lui, e di piglio imperioso, quasi imperiale. Una carriera è

fatta, o disfatta anche da queste cose. Sta di fatto che nella seconda metà degli anni venti, Morand ottenne un primo distacco speso (bene) a girare il mondo come voleva e a scrivere i libri che voleva. Quando riprese servizio nel 1938, venne fatalmente classificato nel partito dei *munichois*, i fautori cioè non solo del patto di Monaco ma dell'accordo a qualsiasi costo con il Terzo Reich. Era una conseguenza del suo pacifismo portato alle estreme conseguenze, del filo-germanesimo per non dire filo-nazismo di Hélène, molto influente sul marito, della scomparsa di punti di riferimento come Berthelot e, forse più di tutto, di una sua crescente sfiducia sulla capacità della Terza Repubblica agonizzante di sopravvivere a una nuova deflagrazione bellica. Nominato nell'agosto 1939 capo della Missione di guerra economica francese a Londra, Morand affrontò lo scoppio delle ostilità e i lunghi mesi di ristagno della *drôle de guerre* con professionalità ed equilibrio, come dimostrano i suoi dispacci ora pubblicati¹⁹.

Ma la scelta fatale avvenne dopo l'invasione e il crollo della Francia, nel maggio-giugno 1940, allorché, invece di schierarsi con de Gaulle, appena giunto nella capitale britannica, Morand decise di rientrare a Vichy, portando con sé, va osservato, la maggior parte dei membri della Missione. Era un duro colpo per l'incerto avvenire della "France Libre": a Londra, tutta la società influente conosceva Morand, quasi nessuno de Gaulle. Il generale, uomo di tenaci rancori, non glielo avrebbe mai perdonato, tanto da mettere sempre il veto all'elezione di Morand all'Accademia di Francia (come lo mise all'elezione di Saint-John Perse-Leger, che non era mai stato *vichyste*, ma aveva il torto di essersi opposto a de Gaulle dall'esilio americano). Tra i due vinse il più giovane, sia pure di poco, e il più in salute: Morand verrà eletto nell'ottobre 1968, quando il generale era ormai avviato a uscire dalla scena politica. Soddisfazione o vendetta non da poco.

Ma rientrato in Francia, Morand si accorse rapidamente che, dietro l'indubbia popolarità del maresciallo Pétain, la Francia di Vichy non godeva di alcuna autonomia. Accettò nondimeno di servire il regime, pubblicando testi che accreditavano i valori della cosiddetta "rivoluzione nazionale", che erano in realtà agli antipodi dei suoi: il rifiuto della modernità, del cosmopolitismo, del vitalismo, l'elogio della tradizione e della conservazione. Ci volle tutto il suo virtuosismo per cercare di dimostrare nelle *Chroniques de l'homme maigre* (1941) che la "cura dimagrante" e moralggiante imposta dal nuovo regime ai francesi era compatibile con gli

ideali di vita semplice e sana dell'*homme pressé*! Nell'aprile 1942, con il ritorno al potere di Laval, imposto a Pétain dai tedeschi, anche Morand riprese servizio attivo. Perché lo fece? Fu conseguenza in lui, sostanzialmente apolitico, della convinzione che occorresse contrastare in tutti i modi la minaccia bolscevica? L'amicizia con la famiglia Laval-de Chambrun non basta a chiarire una scelta che lo condusse ad avallare l'ala più oltranzista del regime, mentre Hélène apriva i saloni della lussuosa residenza parigina a "nos chers Allemands". L'unico tentativo di spiegazione che fornì è in una lettera accorata, che però è di fine della guerra, in cui Morand imputa il suo atteggiamento al clima di veleni e intrighi di Vichy (e non aveva certo tutti i torti) e nega di essere mai stato "collaborazionista"²⁰.

Comunque sia, accettò di assumere non un incarico diplomatico ma politico-amministrativo, la presidenza della Commissione di censura cinematografica, e non suonano molto convincenti le giustificazioni poi adottate²¹. In quella veste si trovò ad avallare l'esautorazione di produttori e cineasti politicamente sospetti od ebrei, il che ripropone ancora una volta l'ombra pesantissima dell'antisemitismo di Morand (e soprattutto di Hélène) su cui rinviamo al meditato giudizio di un suo intimo come Marcel Schneider. Anche nella successiva missione a Bucarest, Morand, a giudicare dai documenti disponibili, non sembra essere intervenuto per alleviare la tragica sorte degli ebrei romeni, a differenza di altri diplomatici francesi, italiani ecc. nonché di personaggi come Antoine, Marthe ed Elizabeth Bibesco²². Vide invece con lucidità come l'avanzata sovietica tendesse ad assorbire la Romania sconfitta in un nuovo blocco dell'Est nel dopoguerra: lucidità acuita dalla consapevolezza delle ingenti fortune che la famiglia di sua moglie avrebbe perso con la sovietizzazione della Romania²³.

Con l'effimera ambasceria in Svizzera si chiuse, come si è detto, la sua carriera diplomatica, certo inferiore a quel che i brillanti esordi avrebbero lasciato prevedere. Forse è da condividere il giudizio per cui il ruolo del Morand diplomatico fu essenzialmente di alimentare la curiosità e la fantasia del suo fratello maggiore, il Morand scrittore²⁴. E forse gli mancava, oltre all'ambizione, quel coefficiente di conformismo ed opportunismo necessari per scalare i vertici di qualsiasi professione. Ma direttamente (nei ricordi del *Journal*, di *Venises* ecc.) o indirettamente (nelle trasposizioni di *Isabeau de Bavière*, *Fouquet* ecc.) Morand dimostra sino

all'ultimo per la *carrière* un attaccamento, una nostalgia che non sono propri del dilettante ma del professionista straordinariamente dotato, che ha dovuto sacrificare una parte di sé alle scelte, ai casi e agli errori della vita.



- 1 Questi ed altri riferimenti nella documentatissima biografia di Ginette Guitard-Auviste: *Paul Morand (1888-1976). Légendes et vérités*. Ringrazio l'amico e collega Cesare Bieller per i preziosi riferimenti bibliografici.
- 2 «La révolte appelle le sperme, et le sperme le sang» (Schneider 2006:16), commenta Marcel Schneider nella prefazione a *Rien que la terre et autres fictions voyageuses*.
- 3 Rispose senza il minimo rimpianto in tarda età: «Il est certain que j'ai beaucoup couru comme un jeune chien après une balle et que j'ai ricoché sur les surfaces dures au lieu de les pénétrer». (*Entretiens avec Jean José Marchand* 109).
- 4 La foto sulla fascetta del libro di Jardin mostra significativamente Morand all'atto di salire in taxi (a Londra?) con espressione impaziente.
- 5 Per modo di dire: questi pellegrinaggi sono sempre di nicchia, specie ai nostri tempi.
- 6 Le polemiche sono state rilanciate dalla pubblicazione postuma del voluminoso *Journal inutile*. Come ci ha detto uno dei migliori giovani scrittori francesi di oggi, peraltro ammiratore del Morand maggiore, egli sarebbe sceso qui a livello dei «râles d'un chauffeur de taxi».
- 7 Vedi le testimonianze di Michel Déon, prefatore di Paul Morand: *Lettres à des amis et à quelques autres*, a cura di Ginette Guitard-Auviste, e di Marcel Schneider: *Mille roses trémières. L'amitié de Paul Morand*. Sintomatico il caso di Jean d'Ormesson che, dopo aver raccontato come tutto lo separasse da Morand (compresa la rivalità diplomatica tra costui e suo padre) così conclude: «J'ai admiré l'écrivain et j'ai fini par avoir pour l'homme un véritable attachement. J'ai beaucoup aimé Morand qui était si loin de moi.» (“Un mongol au galop” 275)
- 8 Sebbene fosse vicino per gusto e formazione al mondo anglosassone, sembra eccessiva la visione da lui stesso accreditata di Morand come scrittore bilingue, perlomeno nel senso di un Nabokov o di un Beckett. I suoi testi scritti direttamente in inglese sono poco più che un *divertissement*.
- 9 Apprendo da Anna Zoppellari che Morand scrisse nel 1965 la prefazione a un album fotografico su Firenze di Coccioni.

- 10 Quanto morandiani i maggiori titoli di Appelius, diversi dei quali meriterebbero una riscoperta! *Asia gialla* (1926), *Nel paese degli uomini nudi* (1928) *L'aquila di Chapultepec* (1929), *Le isole del raggio verde* (1929) *Le terre che tremano* (1930) *La crisi di Budda* (1941) ecc.
- 11 «Ce qu'a si bien compris Mussolini, en offrant dernièrement au Pape non pas un Etat, mais un train.» (“De la vitesse” 271-96).
- 12 Di Solinas – autore di *Compagni di solitudine*, *L'onda del tempo*, *Percorsi d'acqua*, ecc. – v. anche il commento a questo convegno “Paul Morand, l'uomo accelerato”. Di Galateria, in part. la prefazione all'edizione italiana de *Il sole offuscato. Fouquet e Luigi XIV*.
- 13 La definizione, perfetta e rivelatrice, è in *Venises* (104).
- 14 L'ammirazione ma soprattutto la fedeltà di Morand al suo capo, anche nel periodo di disgrazia di costui e sin molti anni dopo la sua morte, rimasero immutate: «C'était un être très compliqué... Un personnage qui par sa propre situation et par sa famille traitait d'égal à égal les grands dirigeants de la République. Mais très au-dessus de tous les autres comme niveau, et surtout comme caractère... le cas de Berthelot est resté unique» (*Entretiens* 52-3). Il ritratto di Berthelot è trasparente nella narrazione che poi Morand farà dell'ascesa e disgrazia di Fouquet.
- 15 Vedi Maurizio Serra, *L'inquilino del Quai d'Orsay. Philippe Berthelot e l'Italia*.
- 16 È il giudizio, autorevole e largamente condivisibile, di Jean-Baptiste Duroselle, *Politique étrangère de la France*.
- 17 Hervé Alphand: *L'étonnement d'être. Journal 1939-1973*, 441-2, in data settembre 1964. Sulle riserve del *Quai* nei confronti dei diplomatici-scrittori, vedi le considerazioni di un altro diplomatico-scrittore, Pierre-Jean Rémy: “Paul Morand ou 'l'écrivain-diplomate' ”.
- 19 Per questi e i documenti successivi, vedi la raccolta *Alexis Léger, Paul Morand écrivains diplomates*.
- 20 A Denise Bourdet, 13 settembre 1944 (*Lettere di un viaggiatore* 12-17).
- 21 Vedi i citati *Entretiens* con J. Marchand.
- 22 Vedi il minuzioso, bellissimo diario dello scrittore Mihail Sebastian: *Journal 1935-1944*.
- 23 Questo è all'origine di un'altra tenace leggenda denigratoria, secondo cui Morand avrebbe chiesto di essere destinato a Bucarest per mettere i beni di Hélène al riparo dall'avanzata sovietica, vedi Ginette Guitard-Auviste 212-41.
- 24 Vedi la prefazione di Paulette Enjalran a *Alexis Léger-Paul Morand* 27-32.



Opere citate, Œuvres citées,
Works Cited, Zitierte Literatur



- Alexis Léger, Paul Morand écrivains diplomates. Correspondances diplomatiques, textes réunis et présentés par Katia Bogopolskaïa, avec une préface de Paulette Enjalran. [Losanne]; [Paris]: Bibliothèque L'âge d'homme, 1999: 211-323.*
- Alphand, Hervé. *L'étonnement d'être. Journal 1939-1973.* Paris: Fayard, 1977.
- Chardonne, *Ce que je voulais vous dire aujourd'hui.* Paris: Grasset 1969.
- Duroselle, Jean-Baptiste. *Politique étrangère de la France. La Décadence, 1932-39.* Paris: Imprimerie Nationale, 1983.
- Galateria, Daria. "Prefazione" a Paul Morand, *Il sole offuscato. Fouquet e Luigi XIV.* Milano: Corbaccio, 1996.
- Guitard-Auviste, Ginette. *Paul Morand (1888-1976). Légendes et vérités,* Paris: Hachette, 1981.
- Jardin, Gabriel. *Paul Morand: Un évadé permanent* Paris: Grasset, 2006.
- Morand, Paul. "De la vitesse" *Papiers d'identité* Paris: Grasset, 1931.
- , *L'art de mourir* Paris: Editions des Cahiers libres, 1932.
- , *Journal d'un attaché d'Ambassade (1916-1917)* Paris: La Table Ronde, 1948.
- , *Venises.* Paris: Gallimard, 1971.
- , *Lettres à des amis et à quelques autres,* éd. par Ginette Guitard-Auviste, préface de Michel Déon. Paris: La Table Ronde, 1978.
- , *L'Europe galante* (1925), ora in *Chronique du XX siècle* Paris: Grasset, 1980.
- , *Entretiens avec Jean José Marchand* Paris: La Table Ronde, 1990.
- , *Eloge du repos.* Paris: Arléa, 1996.
- , *Lettere di un viaggiatore* Milano: Archinto, 2003.
- , *Rien que la terre* Paris: Grasset, 2006.
- Ormesson, d'Jean "Un mongol au galop" *Une autre histoire de la littérature française I,* Paris: Gallimard-Folio, 1997: 271-6.
- Princesse Bibesco. *Au bal avec Marcel Proust,* Paris: Gallimard, 1928.
- Rémy, Pierre-Jean. "Paul Morand ou 'l'écrivain-diplomate'" *Magazine Littéraire,* "Dossier Morand", octobre 1977: 14-15.
- Schneider, Marcel. *Mille roses trémières. L'amitié de Paul Morand* Paris: Gallimard, 2004.

- . Préface. "Mon ami, mon énigme". In Paul Morand, *Rien que la terre et autres fictions voyageuses*. Paris, Grasset: 2006: 7-20.
- Sebastian Mihail. *Journal 1935-1944*, a cura di R. Ioanid. London: Heinemann, 2001.
- Serra, Maurizio. *L'inquilino del Quai d'Orsay. Philippe Berthelot e l'Italia*. Palermo: Sellerio, 2002.
- Solinas, Stenio. *Compagni di solitudine*. Milano: Ponte alle grazie, 1999.
- . *L'onda del tempo*. Milano: Ponte alle grazie, 2001.
- . *Percorsi d'acqua*. Milano: Ponte alle grazie, 2004.
- . "Paul Morand, l'uomo accelerato". *Il Giornale*, 10 marzo 2006, 33.
- Vallora, Marco. "Prefazione" a Paul Morand. *Lettere di un viaggiatore*. Milano: Archinto, 1996: I-XXXVIII

Morand au Portugal sur les traces de Larbaud

*Daniel-Henri
Pageaux*

Sorbonne Nouvelle Paris III

Six textes composent ce que j'appellerais la matière de Portugal dans l'œuvre de Paul Morand, en pensant aux médiévistes qui parlent volontiers de la «matière de Bretagne», mais aussi à Gérard Genette qui a donné dans le volume d'hommage à Jean-Pierre Richard (*Territoire de l'imaginaire*), une belle contribution sur «La matière de Venise chez Proust». Six textes d'un intérêt inégal, en eux-mêmes et pour le voyage, ou mieux l'enquête que va être menée.

On laissera de côté, sans trop de regret, *Le Portugal que j'aime*, ouvrage «présenté par Jacques Chardonne, légendé par Paul Morand, raconté par Michel Déon». On s'arrêtera de manière très rapide et épisodique sur *Tais-toi* (1965), petit roman qui offre pour notre propos une courte escale aux îles Berlingues, lieu où Silvère Lahire rencontre un certain Saint Broc, le premier témoin de la vie de feu son cousin Frédéric Lahire (*Romans*, Pléiade, II, 1179-1244) et *Bains de mer, bains de rêve* (1960), juste pour accompagner Morand dans quelques virées terrestres ou plongées dans l'Atlantique. Le texte, d'abord édité à Lausanne, a été repris sous le titre *Bains de mer* chez Arlea en 1990.

Viennent ensuite deux nouvelles que je lis dans les deux volumes (*Nouvelles complètes*, Pléiade) édités par Michel Collomb: «Lorenzaccio ou le retour du proscrit» qui fait partie de *L'Europe galante* (1925) et «Le prisonnier de Cintra», publié en pré-originale dans le *Revue des Deux-Mondes* en avril 1958, puis en juin pour donner le titre à un recueil de nouvelles et

reprise en 1965 dans *Nouvelles des yeux*, comme d'ailleurs «Lorenzaccio». Reste un petit texte, écrit en mars 1957, avec pour titre «Une suite à la “Lettre de Lisbonne” de Valery Larbaud», donné à l'occasion de l'Hommage à Valery Larbaud, mort l'année précédente, publié par la NRF en date du 1^{er} septembre 1957, texte que je tiens pour essentiel dans cette brève contribution à l'étude de l'imaginaire morandien, d'une certaine géographie sentimentale dans laquelle le Portugal occupe une position plutôt effacée. Mais sur le chemin qui mène Morand au Portugal je croise à de nombreuses reprises l'autre grand cosmopolite que fut Valery Larbaud et les rencontres, sans être une surprise, sont passionnantes à découvrir.

Comme Barnabooth, l'hétéronyme de Larbaud, Morand pourrait reprendre à son compte un vers du poème «Europe»: «J'ai des souvenirs de villes comme on a des souvenirs d'amours» (Larbaud 77). On se souvient du début de *Venises*: «Toute existence est une lettre postée anonymement; la mienne porte trois cachets: Paris, Londres, Venise». C'est peut-être injuste pour New York, Bucarest et même pour Madrid où Morand a vécu dix-huit mois, une période d'apprentissage diplomatique, mais surtout poétique si l'on reprend *Lampes à arc* et *Feuilles de température*. L'Espagne apparaît furtivement dans un autre passage de *Venises*: «Vingt-cinq années en Suisse, dix années à Tanger ou en Espagne, huit années en Angleterre, sans parler de Paris.» (105).

Rien sur Lisbonne: on n'en sera guère surpris. Ce sont toujours des passages, rapides. Si l'on suit la chronologie établie par Michel Collomb (*Nouvelles complètes*, Pléiade, I, xlvi, lv, lix, lxi), Morand séjourne à Lisbonne et Madrid du 2 au 8 mai 1924. Il est à Madrid en février 1943 et «peut-être» à Lisbonne. Il sera encore au Portugal et aux Açores fin mars 1957 et en septembre 1964 aux îles Berlingues, dans le temps même où il s'apprête à publier, notons-le, *Tais-toi*. L'incursion la plus importante est bien celle du printemps 1957, et il faudrait admettre qu'il est retourné au Portugal la même année ou l'année suivante puisqu'il déclare en 1960 dans *Bains de mer* qu'à 70 ans il s'est «encore baigné cette année au Portugal jusqu'en novembre» (1990: 8). Il se met en scène à Cascais, se réchauffant autour du brasero «où noircissent les premiers marrons de novembre» (1990: 52). Et il repart vers le Nord (Ericeira, Figueira da Foz, Nazaré), sans oublier des incursions au Sud: Praia da Rocha, «sorte d'Etretat aux rochers tourmentés et coléreux» (1990: 53), et Sagres, haut lieu de l'histoire des découvertes portugaises, hanté par la figure de l'Infant Dom Henrique, qui n'éveille qu'un souvenir

de plaisir physique: «Quel bon bain j'ai pris à Sagres!». Mais ce n'est pas le fil biographique qui me retient, même s'il est difficile avec Morand de l'oublier. Si le voyage de 1957 est important, c'est, on l'aura deviné, parce qu'il est l'occasion de retrouver Larbaud dans l'hommage daté de Lisbonne, au mois de mars.

Remontons de quelque trente années au moment de la sortie de *L'Europe galante*, le recueil de nouvelles où figure «Lorenzaccio ou le retour du proscrit». Il a été beaucoup question de l'accueil très réservé que le Portugal a fait de ce texte. On ne manque pas de citer la remarque acerbe du protagoniste, homme politique qui revient à Lisbonne après un long exil, à l'égard du peuple portugais: «Peuple mou, peuple de suicidés, à l'art triste, aux plaisirs noirs, malgré tant de dons du ciel et de la terre, triomphe de la canaille, démagogie (...)» (*NC I* 380). A quoi il faut ajouter la note en bas de page: «L'auteur ne partage envers la noble nation portugaise aucune des opinions de ce héros aigris».

Si l'on suit Ginette Guitard-Auviste, biographe connue de Morand, ce sont ces propos, même rectifiés qui auraient mis entre le Portugal (pays dont l'idéologie de l'époque est proche des préférences de Morand, précisons-le) une certaine distance. Il me semble que ces propos sont peu de chose par rapport à la hardiesse du dénouement qui a pu braver la morale et choquer le lecteur, qu'il soit d'ailleurs portugais ou français. «Lorenzaccio» est un de ces textes, en compagnie d'*Hécate et ses chiens* entre autres qui a contribué à auréoler Morand d'un succès pour certains quelque peu ambigu.

Tarquino Gonçalves, ancien homme politique, libéral et autoritaire à la fois, revient au Portugal à la faveur du nouveau régime présidé par son ancien camarade au lycée Henri IV, Narciso Amarante (le lycée de Larbaud, soit dit en passant). Il redécouvre longuement la capitale et retrouve sa maison transformée en maison de jeu. Un court épisode le met en contact avec un matelot auquel il donne l'argent dont il a besoin pour faire la fête. Il choisit de vivre à l'écart de Lisbonne, dans sa *quinta*, au delà des monts d'Ajuda, d'autant plus qu'il se sent épié, surveillé: la popularité du tribun déplaît aux hommes du nouveau régime. Ils dépêchent à la *quinta* le matelot entrevu pour assassiner le gêneur. Mais celui-ci se tient sur ses

gardes. Non seulement il neutralise son assassin en puissance, mais il lui inflige ce que l'on appellera une humiliation qui peut être identifiée comme un acte de sodomie ou de fellation. En suivant les quelques détails donnés, préférence, si l'on ose dire, sera donnée à la première position. Mais la nouvelle ne s'arrête pas là: Tarquino, «rompu à toutes les voluptés pénitenciaires et coloniales» (*NC I* 385), renvoie le matelot après lui avoir rendu «deux chargeurs d'acier, aux balles intactes» (*Ibid.*) et offre une rose de son jardin.

Le personnage a intrigué la critique. Je retiendrai la contribution d'Armand Guibert, fin connaisseur des lettres et de la culture portugaise, donnée dans les *Arquivos do Centro cultural português* sous le titre «Tropismes méditerranéens dans l'œuvre de Manuel Teixeira-Gomes». Poète, homme politique, président de la république portugaise, Teixeira-Gomes a été un personnage hors du commun. Guibert en dresse le portrait en ces termes:

Impassible, son éternelle orchidée à la boutonnière, le Président sort à pied et va musser devant la vitrine des antiquaires; l'opposition l'accuse de pécher contre l'étiquette. Donne-t-il un baiser à une jeune fille qui lui remet une gerbe de fleurs, palpe-t-il en connaisseur les biceps d'un athlète vainqueur, on lui impute mille turpitudes (721).

Et d'ajouter:

Paul Morand qui ne lui a laissé que les deux initiales de son nom dans la plus scandaleuse (...) des nouvelles, encore que magistrale de *l'Europe galante* est allé plus loin encore.

Le dénouement fait passer au second plan les allusions politiques et le tableau peu flatté de ce que serait le Portugal juste avant la mise en place du régime de Salazar. Dans une lettre à Marcel Schneider (15-XII-1965) recueillie dans *Lettres à des amis et à quelques autres* avec des notes de G. Guitard-Auviste, Morand s'explique sur cette fin de nouvelle: «Je crois que j'ai voulu inconsciemment marquer que l'érotisme est une des formes modernes de la révolution; le sperme appelle le sang; (d'où Sade etc...)». De fait, la nouvelle pourrait s'intituler «la Nuit de Lisbonne» et compléter la suite des *Nuits* (*Ouvert la nuit, Fermé la nuit*) qui ont rendu Morand célèbre et où Barrès (le délicat Barrès...) trouvait un accent particulier, «élégant et brutal».

Dans cette curieuse «Nuit», je crois distinguer déjà l'ombre de Larbaud qui pourtant n'est pas encore allé au Portugal. Les textes célèbres dédiés à ce pays sont à venir: «La lettre de Lisbonne» datée du 1-IV-1926, au *Navire d'argent*, le «Divertissement philologique» (*NRF*, 1-VI-1926), «200 chambres, 200 salles de bain» dans la *Revue de Paris* (1-X-1926) et *Jaune Bleu Blanc* (Gallimard, 1927). Aussi est-ce le Larbaud créateur de Barnabooth qui retiendra l'attention.

Morand a dit de façon simple et franche son admiration pour les poèmes d'Archibald Olson Barnabooth. Par exemple dans «Influences et imitations», daté du 25 mai 1927 repris dans *Papiers d'identité*: «J'ai tiré pendant plusieurs années d'utiles nourritures du Barnabooth de Larbaud». (154). Mieux encore: dans une lettre en date du 28 mars 1923 il confie à Larbaud qu'il vient de relire ses poésies. L'impression est profonde: «Je voulais vous écrire pour vous dire qu'après dix ans (à peu près n'est-ce pas ?) je venais de relire vos *Poèmes*. Le plaisir est absolument le même, rien n'a bougé.» (Béatrice Mousli éd., *Valery Larbaud le vagabond sédentaire* 158). Autre relecture dans une lettre en date du 13 juillet 1931: «J'ai relu *Barnabooth*. Intact. Patine superbe» (2003: 176).

Prenons donc «Nuit dans le port» (Larbaud *Œuvres* 46). Le poète voyageur, resté à bord, se montre «Le visage *vaporisé* au Portugal/ (Oh, vivre dans cette odeur d'orange en brouillard frais!)». Il regarde une ville «A travers le hublot». Ou plutôt: «J'épie une ville». Et il commente le spectacle: «C'est bien cela; c'est bien cela. Je reconnais/L'avenue des casinos et des cafés éblouissants». De fait, il s'agit de Tunis où Valery Larbaud n'a fait que passer en 1905 (Larbaud, *Œuvres* 1215): «Je connais encore tous les coins de cette ville africaine». Mais la mention fugitive du Portugal qui ouvre le poème a été suffisante pour que le poète et critique portugais David Mourao-Ferreira retienne à juste titre cette occurrence du Portugal, la première d'une longue suite («Larbaud, Pessoa, Antero: o recurso à ode como forma de modernidade», communication donnée au colloque de 1982: *Les rapports culturels, littéraires entre le Portugal et la France*). Il s'agit d'une première apparition: elle est purement verbale.

Ce qui retient ici mon attention, c'est le dispositif topographique mis en œuvre, la situation de la voix poétique: en position d'observateur caché, attentif, en contemplation nocturne du spectacle d'un port: c'est aussi celle de Tarquino Gonçalves face à Lisbonne. Et aussi la mention des jeux (casinos, cafés). Mais il y a plus: le poète se souvient d'une vie antérieure à Lon-

dres («Quelques mois ensoleillés de ma vie sont encore là/Tels que le souvenir me les représentait, à Londres» 46), la ville où le proscrit portugais a passé de longues années. Enfin, le reflux du passé: «En attendant je passerai cette nuit avec mon passé/Près de mon passé vu par un trou/Comme dans les dioramas des foires» (47), vers qui correspondent au retour sur soi de Tarquino face à la ville et à la politique qui ont changé.

Pour mince qu'elle soit, la trace que Larbaud semble laisser dans la première nouvelle, m'apparaît significative. Si elle a peut-être comme cause immédiate les projets de voyage au Portugal que Larbaud confie à Morand, elle fournit un premier cadre narratif à une nouvelle où Morand, cherchant à faire du Morand, se surpasse. Les traces seront plus profondes, et plus surprenantes dans la seconde nouvelle consacrée au Portugal: *Le prisonnier de Cintra*, contemporaine de la disparition de Larbaud.

Rappelons l'argument, au reste fort simple, mais là encore d'une originalité provocante, tout en restant cette fois dans les cadres de la stricte décence. Un jeune aristocrate portugais, vivant reclus entre son père et sa grand-mère dans leur palais de Cintra, nostalgique de la grandeur du Portugal des découvertes et, plus encore, désireux d'épouser son siècle, décide de tout quitter et d'être le premier cosmonaute Portugais. Il confie sa décision dans une lettre laissée à ses parents, la justifiant et l'illustrant par un vers de l'Énéide qu'il reprend à son compte: «*Macte nova virtute, puer sic itur ad astra*» (NC I 829).

Je ne crois pas que la très relative actualité dont a pu bénéficier le Portugal, à l'occasion d'élections mouvementées, ait pu contribuer au choix d'un scénario lusitain. Le lancement du premier satellite russe (4 octobre 1957) est assurément un événement qui peut déclencher et nourrir l'imagination (NC I 1114). Mais on a vu que Morand, dès mars 1957, est au Portugal et depuis Lisbonne il écrit quelques pages en hommage à Larbaud. Ce texte suit de près la «Lettre de Lisbonne» de Larbaud. Disons quelques mots du premier voyage de Larbaud au Portugal qu'il envisageait depuis novembre 1925.

Nous sommes au début de 1926. Pour justifier une absence qu'il envisage être de six mois, en compagnie de Maria Nebbia, Larbaud obtient de ses amis, Saint John Perse et Morand, une lettre de mission (*V. Larbaud*

le vagabond sédentaire, 2003: 161). Le séjour sera écourté en raison du décès de la tante de Larbaud, nouvelle apprise alors que celui-ci est au grand hôtel de Bussaco.

La «Suite» que Morand compose à la «Lettre de Lisbonne» peut à bon droit apparaître comme un avant-texte au *Prisonnier de Cintra*, dans la mesure où j'y lis des allusions à l'argument et au thème essentiel de la nouvelle. Je retiens d'abord, tirée du texte de Larbaud et reprise par Morand, la présentation de l'ascenseur «julesvernesque» construit par Eiffel dans la ville basse (*a Baixa*), «semblable à une machine à visiter la lune» (NRF 1957: 519). Le fameux *elevador* du Chiado fait passer du roman *De la terre à la lune* au projet du jeune Manuel d'explorer l'espace. Deuxième passage: le parallèle que Morand fait entre Larbaud et les Portugais de l'époque des découvertes qui, par contrecoup ou ricochet, rapproche Larbaud de Manuel: «Comme les Portugais de la haute époque, il se voulait explorateur» (NRF 1957: 520). Une troisième allusion à l'enfant Henri le Navigateur le présente comme «une sorte de Larbaud». Celui-ci est enfin présenté comme un «élève» distrait, attentif à l'appel du large comme le jeune Manuel: «Il fut un de ces élèves qui regardent par la fenêtre, comme Albuquerque debout sur sa colonne, entouré de géraniums rouges regarde vers l'océan» (NRF 1957: 521).

La «Lettre de Lisbonne» évoque l'Espagnol Ramon Gomez de la Serna, Ramon, le grand ami. Larbaud le montre qui s'apprête à quitter le Portugal qu'il aime (Larbaud, *Oeuvres* 933). Dans sa retraite, arrivent les touristes qui l'importunent. Et puis Larbaud avance «le désir, le besoin de changement, de composer sa vie de plusieurs existences, de sentir derrière lui plusieurs passés» (*Ibid.*), une manière d'associer Ramon à quelques sentiments personnels et, plus encore, de manière étonnante, de faire de Ramon une sorte de prototype du personnage de Morand, le jeune Manuel, dévoré par l'envie de changer de vie. Il n'est pas jusqu'au mot «végéter» (*Ibid.*) qui, lu par Morand, peut devenir un mot-clé, par les effets de sens qu'il offre entre la vie et l'ensevelissement végétal dans lequel vit Manuel à Cintra. Larbaud insiste sur la décision de Ramon de quitter un pays où il semblait bien vivre par cette nécessité d'ordre intime: «Et puis il faut sans cesse des aliments à nos yeux, à nos sens, à notre curiosité» (*Ibid.*). Nécessité impérieuse qui se peut se changer en éthique lorsque Larbaud conclut: «Il s'agit de cette conquête incessante que célèbre Saint-John Perse dans son *Anabasse*» (*Ibid.*). Dans le numéro de la NRF, Saint-John Perse évoquera le visage de Larbaud qu'il qualifie de «lusitanien, tôt assombri et alourdi» (NRF

1957: 392). L'allusion à l'*Anabase* peut apparaître, sinon au lecteur Morand, celui qui tout à la fois relit pour écrire une «Suite» et la suite à celle-ci qui a pour titre *Le Prisonnier de Cintra*, du moins au lecteur que nous sommes, comme un élément dans l'élaboration du personnage de Manuel, spécialement lorsqu'il s'écrie: «Pourquoi l'homme a-t-il des limites?».

La nouvelle de Morand, à son tour, par certains détails, renvoie à Larbaud. Et d'abord cet étonnant, ce surprenant début: «Un fils et sa mère, dans un antique palais portugais, embarrassé de bibelots, de collections (...)» (*NC II* 811). Lorsqu'on voit que le principe de vie de cet étrange couple est celui de la domination de la mère sur le palais et sur son fils, on lit, transposé dans un contexte portugais, ce que fut le drame vécu par Larbaud: la dépendance à l'égard de la mère possessive, dévorante. Morand, dans la «Suite» évoque déjà «les redoutables Reines de l'ordre (sa mère et sa tante)» (NRF 1957: 521). Dans la nouvelle, Dona Sidonia est présentée comme autoritaire, castratrice: «Une soumission sans consentement profond à sa mère (...) lui avait, à cinquante-six ans, châtré l'âme» (*NC II* 816). On notera le «sans consentement» qui est l'expression même de la marge de manœuvres toujours précaire de Larbaud fils par rapport à la mère: on se souvient du subterfuge imaginé par Larbaud pour aller au Portugal, avec l'aide de deux amis: Morand et Saint-John Perse.

Eduardo, présenté comme l'homme enfermé, «ermite», chauve, et au corps adipeux, «alourdi de graisse», est un double de Larbaud tel que Morand l'évoque dans la «Suite», à la différence près que «l'embonpoint» (521) et la «calvitie» (521) ne l'empêchent pas de conserver «une majesté naturelle» (521). Eduardo est une figuration du Larbaud enfermé, claustré, frappé pour de longues années par une terrible maladie. Mais Eduardo, comme Larbaud, a eu une double vie: anglophile dans sa jeunesse, brillante, cosmopolite, quelque peu dandy. A trente-cinq ans, sa vie semble s'arrêter, se casser. C'est entre une femme «suspçonneuse, autoritaire et un peu toquée» (*NC II* 818) et un père reclus et comme absent que le jeune Manuel aspire à une autre vie.

Le jeune Manuel a «envie de bouger» (818), il veut briser une «captivité» qui lui devient insupportable. Mais il paraît incapable d'être à la hauteur des aspirations qui le traversent: «L'adolescent sentait obscurément que son destin serait singulier, mais il n'arrivait pas à le reconnaître et à l'empoigner» (820). Il veut «dévorer la planète comme (s)es ancêtres» (31). Il y a du Morand jeune dans le jeune Manuel, celui que le vieux Morand pré-

sente dans les premières pages de *Venises*. Envie de dominer le monde, de changer de mode de vie: «Un besoin fou de s’habiller de couleurs vives parmi ces gens comme il faut, toujours en noir, en deuil de leur vie, le prenait comme une rage» (821). Mais il partage avec le Morand de 1957 qui circule dans le «Saint Tropez portugais, Cascais» un goût pour l’équitation: tous deux fréquentent le manège d’Estoril (41) dont il est question dans *Bains de mer; bains de rêve*: «Après une reprise à l’Ecole d’équitation d’Estoril et quelques voltes dans le sable de la carrière, il est délectable de se jeter en sueur dans la mer» (50).

Cintra est le lieu de l’enfermement, du huis clos qui tente parfois Morand: je pense bien sûr à *Hécate et ses chiens*. C’est une prison végétale que Byron a célébrée dans le chant VI de *Childe Harold*. Le «Glorious Eden!» est devenu presque un slogan touristique: il est un topos de l’évocation de Cintra. On retrouve dans la nouvelle «cette forêt enchantée de Cintra» («Le Prisonnier de Cintra», *NC II* 816). Il est vrai que l’existence «végétative» (*Ibid*), mot qui fait remonter à Larbaud parlant de Ramon, semble en accord avec «l’ensevelissement sous les fougères géantes» (*Ibid*).

Ouvrons ici une parenthèse qui a valeur de bouffée d’air libre et frais. La sortie nocturne du jeune Manuel, prélude à sa prise de décision, est l’occasion pour le narrateur d’évoquer non seulement la liberté retrouvée, mais le paysage que le jeune Manuel découvre dans sa fugue, lorsqu’il décide de revoir la mer «du haut de la route d’Estoril» (824) ou lorsqu’il escalade la montagne pour aller jusqu’au monastère des Capuchos. La description est déjà dans la «Suite», lorsque Morand se présente, piéton dans Lisbonne, sur la «plus belle place d’Europe» (518, 519), superlatif qu’il laisse à Larbaud («les superlatifs font toujours des blessés en éclatant» (519)):

Tout est vert et blanc: l’eau céladon, ponctuée par la gouache des mouettes, le crépi vert amande des blancs palais administratifs, et sur son socle blanc, le bronze vert émeraude de la statue équestre de Joseph Ier. (NRF 1957: 140).

La description est encore présente dans «Lorenzaccio», lorsque Tarquino contemple Lisbonne «présentée comme sur un cheval» (*NC I* 374). Et encore lors du bref passage aux Berlingues dans le très court roman *Tais-toi* (*Romans* 1182):

(...) au milieu d’écueils inabordables, déjà grinçants de goélands, récifs sans grève, colonnes d’une Atlantide effondrée pointant leurs épis opalins au dessus d’une houle couleur de peau de squalé (18).

A l'évidence, le Portugal inspire Morand-le rapide qui fait montre de ses dons de coloriste, de son art à transformer quelques lignes en un tableau.

Le Prisonnier de Cintra est, du point de vue de l'invention, la découverte soudaine, impérieuse du Ciel, comme principe de fuite et possibilité d'héroïsme. Manuel va découvrir le ciel comme Henri le Navigateur a trouvé à Sagres «la clé de l'évasion» (*NC II* 820). Le ciel de Manuel est l'espace moderne, comparable à l'océan des premiers navigateurs. De fait, la structure ou la composition de la nouvelle repose sur le traitement de trois ciels que la poésie sait faire entrer en concurrence. Il y a d'abord le ciel vers lequel se tourne constamment la bigote Dona Sidonia: «Contemple ce ciel, mon fils, qui chante la gloire de Dieu» (*NC II* 811). Opposé à ce ciel religieux, surgit un ciel technique, le ciel des communications, des ondes radio que capte inlassablement le père, Eduardo, en tournant «des boutons d'ébonite» (812). Le poste radio permet à cet aristocrate décadent d'être relié au monde entier, un «vieux monde qui se découd» (*Ibid*) et d'affirmer, à sa manière, une très précaire autonomie. Dona Sidonia est scandalisée par cette manie radiophonique de son fils: «Ton ciel est devenu infréquentable» (*NC II* 813). Un troisième ciel, celui que va gagner le jeune Manuel, est celui de la modernité, de la jeunesse, le triomphe de la vie sur la sclérose et le conformisme.

Le père évolue avec délices dans ce ciel de l'information. Il sait «capter des ondes courtes égarées, des messages en mer, ou des postes clandestins en morse» (818). Ce reclus qui est en communication avec le monde entier apparaît comme une métamorphose inattendue de Philippe II dans le poème «Peinture sur soie» de *Lampes à arc* où il est surgit sous les traits du «Roi Standard», enfermé dans son Escorial, celui qui «tend d'innombrables fils» comme des tentacules. Or Philippe II est présent dans la nouvelle; mieux dans l'esprit de Manuel: «L'adolescent pensa à Philippe II, doublement fier de posséder l'Escorial, le plus riche des monastères et ces Capucins, le plus pauvre.» (*NC II*, 827)

L'image de l'enfermement qui ouvre sur le monde de l'information réapparaît de façon curieuse à la fin de *Venises*, lors de l'évocation de la Villa Perséphone à Trieste où le vieux Morand a décidé d'être enterré, auprès de sa femme. Il retrouve les cousines de sa femme, celles qu'il appelle «mes recluses», dans leur «salle à manger immense». Mais elles sont, elles aussi, en communication originale avec le vaste monde: «Mes cousines rattachant chaque considération de politique générale aux nouvelles d'un membre de la famille dispersée; entre le Canada et Bombay de ce qu'en ont laissé, après la tourmente, les dictatures de droite ou de gauche.» (*Venises* 210)

Vision désenchantée du monde de la part de quelqu'un qui se dit «dé-
charmé» et «veuf de l'Europe». On se souviendra alors des premières pages,
où le jeune Morand n'a rien à envier à Manuel jusque dans sa volonté de
rompre avec un certain ordre: «A dix-sept ans, j'ouvris la fenêtre; l'air du
stade entra; (...) Soudain, c'était vivre!» Lui aussi songe à «s'évader», sen-
tant en lui «une puissance animale dont la mort seule aurait raison». Et
l'éblouissement daté de la «Vallée du Rhône (1906)» s'explique aussi par
une éducation qui vaut celle de Manuel: «J'avais été élevé dans le Paris noir
de Zola» (*Venises* 16, 24-25, 26).

Dans le même texte, Larbaud réapparaît, en compagnie de Proust: les
deux amis, malades, répètent: «J'aurais voulu vivre comme Morand» (*Veni-
ses* 89). Du moins Morand imagine-t-il ces propos et il rappelle comment
Larbaud a répondu à son éloge de la vitesse: avec un opuscule intitulé *La
lenteur*. Et cette fois, le «vieux» Morand qui fut aussi toute sa vie quelque
peu «l'Homme pressé» reconnaît que le «vrai voluptueux», c'était Larbaud.

Par la présence de Larbaud dans *Le prisonnier de Cintra* où se croi-
sent les deux thèmes de l'enfermement, de l'immobilisme sous tous ses
aspects, et de la jeunesse ardente à s'affirmer, la nouvelle serait donc un
jalon inattendu sur le chemin qui mène à *Venises*. A Trieste aussi, on vient
de le voir.

Ce n'est pas seulement la «Suite» à la «Lettre de Lisbonne» qui auto-
rise à parler d'une «présence» de Larbaud dans *Le Prisonnier de Cintra*.
Dans le *Journal inutile* (I 593), en date du 22 septembre 1971, on décou-
vre de curieuses notes «collées», écrites à Vevey et datées du 10 Novem-
bre 1957. En voici le tout début:

Naturellement, je ne suis pas Larbaud. Quand *L'Express* me lance Larbaud dans
les jambes, il croit évidemment me vexer, alors qu'il me fait le plus grand honneur
et le plus vif plaisir.

L'irritation contre l'hebdomadaire, suite à des comparaisons un peu
sommaires explique mal cependant le très long parallèle qu'il va mener dans
cette note et qui aboutit à opposer Morand et Larbaud, non pas au plan litté-
raire, mais financier. C'est que Morand pense que l'hebdomadaire ne «par-
donne» pas («ils ne me pardonnent pas») le salon de 18 mètres de l'Avenue

Charles-Floquet et la «cellule» de Larbaud les «offusque moins». Suivent des calculs interminables sur les fortunes respectives qui débouchent sur un bilan contrasté de deux vies:

Enfin, ma vie n'a été qu'une longue, très longue jeunesse, et celle de Larbaud qu'une longue vieillesse. A trente-cinq ans, il avait déjà des goûts de septuagénaire passionné et innocent.

On notera que «trente-cinq ans» est justement l'âge de la retraite d'Eduardo. Dans une autre «note» non datée, Morand poursuit:

Son plus beau voyage fut autour de cette chambre de la rue de Cardinal Lemoine qui faisait mentir cette légende d'un Barnabooth qui éblouissait nos dix-huit ans.

Ainsi donc, en cette fin d'automne 1957, peut-être juste au retour du Portugal (si l'on se réfère aux baignades à «soixante-dix ans» évoquées dans *Bains de mer*) et dans le temps qui sépare l'écriture et la publication de la «Suite» de la version définitive du *Prisonnier de Cintra* qui sort au printemps 1958, Morand a eu au moins une occasion de repasser en esprit ses relations avec Larbaud et de mettre en parallèle deux modes de vie totalement opposés. Or, c'est de l'opposition entre deux régimes de vie que procède la nouvelle. De plus, non seulement la vie sédentaire et claustrée d'Eduardo renvoie à celle de Larbaud infirme, mais la vie du jeune Eduardo n'est pas sans rappeler celle du Larbaud à l'époque de Barnabooth et la vie libre à laquelle aspire jeune Manuel ressemble étrangement à celle du jeune Morand.

Le mot «matière» que j'appliquais au Portugal est donc bien justifié. Le Portugal fournit des éléments d'histoire, de culture et de nature, des couleurs, des évocations et des descriptions, des *realia*: il propose des «images», du Portugal en mots, face au «vrai» Portugal. Mais, parallèlement au Portugal, il y a une autre réalité à partir de laquelle travaille l'imaginaire de Morand, d'autant plus activement que la mort vient redonner à Larbaud une actualité dans la mémoire de Morand: au reste, il ne l'avait jamais désertée. Cette actualité suscite deux textes: d'abord un texte de témoignage, puis une mise en fiction, plus forte, plus nette. L'entrée en fiction accuse les traits, oppose objet de la fiction et écrivain. Celui-ci écrit à partir de Larbaud mort, plus précisément *avec* et *contre* lui. C'est comme si le bilan de la «Suite» était incomplet et que la nouvelle parvenait à dire la vérité, non de Larbaud,

mais une part de la vérité de Morand, quitte plus tard, l'âge venant, au moment de *Venises*, à la nuancer.

Il y a bien une matière du Portugal, mais ce qui donne au texte sa forme, au sens large, ce qui structure le texte, lui conférant cohérence et dynamisme, ce qui y trace une logique de l'imaginaire, c'est la figure de Larbaud.



Opere citate, Œuvres citées,
Works Cited, Zitierte Literatur



- Genette, Gérard. «La matière de Venise chez Proust». In *Territoires de l'imaginaire: pour Jean-Pierre Richard*, textes réunis par Jean-Claude Mathieu, Paris: Seuil, 1986: 73-84.
- Guibert, Armand. «Tropismes méditerranéens dans l'œuvre de Manuel Teixeira-Gomes» *Arquivos do Centro cultural português*. Paris: Fondation Gulbenkian, 1980, XV: 717-729.
- Larbaud, Valéry. *Œuvres*. Paris: Gallimard, «La Pléiade»
- . *Le Portugal que j'aime* présenté par Jacques Chardonne, légendé par Paul Morand, raconté par Michel Déon. Paris: éd. Sun, 1963, 130 pp.
- Morand, Paul. «Une suite à la «Lettre de Lisbonne» de Valery Larbaud». *La Nouvelle Revue Française* (1^{er} septembre 1957): 518-521.
- . *Papiers d'identité*. Paris: Grasset, 1931
- . *Lettres à des amis et à quelques autres*. Paris: La Table ronde, 1978
- . *Bains de mer*. Paris: Arléa, 1990
- . *Nouvelles complètes I*. Paris: Gallimard, 1992, «La Pléiade» (a été noté NCI)
- . *Nouvelles complètes II*. Paris: Gallimard, 1992 «La Pléiade» (a été noté NCII)
- . *Venises*. Paris: Gallimard, 1992 «l'Imaginaire»
- . *Journal inutile*. Paris: Gallimard, 2001, 2 vol.
- . *Romans*. Paris: Gallimard, 2005, «La Pléiade»
- Mourao-Ferreira, David. «Larbaud, Pessoa, Antero: o recurso à ode como forma de modernidade». In *Les rapports culturels, littéraires entre le Portugal et la France*, Paris: Fondation Gulbenkian, 1983
- Mousli, Béatrice éd. *Valery Larbaud le vagabond sédentaire*. Paris: La Quinzaine, coll. «Voyager avec», 2003
- Saint-John Perse. «Larbaud ou l'honneur littéraire». *La Nouvelle Revue Française* (1^{er} septembre 1957): 387-400.

Un personnage à clef de la nouvelle “Lorenzaccio ou le retour du proscrit” (*L’Europe galante*)

Guy
Dugas

Université Paul Valéry – Montpellier III

*L*es récits de *L’Europe galante*, sous-titrés *Chroniques du XXème siècle*, constituent autant de scènes et de portraits croqués au fil de voyages-éclaircs à travers le vieux continent. Parmi ceux-ci, celui d’un personnage que Paul Morand présente sous les traits de Lorenzaccio dans la nouvelle intitulée “Lorenzaccio ou le retour du proscrit” n’est pas le moins attachant ni le moins suggestif. Plusieurs indices, que nous allons nous efforcer de mettre en évidence, laissent à penser qu’il s’agit là d’un texte à clef.

Résumons la nouvelle: sous les traits d’un proscrit rentrant au pays après quarante-deux ans d’exil, Paul Morand présente un vieil homme d’Etat portugais appelé Tarquinio Gonçalves, que «seul un hasard avait fait chef de gouvernement, sous la Régence». Marquées d’autorité dans un pays où règnent le désordre et la concussion, ses années aux affaires le font haïr de tous, exiler par la Régence à Sao Thomé puis oublier en Angleterre lorsque les républicains arrivent au pouvoir:

Tarquinio Gonçalves, qui a oublié ce Gambetta portugais? Il a manqué sa vie, c’est entendu. Anti-dynastique sous la monarchie et puni comme tel, il perdit, trop tiède démocrate, ses meilleurs amis lorsque les républicains vinrent au pouvoir.

(NC I 375)

Un jour enfin, un des ses condisciples du lycée, choisi comme Président du Conseil, l’invite à rentrer au pays – ce que le vieux proscrit fait aussitôt.

Dans un contexte politique infiniment troublé, Tarquinio, qui, après tant d'années d'éloignement n'éprouve d'autre ambition que de cultiver ses roses, «en jaquette, pantalon à damiers et guêtres britanniques» (NC I 381), passe vite pour l'homme du salut aux yeux de «tout ce qui, au Portugal, aimait l'ordre» (NC I 382).

Mais le Comité exécutif au pouvoir en prend ombrage et charge un matelot de l'assassiner. La pointe de la nouvelle est édifiante: à la suite d'une scène invraisemblable de sexualité proscrite, le vieil homme d'Etat subitement pris d'«un besoin tyrannique» (NC I 385) fait du «jeune criminel ingénu aux bras blancs» (NC I 384-85) sa victime sexuelle... avant de le renvoyer sur ces mots:

Retournez à Lisbonne. Dites-leur que l'assassinat de Tarquinio Gonçalves ne se traite pas à l'entreprise. (NC I 385)

* * *

Dans son édition de *L'Europe galante*, Michel Collomb juge «vain de chercher parmi les hommes politiques de l'époque un modèle à Tarquinio Gonçalves. [...] Elaboré vraisemblablement à partir de plusieurs modèles, le personnage de Gonçalves doit également beaucoup à l'humour et à la fantaisie de l'auteur.» (NC I 988).

Certes ... Me permettra-t-on néanmoins – fort de divers documents trouvés dans le legs Guibert récemment adjoint au “Fonds Roblès-Patrimoine méditerranéen” de l'université Montpellier III – de tenter un parallèle avec un personnage historique – le Président portugais Manuel Teixeira Gomès – qui, s'il ne laissa pas de grandes traces dans l'Histoire de l'Europe du premier quart de siècle, y demeure comme une figure attachante et pittoresque de la vie mondaine et intellectuelle?

Manuel Teixeira Gomez naquit en 1860 dans une famille de négociants aisés de Portimao, «aimable port du sud du Portugal, face au Maroc où plusieurs de ses ancêtres avaient dû guerroyer» (Guibert, «Lettre du Portugal» s.p.). Son père avait été élevé en France et son grand père maternel avait été officier de Napoléon Ier; blessé à la bataille de Wagram, il avait participé à l'abominable retraite de Russie.

Après avoir mis fin aux études médicales vers lesquelles sa famille l'avait poussé, le jeune Manuel s'en fut mener à Porto une vie de bohème correspondant mieux à ses goûts non-conformistes. Il lit beaucoup, avec une certaine prédilection pour les auteurs de l'Antiquité grecque, rencontra artistes et écrivains, et commence à écrire, sans hâte, comme sans ambition...

Mais sa famille le rappelle aux nécessités de l'existence – et c'est tout naturellement qu'il prend la succession de son père dans le commerce des figes sèches. La commercialisation du produit lui permet de beaucoup voyager dans la péninsule ibérique et au-delà, dans le nord de la France, en Belgique et en Hollande, parcourant l'Europe économique, mais surtout, d'une Cour à l'autre, d'un lieu de plaisir à un autre, à la manière de «Barnabooth amoureux des formes les plus subtiles de la beauté du monde», (Guibert, «Des carrosses officiels» 419) cette Europe galante qu'évoque Morand dans ses nouvelles:

Tous les musées de l'Europe lui furent bientôt familiers: il y avait ses points de repère, la grâce d'un visage, le galbe d'un corps.[...] Il nourrissait pour la Méditerranée un culte à peu près exclusif; à l'âge de 26 ans, il passa quatre mois en Toscane où il devait faire par la suite de fréquents séjours; à Syracuse, au Levant, en Asie Mineure, et avec une ferveur jamais lassée, son dilettantisme trouver mille occasions de se manifester. (Guibert, «Des carrosses officiels» 419)

C'est ainsi que cet esthète fringant et sportif, cet aristocrate non conformiste aux idées progressistes et républicaines, se forge une réputation qu'utiliseront plus tard ses détracteurs et opposants politiques – celle d'un dilettante délicat, admirateur de l'Antiquité grecque et latine, amoureux des Beaux-Arts, mais tout autant des beaux corps, bisexuel et débauché:

Il eut à foison «des souvenirs de villes comme on a des souvenirs d'amour», et sa discrétion ne doit pas nous faire oublier qu'il eut aussi des souvenirs d'amour qui s'encadraient assez bien dans ceux des villes.» («Des carrosses officiels» 419)

Même ses écrits, que pour la plupart il ne publiera pourtant que beaucoup plus tard, «*lui seront un jour imputés à crime par les envieux que suscitera son élévation*» («Des carrosses officiels ...» 420):

Ainsi le chapitre d'ouverture d'*Agosto Azul*, où il peint avec toute la sensualité de son tempérament latin les matelots de l'escadre britannique en visite dans les eaux

de l'Algarve, qui se répandent dans un état de nudité adamique parmi les vignes littorales et les mettent au pillage. De même, le titre d'un ouvrage cependant fort anodin: *Lettres sans morale aucune.*»¹ («Des Carrosses officiels» 420)

Manuel Teixeira Gomès a déjà cinquante ans – et pas la moindre expérience politique – lorsque éclate dans son pays la révolution du 5 octobre 1910, abolissant la monarchie des Bragance. Malgré son peu d'enthousiasme, il est choisi comme premier ambassadeur de la République naissante auprès de l'Empire britannique, le plus ancien allié du Royaume du Portugal, où les anciens souverains détrônés avaient choisi de s'exiler. La tâche est délicate, mais le nouveau diplomate, parfaitement étranger aux intrigues et aux finesses des chancelleries, parvient à s'en acquitter avec sagesse et subtilité:

En sa faveur militaient les éléments les plus propres à mollir des cœurs anglais: une impeccable garde-robe, de l'aisance, une culture sans montre, le goût du voyage, et un intérêt réel pour les sports. Petit à petit, le gel des premiers jours fondit devant ce parfait *gentleman*, à qui le Roi accorda une amitié dont il n'était pas prodigue. («Des carrosses officiels» 421)

Durant les treize années de son mandat diplomatique, Teixeira Gomès se donne à ses fonctions avec tant de ferveur qu'il en oublie l'écriture. C'est pourtant le moment que choisissent les monarchistes exilés pour faire traduire les passages les plus compromettants de ses ouvrages publiés pour les faire porter jusque dans les cercles les plus fermés.

Lorsque éclate la première guerre mondiale, c'est en grande partie à l'instigation de Manuel Teixeira Gomès que le gouvernement portugais affirme son parti-pris de non-belligérance, tout en rappelant les devoirs que lui impose son alliance avec la Grande Bretagne. A Lisbonne cependant, l'opposition nationaliste ne cesse d'intriguer tout à la fois contre le régime républicain et, plus personnellement et plus sournoisement, contre lui-même:

Elle reproche au diplomate le luxe de ses réceptions au Carlton, cette magnificence à laquelle elle ne peut se hausser. Sidonio Païs, dictateur éphémère qu'une des révolutions de l'époque vient d'installer au pouvoir, convoque Teixeira-Gomès et lui reproche à brûle-pourpoint d'avoir méconnu les devoirs de sa charge. Sur un ton autoritaire, il exige sa démission lui retire son passeport diplomatique et le fait garder à vue dans sa chambre d'hôtel. («Des carrosses officiels» 422)

Mais la révolution suivante lui donne réparation, en le nommant Ministre plénipotentiaire à Madrid. Un peu plus tard, il prend la tête de la délégation portugaise à la Conférence de la Paix, avant de retrouver ses anciennes fonctions auprès de la Cour britannique.

Le 6 août 1923, alors qu'il prend quelques jours de vacances au château de Balmoral en Ecosse auprès du Roi Georges V, Teixeira-Gomès apprend qu'il est élu Président de la République du Portugal, en dépit de l'obstruction forcenée des nationalistes. Après un brillant banquet d'adieu, le nouveau Président quitte l'île qui, pendant plus de douze ans, lui avait été si hospitalière, et qu'il ne devait plus jamais revoir.

A son arrivée au pays, après l'ivresse des premiers jours, il mesure vite les difficultés qui l'attendent: farouches luttes partisans, déficit vertigineux, gâchis des ressources nationales. Sa simplicité de vie, cependant est proverbiale: accessible à tous, on le voit, «trahi par ses gants clairs, ses guêtres de piqué et son éternelle orchidée» («Des Carrosses officiels» 423), descendre à pied le Chiado ou prendre le tramway pour aller lécher les vitrines des bijoutiers ou des antiquaires. Ne pas croire qu'il en est plus populaire pour cela: contre lui, la calomnie fait rage, le faisant tour à tour et contradictoirement passer pour un démagogue et un autocrate, un moralisateur et un dépravé... C'est pire encore au plan politique: les partis refusant systématiquement les alliances proposées, son ami Alfonso Costa, qu'il a fait revenir de France où il s'était volontairement exilé, n'a eu d'autre solution que de constituer un cabinet nationaliste, c'est-à-dire de s'appuyer sur les ennemis politiques les plus déterminés du Président, pire sur ses plus farouches détracteurs personnels! Dès lors:

Emeutes et soulèvements se succèdent: il semble que les fusils partent tout seuls, et dans les quartiers hauts, les façades des maisons se constellent de mitraille.
(«Des Carrosses officiels» 423)

Une nuit de décembre 1923, c'est sur un contre-torpilleur ancré sur le Tage qu'éclate la sédition. La légende raconte que le Président, réveillé au milieu de la nuit, se rend seul à la caserne des insurgés, avant de mettre au pas son cabinet qui le somme de dissoudre le Parlement. Pour le poète – président dégoûté des intrigues et des attaques, la situation devient intenable:

Vint le jour où malgré sa tendance au pardon et à la pitié, il toucha le fond du dégoût. [...] Il choisit de quitter cette vie publique à laquelle il devait d'avoir

connu, à côté d'authentiques triomphes, d'amères révélations sur la bassesse. Le 11 décembre 1925, le Président du Conseil lut devant le Congrès la lettre par laquelle il donnait sa démission "pour raisons de santé".

(«Des Carrosses officiels» 424)

La suite de ce document, quoique très intéressante, concerne moins notre propos, qu'il s'agisse de l'avenir du Portugal désormais mûr pour le régime autoritaire que n'allait pas tarder d'y instaurer Salazar, ou l'existence nomade que mènera dès lors le vieil homme, qui après de multiples pérégrinations en France, Italie, Tunisie et Algérie s'éteindra à Bougie, dans une modeste chambre d'hôtel, le 18 octobre 1941, sans jamais avoir revu le pays natal.

* * *

Quel rapport, me direz-vous, entre Teixeira-Gomès et le Tarquinio Gonçalves de la nouvelle "Lorenzaccio ou le retour du proscrit"?

Selon-nous, celle-ci a été écrite au printemps ou dans l'été 1924, après un court séjour de l'écrivain à Lisbonne, au moment même où Manuel Teixeira-Gomès, que Morand avait vraisemblablement déjà rencontré ailleurs en Europe, y était au pouvoir. La nouvelle ne paraîtra qu'une seule fois, sans prépublication en revue, dans *L'Europe galante* en avril 1925 – Teixeira-Gomès étant encore au pouvoir au Portugal – avant d'être reprise en 1965 – Teixeira Gomès étant décédé – dans *Nouvelles des yeux*.

Mentionnons d'abord, pour l'anecdote, la similitude des initiales. Mais bien d'autres détails dans le texte de Morand signalent une parenté: la double existence de ce personnage, à la fois poète dans l'âme et politicien malgré lui, son amour pour l'Antiquité gréco-latine, son «dandysme de cyprès» (*NC I* 385) et son extravagante tenue vestimentaire. D'autres allusions encore relèvent de la légende autour du personnage ou des racontars courant à travers les chancelleries européennes sur les pseudo-dépravations du diplomate portugais et son penchant supposé pour la pédérasie. Il est certain que Paul Morand se montrait, tout particulièrement dans *L'Europe galante*, à l'affût de ce genre de choses; c'est sans doute ce qui fit caractériser de «souvent coprophagique» l'inspiration de ces nouvelles².

Il est juste de dire qu'en contrepartie des libertés sont prises aussi vis-à-vis de l'existence de Teixeira-Gomès qui jamais ne vécut exilé à Sao Thomè et dont le séjour à la Cour de Londres (auquel Morand emprunte par ailleurs des détails fort significatifs) releva d'une fonction diplomatique consentie et appréciée, non d'un éloignement subi.

Autre élément intéressant de comparaison, historique cette fois: lorsque Morand décrit «ces navires de guerre qui dorment maintenant sur le Tage obscurci, comme des caïmans» (“Lorenzaccio, ou le retour du proscrit”, *NC I 376*), «pleins d’officiers séditieux, de marins aigris, de mécaniciens pervers» (376), et «ce malheureux pays, tordu par les révolutions comme par des coliques, [qui] reprendra son calvaire d’invasions, de tremblements de terre et d’assassinats politiques» (376), c’est, nous a-t-il semblé, plus probablement à la rébellion de décembre 1923, dans l’hiver qui a immédiatement précédé la venue de Morand, qu’à celles de «mai 1915 contre la dictature du général Pimenta de Castro et lors des “Nuits sanglantes” d’octobre 1921» (Collomb, *NC I 990*) qu’il est fait référence.

L’analyse comparée du personnage et de sa source probable conduit par ailleurs à l’élucidation d’un mode de fonctionnement structurel des nouvelles morandiennes, par renversement systématique et/ou anticipation imaginée. Ici retour du proscrit, alors qu’il s’agit soit d’une vision subvertie du retour du Président en 1923, soit d’une pure anticipation d’un possible retour longtemps après sa démission – retour qui, cela a déjà été souligné ici, n’aura jamais lieu. Par ailleurs, l’auteur ne paraît se préoccuper ni de vraisemblance historique, ni même d’une stricte référentialité spatio-temporelle. Il est en effet d’autant plus important que puisse être écartée toute ressemblance avec telle personnalité que celle-ci est encore au pouvoir. En tant que personnel diplomatique encore en place, Paul Morand, ne l’oublions pas, demeure soumis au devoir de réserve et à autorisation avant publication.

Mais si Morand a, pour ces raisons, soigneusement laissé planer l’incertitude sur la personne qu’il dissimulait sous ce personnage à clef³, il semblerait que les Portugais l’aient très vite reconnue et en aient conçu envers l’auteur de *L’Europe galante* une certaine rancœur, puisque Armand Guibert souligne dans l’article du *Mercure de France* dont je me suis abondamment servi pour cette étude qu’en 1943, Paul Morand obtint de Vichy le poste de ministre de France à Lisbonne, mais que l’agrément «lui fut naturellement refusé: les peuples oublient moins vite qu’on ne croit.» (423).

Enfin, cette modeste contribution pourrait nous permettre d'éclairer le titre donné par Morand à sa nouvelle. Dans son introduction à l'édition de *L'Europe galante* dans la collection de La Pléiade, Michel Collomb considère comme «assez obscure» (989) l'allusion au drame de Musset, *Lorenzaccio*, nom qu'il a tendance à rapporter plutôt au «personnage du marin débauché et meurtrier» (989) qu'à Tarquinio lui-même. Pourtant, si l'on considère tout à la fois Teixeira Gomès comme une clef de ce personnage et comme celui à qui renvoie le titre, alors on peut mesurer la justesse de l'allusion: comme le Florentin Lorenzo, le Portugais Teixeira Gomès fut passionné par l'idée républicaine qu'il s'est attaché à restaurer malgré la bassesse environnante et les dénigrements. Tout comme lui, il fut sans illusion face à l'anarchie organisée: chaque adversaire éliminé en cache dix autres, prêts à vous assassiner. Comme Lorenzo, blessé par la vilénie humaine, Tarquinio/Teixeira en arrive à douter de l'humanité entière. Pourtant, si le Florentin échappe au désespoir en se précipitant vers le poignard des Médicis, le Portugais – autre inversion de situation chère à Paul Morand – refuse de finir en victime, et c'est lui qui, dans la dérision d'un acte proscrit [sic: n'est-ce pas finalement là qu'il conviendrait de voir ce «retour du proscrit»?] par la morale, persécute le marin venu l'assassiner, en lui infligeant ... le vice marin (!), avant de s'en retourner non sans panache vers ses fleurs (moins une: la rose qu'il offre à son bourreau, devenu sa victime⁴), ses lectures et son dilettantisme inné.



- 1 *Agôsto Azul* a paru en 1929 et les *Lettres sans morale aucune* en 1937. L'œuvre la plus connue de Teixeira Gomès est un drame, *Sabina Freire*, publié en 1905.
- 2 La formule est d'Henri Meschonnic.
- 3 Michel Collomb fait état d'un entretien de Paul Morand avec Stéphane Sarkany, écartant totalement la piste que nous proposons ici: «J'ai fait Lorenzaccio avec un ami à moi, un jeune Portugais qui était le chef des pédérastes de Lisbonne. J'ai été amusé de le transformer en dictateur deux ans avant l'apparition de Salazar, alors que le Portugal était très loin de la Dictature!» (Collomb, *NC I* 988) Si loin que cela...?
- 4 La nouvelle s'achevant ainsi: «"[...] Hep! vous oubliez cela..."
Il tendit au marin deux chargeurs d'acier, aux balles intactes, et y ajouta une rose.»



Opere citate, Œuvres citées,
Works Cited, Zitierte Literatur



- Guibert, Armand. “Teixeira Gomès et la Tunisie”. *La Tunisie Française littéraire*, (Tunis, 27 juin 1942).
- “Lettre du Portugal. L’Exilé de Bougie”. *Les Dernières Nouvelles*. (Alger, 15 août 1942).
- “Des carrosses officiels au chameau des caravanes: Antonio [sic: pour Manuel] Teixeira Gomès”. *Mercur de France* 1015. (1^{er} mars 1948). 417-429.
- Morand, Paul. *Nouvelles complètes*, t. I, II, édition présentée, établie et annotée par Michel Collomb. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992 (sera noté *NC I* ou *NC II*).

Les premières nouvelles (1921-1923) de Paul Morand: une forme en mutation

Catherine
Douzou

Université de Lille3

*M*oderne? Morand l'a été de bien des façons, comme il a tout autant été exactement l'inverse. Si une des acceptions de la modernité, mot bien flou en vérité surtout si on l'envisage dans une perspective diachronique, désigne la rénovation des formes, la rupture avec des traditions de nature artistique ou autre, c'est bien en tant que moderne que ses premiers succès le posent. Gagnant la célébrité au début des années vingt par ses recueils de nouvelles, il a imprimé au genre des mutations qui ne manqueront pas d'être reprises par ses contemporains comme par les générations suivantes. La modernité de Morand s'est traduite d'abord dans ses poèmes et ses nouvelles, plus que dans son premier essai romanesque: le premier roman qu'il écrit, sans le publier, *Les Extravagants, scènes de la vie de bohème cosmopolite* (rédigé entre 1900 et 1911) reste dans le goût des romans psychologiques de Paul Bourget; il est bien peu novateur (*Romans* 1243-1369). A l'inverse, les nouvelles de Morand lui ont servi, comme à bien d'autres auteurs d'ailleurs, ce que leur brièveté peut expliquer, de laboratoire d'expérimentation. C'est donc de ces premières nouvelles, qui sont rassemblées dans les trois recueils¹ qu'il sera ici question: *Tendres Stocks* (1921), *Ouvert la nuit* (1922) et *Fermé la nuit* (1923), ces deux derniers titres ayant été, on le sait de gros succès d'édition de la *N.R.F.*

On abordera donc d'abord le sujet des évolutions formelles de la nouvelle morandienne au début des années vingt et des influences que d'autres

genres ont sur ses mutations. On verra ensuite, dans un second temps, que Morand remanie par là une forme pour l'adapter au compte rendu du monde moderne tel qu'il le voit.

Modernités formelles

S'impose ici un bref rappel de ce qu'est le genre de la nouvelle en France et plus généralement en Occident au moment où Morand écrit les textes composant les trois recueils en question. René Godenne souligne que la notion de nouvelle au XIX^e siècle connaît des ambiguïtés ainsi qu'une «extrême diversité» (*La Nouvelle* 92). Cependant, «l'unanimité est quasi-totale» sur quelques points précis dont celui-ci: «la nouvelle raconte une histoire, qui tourne autour d'un épisode (critère fondamental qui distingue la nouvelle du roman de l'époque), et dont le sujet tend à être le plus singulier qui soit» (*La Nouvelle* 92-93). Cependant, les historiens de la nouvelle ont montré qu'apparaît à la fin du XIX^e siècle une forme illustrée en particulier par Anton Tchekhov et Katherine Mansfield, où s'amoindrit le caractère narratif du texte dans lequel s'introduisent de nombreux éléments d'ordre poétique, ou relevant du monologue intérieur. Même si la nouvelle reste essentiellement encore au XX^e siècle un genre narratif, cette question centrale organise les mutations du genre, jusqu'à nos jours.

Cette question narrative se répercute dans les nouvelles de Morand, qui a une grande intuition des mutations artistiques et historiques de son temps, et elle dessine leur modernité formelle. Certes, on retrouve dans la nouvelle morandienne des années vingt comme dans celle des années qui suivront (sauf peut être une des premières, intitulée «Clarisse», écrite en 1917) le schéma de la nouvelle classique, celle – pour aller vite – de Maupassant: une histoire avec une chute finale, mais on observe aussi des hybridations génériques très fortes qui en changent un peu les bases formelles, tout en complexifiant les effets qu'elle produit.

Frontières poétiques

La première frontière que transgresse la nouvelle morandienne des années vingt est celle de la poésie, ce qui n'a rien d'étonnant puisque

Morand écrit des poèmes depuis son adolescence. Ces textes racontent des rencontres entre un narrateur à la première personne et des personnages soit qui sont étrangers, soit qu'il a rencontrés à l'étranger. Ce sont donc des portraits de femmes (*Ouvert la nuit*) et d'hommes (*Fermé la nuit*), qui font aussi à travers ces personnages celui d'une ville et d'une nation. La forme la plus poussée de nouvelle poétique est sans doute «Clarisse» pour laquelle Morand a composé le portrait d'une Anglaise vivant à Londres en superposant des vues de cette femme. Comme il l'écrit à Jacques Doucet le 13 août 1922, Morand cherche: «non pas à écrire, mais à fixer une figure de femme par un procédé beaucoup plus lent, précieux et simplifié que l'écriture ordinaire.» (*Lettres du voyageur* 64-65). Le narrateur fait le portrait d'une femme et de différents aspects de ses personnalités comme de leur relation, à travers cette succession d'éclats qui ébauchent la figure de Clarisse et de la ville de Londres à laquelle elle est associée. S'il y a une véritable rupture avec le modèle de la nouvelle classique, c'est qu'il n'y a pas d'anecdote centrale qui organiserait le texte, décomposé en de brefs fragments descriptifs, narratifs, explicatifs, qui, par ailleurs, perturbent la chronologie et les repères spatiaux de la fiction. Une séquence évoque Clarisse en conversation avec le narrateur, une autre sa folie des bibelots, une suivante revient sur la Grande Bretagne d'avant le conflit et son insouciance festive d'alors.

Les autres nouvelles de ces recueils renouent avec l'existence d'une intrigue, qui reste cependant souvent ténue, même si elle ne perd jamais totalement son intérêt dramatique, d'autant plus que la fin du texte réaffirme brutalement celui-ci par une chute qui remet l'élément narratif au premier plan (Douzou, «La Tentation poétique» 250-258). Ainsi, dans «La Nuit turque», le narrateur retrouve par hasard à Istanbul une aristocrate russe autrefois aimée, désormais émigrée dans la plus grande misère, suite à la révolution bolchevique. Il converse avec elle et l'aide à retirer de chez un prêteur à gage un manteau contenant de l'argent, jusqu'à ce qu'elle le quitte en lui révélant que, désespérée à jamais, elle veut aller à Paris pour s'y pendre. Différentes séquences se succèdent, séparées par des ellipses, qui construisent une trame assez lâche s'achevant cependant sur cet événement fort qu'est l'annonce du suicide de la jeune femme. Le fil anecdotique de ces textes semble servir de prétexte à accumuler des notations descriptives souvent sous forme de flashes, qui donnent des impressions sensorielles et émotionnelles des lieux, des personnes, du moment: «Des marchands passaient, portant des hottes lumineuses, pleines de raisins qu'une

bougie placée au centre, par transparence, éclairait.» (NC I 123). Souvent ces notations d'ambiances fournissent de petits poèmes en prose, des instantanés: «De grands tramways d'or comme des boîtes de laque se hâtaient en gémissant.» (NC I 120). Morand procède ici comme dans ses poèmes où, à partir d'une ligne anecdotiques, il se livre à une épiphanie d'images qui évoque l'art d'Apollinaire. Ainsi dans le poème «Eden-concert» s'accumulent des notations sensorielles successives:

Les tables de marbre blanc,
Sépultures unies,
Portent les cervoises et l'eau ardentes;
Entre elle, les siphons
Energiques et insensibles.
Le piano qui renonce au noir, flageole. (*Poèmes* 28)

Valéry Larbaud, un des grands «passeurs» en France de la modernité, a salué les longs «poèmes» que sont ces nouvelles et les tentatives de Morand autour du monologue intérieur, une des nouveautés narratives de l'époque. Il l'analyse en commentant «La Nuit de Babylone» où un narrateur-ministre raconte une nuit de crise politique et sentimentale, qui, selon Larbaud:

représente une très intéressante tentative de monologue intérieur, non à la manière de ceux qu'a écrits James Joyce dans *Ulysse*, mais plutôt dans la forme que Benjamin Crémieux a inaugurée spontanément (et indépendamment de James Joyce) dans «Le premier de la classe». (NRF 829-831)

Les nouvelles de Larbaud qui écrit lui-même des récits poétiques (*Enfantines* en 1918) et de Morand mettent l'accent sur le travail d'écriture, sur l'expression des sensations et des émotions personnelles, sur des ambiances et en cela elles se rapprochent du «flux de conscience» et de la poésie. Le petit récit gagne ainsi en force émotionnelle et évocatrice. Il y a ici une volonté de donner une force évocatrice au texte et d'y mêler émotion et sensation sans pour autant entrer dans le pur émotionnel ou sensationnel, ce qui fait qu'on reste dans le récit.

Frontières dramatiques

C'est aussi du côté de la frontière du théâtre que voyage la nouvelle morandienne. Même si Morand reprochait au théâtre de cette époque sa

sclérose, il s'essaiera avec un certain succès à l'écriture dramatique (*Le Lion écarlate* [1959]). Il présente certaines de ses nouvelles comme des «récits dialogués», dans la mesure où leur texte se compose d'un échange de paroles entre des personnages, sur lequel repose l'ensemble de la narration. L'une d'entre elles, «Le Voyageur et l'amour» (*NC I*) a même été jouée à la Comédie-Française.

Le caractère dramatique de ces premières nouvelles se traduit par certains traits d'écriture et de composition récurrents. La narration semble souvent découpée en scènes théâtrales, où des personnages dialoguent, parfois longuement, ce qui donne un caractère «bavard» à ces textes: dans «La Nuit hongroise», le narrateur et son ami rencontrent une jeune Juive, Zaël, avec laquelle ils font la tournée des boîtes et des restaurants de la ville en conversant, leurs propos étant largement restitués (*NC I* 153).

Les textes accordent une grande place au corps, à la voix et aux mimiques du visage à propos desquels ils fournissent de nombreuses indications très frappantes pour l'imaginaire du lecteur: «Il clignait des yeux très vite, comme pour transmettre avec ses paupières un message en code morse.» (*NC I* 217); «Sa bouche rejoignit ses oreilles décollées» (*NC I* 195). Comme au théâtre, le geste tient une grande place dans l'univers des nouvelles. Certaines descriptions qui se ramènent parfois à des phrases nominales, ressemblent à des didascalies introduisant les paroles et les personnages en les situant au sein d'un décor et d'une ambiance. Ainsi débute la nouvelle intitulée «Aurore»:

La fenêtre ouvre sur une cour, au fond de laquelle ce n'est pas encore le matin. Au-dessus de moi, la tôle usagée du ciel, boulonnée d'étoiles, avec des taches d'acide, déjà, à l'orient. Atroce matin d'exécution. (*NC I* 49)

Cette familiarité des nouvelles avec le théâtre est d'autant plus évidente que de nombreuses situations semblent sortir d'un répertoire dramatique de boulevard, quoique ces situations soient traitées de façon moderne et rendent compte de l'évolution des mœurs. Ainsi dans «La Nuit de Charlottenburg», le narrateur se retrouve au lit avec la femme de l'aristocrate qui le loge, mais lorsque celui-ci les surprend, il leur propose simplement un thé, alors que le narrateur est déjà au garde-à-vous pour se préparer au combat (*NC I* 233). Le trio du boulevard classique (le couple bourgeois et l'amant ou la maîtresse) devient souvent triolisme chez Morand.

Frontières cinématographiques

C'est enfin avec le cinéma, forme même de la modernité du XX^e siècle commençant, que la nouvelle se rêve. Là encore, on peut souligner que Morand s'est beaucoup intéressé au cinéma et qu'il a été auteur lui-même de quelques scénarios dont l'un *Fils du soleil* (*Papiers d'identité* 107-120) est une réécriture moderne du mythe de Phaéton, le fils du dieu Apollon.

Ces récits restituent une impression de mouvement et de vitesse. Ils sont composés de séquences, séparées entre elles par des ellipses brutales, qui accélèrent les déplacements dans l'espace et l'avancée du temps. Dans «La Nuit de Portofino Kulm», chacune des séquences nous emmène dans un lieu et un temps différent, cette succession servant à montrer les étapes de la déchéance du personnage central de la nouvelle. Ce principe de construction cinématique se retrouve à l'intérieur de chaque partie et on assiste souvent à des défilements d'images, de flashes, où la perspective passant du gros plan à la vue d'ensemble, donnent le vertige. Ainsi commence «La Nuit de Portofino Kulm»:

Je pris un ascenseur-express, en forme de carrosse, qui m'arrêta directement à l'étage. Puis un long sentier en moquette. Trente mètres de malles noires, semblables à des caisses d'échantillons et marquées J.P. O'P., avec bandes vertes.

(NC I 177)

Certains découpages de la narration relèvent ainsi plus de la séquence filmique (du gros plan, du travelling, par exemple) que du théâtre. Dans ces nouvelles, le mouvement est présent par l'agitation des personnages, le regard toujours mouvant des narrateurs-descripteurs ou par l'objet lui-même: quelques scènes se passent dans un train («La Nuit catalane», «La Nuit de Putney», «La Nuit turque», ...) où défilent les paysages à une cadence infernale. En réalité, le domaine du visuel est davantage l'apanage du cinéma que du théâtre. Le théâtre est censé «montrer» l'action et parfois il se passe de texte, mettant l'accent sur le jeu des comédiens, comme dans la *Commedia dell'arte*. Mais en Occident, le texte reste important, le théâtre pouvant, comme dans le récit de la tragédie classique, évoquer les faits au lieu de les montrer. Souvent, la dimension visuelle des notations donne une forte présence aux lieux et aux personnages comme le fait l'image d'un film.

Ainsi Morand joue avec les frontières du genre de la nouvelle, sans pourtant renoncer à ce qui fait sa spécificité de petit récit. Cette démarche d'hybridation avec la poésie, le théâtre, le cinéma enrichit les effets produits par les textes. Deux aspects semblent particulièrement renforcés. Premièrement, les nouvelles acquièrent une capacité très forte à suggérer le monde. Le diégétique tend vers le mimétique, le «montrer» renforce sa place dans le «raconter». Le monde acquiert par là une présence très frappante, il s'impose à nous comme sur une scène, ou sur un écran. Deuxièmement, les récits mettent l'accent sur la saisie du monde par un narrateur, qui réagit face à lui, face aux rencontres qu'il y fait, aux paysages et lieux qu'il traverse. En conséquence, le récit se charge d'émotions et de sensations suggérées. Il autorise l'usage de l'intuition visuelle, sensorielle, émotionnelle pour saisir le monde moderne, et il permet son évocation poétique, tout en gardant l'exigence de l'organisation rationnelle que fournit le récit, et donc une forme de contrôle intellectuel de la visions.

La nouvelle est ainsi une forme que Morand adapte tout particulièrement à une exploration modernisée d'un monde lui-même en pleine mutation. Elle se rapproche du récit de voyage et du reportage, usant des violences du direct souvent comme de ses illusions de simultanéisme dans des narrations où l'écriture semble se faire en même temps que la vie est vécue. Correspondant par sa forme brève au voyage et à la vie que mène Morand à cette époque: il voyage, vit intensément et refuse de se soustraire de la vie pour écrire (comme, selon lui, l'a fait Proust). Elle suit le rythme de sa vie hachée en séquences qu'il veut toujours intenses et de son travail d'écriture fragmentée. Comme le dit Morand, elle reflète l'esprit de la modernité²:

La nouvelle convenait à une époque qui ne prenait plus le temps de vivre; la nouvelle, à la fois moment et mouvement, puisque les mots ont même origine.

(Nouvelles des yeux 7)

*Les tremblements d'une forme,
reflets et expression des années vingt*

Avec Morand, la nouvelle devient une forme hybride, qui s'apparente à un véritable appareil photo, à une camera, à un magnétophone, parce qu'elle est le reflet d'un monde nouveau qu'elle exprime par les tremblements de

sa forme comme par ses thèmes. Cela semble particulièrement évident en ce qui concerne quelques points.

Un univers en mutation

Si pour Morand, la nouvelle est une forme en mutation, c'est parce qu'elle reflète et dit les bouleversements du monde après le premier conflit mondial, ou plutôt après 1917, puisque la véritable cassure qui engendre la modernité du XX^e siècle se situe selon lui à cette date³. A la fois, il a la volonté de garder la trace d'un monde en voie de disparition et de saisir les nombreuses révolutions qui se produisent sur le globe des années folles: changements des mœurs, des paysages, des cartes politiques ... Pour dresser la mesure de ces révolutions survenant en tous lieux et en tous les domaines, il veut saisir l'ancien monde qui disparaît et capter le nouveau, afin de penser les changements, d'en être témoin auprès des lecteurs sédentaires. Ce projet transforme la nouvelle en un livre d'images, où s'enchaînent des vignettes, des tableaux, des portraits. Il s'agit de montrer les choses à travers des mots dont la poétisation multiplie la puissance évocatrice et il faut le faire en s'inspirant du tempo cinématographique, de ses mouvements hâtés, car l'univers change à très grande vitesse et qu'il faut le arpenter en parcourant un maximum de lieux en un minimum de temps. En commentant ses premiers textes, Morand rappelle dans *Mes débuts* l'urgence du moment: «*Il fallait faire vite, au risque de voir disparaître le spectacle, spectacle sans précédent*» (43).

Un univers du mélange

La nouvelle est aussi par ses mélanges de genres, de tons, d'effets une forme baroque, qui par là même reflète un monde moderne dont une des caractéristiques, selon Morand, est d'être de plus en plus mélangé. Les progrès techniques exponentiels qui caractérisent le XX^e siècle occidental, ceux des moyens de déplacements et de communication en particulier, accélèrent des rencontres incongrues. Les règles sociales de l'Occident mises à mal par le conflit de 14-18 donnent naissance à une société où les classes se mélangent et se heurtent davantage, où les hommes et les fem-

mes entrent en un conflit de plus en plus violent qui terrorise Morand, en réalité. De même l'accélération de l'Histoire, qui est faite pour Morand de bouleversements et de déplacements de population, entraîne des rencontres fréquentes et massives entre des peuples qui ont du mal à se comprendre du fait de leurs différences culturelles. Il est fasciné notamment par les rencontres entre l'Occident et l'Orient, par les lieux où s'opèrent ces contacts, ces lieux-frontières, dont Trieste est un exemple pour lui. La modernité des années vingt est donc l'ère du mélange, y compris celui des formes littéraires et artistiques, qui, non contentes de se mêler entre elle, intègrent aussi des éléments disparates, hétéroclites à l'art. Le caractère hybride d'une nouvelle qui est elle-même mélange permet donc d'insister sur ce phénomène. En particulier, la théâtralisation des premières nouvelles, parce qu'elle accorde une grande importance au discours direct des personnages, met l'accent sur les mélanges linguistiques et ce qu'ils traduisent du monde moderne. Les personnages sont toujours affectés d'une façon de parler qui renseigne, parfois caricaturalement et à plaisir, sur leurs traits de caractères et leurs origines socio-culturelles telle l'Espagnole Remedios qui brandit devant les douaniers français le buste de son mari anarchiste, assassiné: «Holà! dit-elle avec fierté, ceci est l'estatue d'Esteban Puig, qui m'a été offerte cette après-midi» (NC I 82). C'est que la modernité a pour langue un «saber» dont la langue de l'écrivain ne peut que se ressentir comme il l'explique dans la première préface d'*Ouvert la nuit* (73). Cette exhibition linguistique met en évidence la problématique du mélange selon Morand à cette époque: celle des difficultés de compréhension entre les peuples et les cultures comme entre les êtres humains. La vitesse des découpages, des enchaînements de décor et de récit fait s'entrechoquer différents paysages et personnages issus de milieux différents: la nouvelle est violente, frappante, rendue telle encore plus par l'hybridité et les tensions formelles que celle-ci engendre. Comme les nuits des narrateurs, elle manque de «velouté» (71).

Le reflet formel des esthétiques des avant-gardes de l'époque

Enfin, on peut voir en cette forme mutante une expression scripturaire de certains mouvements d'avant-garde européens du début du siècle. Morand, qui a exercé dès 1913 comme attaché d'ambassade dans des capi-

tales européennes a été très au fait des avant-gardes comme des mouvements artistiques de son temps, tels l'Ultracisme à Madrid, le Vorticisme à Londres ... On pourrait relever dans ces nouvelles des traits inspirés du Dadaïsme et du Surréalisme dont Morand a été un bref moment assez proche, mais dont sa méfiance pour le délire et sa passion pour le réel l'ont éloigné.

Les premières nouvelles semblent surtout marquées par *L'Esprit nouveau* tel que l'a défini et pratiqué le poète Guillaume Apollinaire dans ses œuvres et par le Cubisme. Morand, que l'ambassadeur français en Grande Bretagne appelait en 1913 «mon attaché cubiste», y apparaît fasciné par les paysages urbains modernes qu'il évoque avec une part d'émerveillement et d'humour qui rappelle ceux d'Apollinaire. Sur le plan formel, la composition de la nouvelle-portrait en différentes séquences relève d'une tentative de simultanéisme littéraire où, comme dans la peinture cubiste et la poésie d'Apollinaire, l'œuvre cherche à donner différents aspects d'un même objet dans le cadre spatial restreint d'un tableau ou d'une page. Ses nouvelles-portraits où, un narrateur présente différentes facettes d'un même personnage, au fil de scène successives, en constitue une bonne illustration, dont la nouvelle «Clarisse» est le meilleur exemple. Le récit reproduit ainsi des techniques de décomposition cubiste très sensibles dans certains croquis où la figure est stylisée comme le portrait d'Habib Halabi dans «La Nuit de Putney»:

D'un point situé sous la racine des cheveux partaient un seul sourcil et un nez en crochet qui soutenait, comme une pièce de boucherie, les lèvres épaisses et saignantes. Au-dessous, un menton en pleine pâte et des joues d'azur que la poudre Rachel faisait virer au vert-de-gris. (NC I 252)

Il faut aussi évoquer brièvement l'esthétique futuriste pour laquelle comme l'ont étudié Vincent Engel (133-143) et surtout Michel Collomb: «Marinetti fixe les principes d'une indispensable stylistique de la vitesse» (*La Littérature art déco* 131), privilégiant la ligne droite aux courbes. Les premières nouvelles de Morand répondent à ce dynamisme et donnent une large part aux objets modernes, techniques, en particulier avion, voiture et train, qui figuraient pour les Futuristes les beautés du monde contemporain.

Incontestablement, Morand est un créateur de formes et de visions nouvelles, même s'il reste pour l'instant dans les manuels et les histoires littéraires un oublié du modernisme (Dambre 111-112), puisqu'on conti-

nue plutôt à mettre l'accent dans les medias sur son caractère jugé politiquement réactionnaire, comme si ce fait suffisait à empêcher toute contestation formelle de l'artiste, ce que l'histoire littéraire dément absolument et comme si le jeune Morand, plus frondeur et internationaliste qu'il n'y paraît, devait porter le poids de ce qu'il allait devenir. Il n'en reste pas moins que ses premières nouvelles font date dans l'évolution du genre au XX^e siècle, par leur capacité à repenser le genre en lui intégrant des éléments hérités d'autres formes littéraires et artistiques. Enfin, il conviendrait aussi de voir comme le rappelait Cocteau que son style moderniste n'entrave pas chez Morand son caractère classique.

Mais remarquez, sous les couleurs de son style baroque, comme il écrit lisiblement, comme il moule ses lettres, comme il est clair, rapide, sobre, riche, comme Crésus, et simple comme bonjour. (246)

Mais il s'agit là d'un autre sujet.



- 1 En ce qui concerne les références des citations, celles que nous donnons entre parenthèses renvoient à notre édition de référence: *Nouvelles complètes*. Le premier chiffre apparaissant dans les parenthèses désigne le tome, le second la page.
- 2 Cette vision qu'a Morand de la nouvelle est considérée par certains commentateurs comme une caractéristique du genre. Ainsi Thierry Ozwald écrit: «La forme de la nouvelle relève donc de la modernité. Elle est l'une des manifestations – sur le plan littéraire – de la catastrophe morale et spirituelle qui engendre l'époque romantique et post-romantique: il y va désormais de tout autres rapports du Moi et du Monde» (*La Nouvelle*, 22).
- 3 A cause notamment de la révolution en Russie.



Opere citate, Œuvres citées,
Works Cited, Zitierte Literatur



- Cocteau, Jean. «D'un ordre considéré comme une anarchie» (1923). In *Le Rappel à l'ordre*. Paris: Stock, 1926: 246.
- Dambre, Marc. «Morand et Drieu la Rochelle ou les détours du moderne». In *Les Oubliés de la modernité*, textes réunis par Claude Debon et Henryck Chudack, Varsovie: Université de Varsovie, 1997: 111-25.
- Douzou, Catherine. «La Tentation poétique des nouvelles de Paul Morand». In *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen âge à nos jours*, actes du colloque de Metz, juin 1996. Ottignies (Belgique): Quorum, 1997: 250-8.
- *Paul Morand singolierer pluriel*. Lille: CEGES, 1997.
- Engel, Vincent. «La Nuit de Portofino Kulm»: «Paul Morand ou l'art de l'esthétique adroite». In *Écritures romanesques de droite au XX^e siècle. Questions d'esthétique et de poétique*, textes rassemblés par Catherine Douzou et Paul Renard, Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 2002: 133-44.
- Godenne, René. *La Nouvelle*. Paris: Honoré Champion éditeur, 1995.
- Larbaud, Valery. *Enfantines*. Paris: Gallimard, 1918.
- «Fermé la nuit, par Paul Morand». *N.R.F.* (1^{er} mai 1923): 829-31.
- Morand, Paul. *Fermé la nuit*. Paris: Éditions de *La Nouvelle Revue française*, 1923.
- *Papiers d'identité*. Paris: Grasset, 1931.
- *Mes débuts*, Paris: Denoël et Steele, 1934.
- *Le Lion écarlate*, précédé de *La Fin de Byzance* et d'*Isabeau de Bavière*, théâtre. Paris: Gallimard, 1959.
- *Nouvelles des yeux*. Paris: N.R.F., Gallimard, 1965.
- *Poèmes*, préface de Michel Décaudin. Paris: Gallimard, coll. «Poésie», 1973.
- *Ouvert la nuit*, Paris: Éditions de *La Nouvelle Revue française*, 1922. Réédition Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1987.
- *Lettres du voyageur*. Monaco: éd. du Rocher, 1988.
- *Nouvelles complètes*. édition présentée, établie et annotée par Michel Collomb. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1991; t. II, 1992.
- *Romans*, édition présentée, établie et annotée par Michel Collomb, avec la collaboration de Marc Dambre, Catherine Douzou, Vincent Giroud, Jacques

Lecarme, Daniel-Henri Pageaux et Christian Petr. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005.
Ozward, Thierry. *La Nouvelle*. Paris: Hachette, 1996.

«La terre étonnamment petite» du grand voyageur Paul Morand

Daniel
Leuwers

Université de Tours

Le paradoxe vécu par ce grand voyageur qu'est Paul Morand, c'est qu'il en vient à trouver la terre trop petite pour lui. En 1926, dans un charmant livre publié chez Grasset («Cahiers verts»), l'écrivain constate amèrement que l'ailleurs dont on rêve n'est «rien que la terre» – cette terre bien prosaïque et réelle.

Pour éviter ce qui pourrait à la longue devenir un gouffre carcéral, Morand use de plusieurs tactiques qui oscillent entre la tentation de pratiquer un voyage purement immobile avec les yeux toujours grands ouverts sur les atlas et le culte effréné de la mobilité. Il s'agit dans les deux cas de contrecarrer l'usure du temps par une occupation diplomatique de l'espace.

Le problème récurrent avec Paul Morand, c'est que son enthousiasme pour le voyage s'estompe à mesure qu'il l'entame. Ce qui est beau pour lui, c'est le temps qui précède le départ. Et le voyage n'est finalement pour lui qu'une recherche de soi – quand ce n'est pas d'un «chez soi»! Les «Adieux à l'Occident» – c'est le titre d'un des chapitres de *Rien que la terre* – le ramène d'emblée à la pensée de l'Occident qu'il en vient même à qualifier d'«Extrême-Occident» (23) comme pour contrebalancer sa dérive vers l'Orient extrême. Sur son bateau, Morand se remémore une conversation qu'il a eue avec Paul Claudel, peu avant son départ. L'Extrême-Orient n'est donc envisagé qu'avec l'onction du grand poète-diplomate qui a vécu en Asie et s'en est fortement inspiré. Paul Morand ne part pas à l'aventure, il ne se déleste de rien.

Il campe sur son savoir et ses supposées valeurs – qu’il énonce ainsi, d’entrée:

La beauté affreuse de notre époque c’est que les races se sont mêlées sans se comprendre ni avoir eu le temps de se connaître et d’apprendre à se supporter. (13)

Paul Morand ne va donc pas à la rencontre de l’autre – lui qui entend demeurer dans les sages limites de sa race, la race blanche, européenne – et, mieux encore, française – marquée par «ces redressements désespérés, cette lutte forcenée contre le chaos, ces réactions aryennes de la cellule, ce culte des individualités héroïques» (252).

A peine Morand s’installe-t-il à Tokyo qu’il compare un de ses quartiers à un «Kremlin-Bicêtre installé sur des Champs-Élysées foudroyés» (33). A peine arrive-t-il à Yokohama qu’il se réjouit d’être invité dans un Cercle français où il peut finir son «dîner en mangeant du Brie et du beurre des Charentes, venus à travers la Mer Rouge et les typhons, dans la chambre froide des Messageries» (35-36). Paul Morand voyage, lui aussi, comme un fromage de Brie bien à l’abri dans une chambre froide! Il ne goûte guère aux saveurs du pays qu’il traverse. Son oeil peut à la limite être requis par certaines beautés féminines, mais l’hygiène semble lui en interdire la consommation.

La seule évocation sexuelle dans *Rien que la terre* se situe au terme du périple de Morand. «C’en est fini de la pâleur perverse d’Asie» (229) écrit-il avant d’arriver à Djibouti où il passe «la soirée dans la case d’une négresse» dont il précise qu’on la lui «avait offerte» et qu’elle «mesurait deux mètres vingt de haut» (230). Le détail vise évidemment à faire sourire le lecteur et à placer Morand en position d’apparente infériorité, d’autant qu’il se déleste de toute culpabilité (cette négresse est un cadeau comme on est fait aux hautes personnalités). La description de sa nuit se teinte d’accents littéraires (Morand se compare implicitement à Baudelaire avec Jeanne Duval):

En touriste baudelairien, je parcourus son ventre immense, orné de tatouages qui soulevaient l’épiderme, en relief, comme les livres pour les aveugles. (230)

L’homme riche de culture (occidentale, évidemment) et qui écrit des livres se sent supérieur à cette sauvage qui ne sait pas lire et dont le langage est rudimentaire. Au terme de cette nuit, Morand donne la parole à sa

compagne (cas unique dans le livre) sous cette forme «petit nègre» qui est l'apanage («Y'a bon, Banania!» ...) des racistes de tout poil:

Ti pas soldat. Ti argent. (231)

Et Paul Morand de conclure (pour faire sourire, encore une fois, son lecteur?):

De tels monuments sont à l'honneur de nos colonies. Pour me suivre à Paris elle demandait trois mille francs. Le Président de la République aurait-il accepté mon cadeau? (231)

Morand se situe donc du côté des puissants et insiste sur la vénalité des populations exotiques à l'égard desquelles la colonisation doit être poursuivie, pour le plus grand bien de la République française.

Car, à la fin de son livre, c'est la France qui importe pour Morand. L'Europe vers laquelle il entame son retour du bout du monde n'est pas même capable de rivaliser avec ces «continents massifs» que constituent «Afrique, Asie chinoise, Amérique du Nord» et qu'il décrit «en forme de massue et de casse-tête» (251).

Lorsque apparaît le «premier phare de France» (253), l'écrivain fait montre d'une certaine appréhension. Personne dans le bateau n'a le sentiment d'arriver dans un pays promis à un «avenir clair» (254) comme cela se produit quand un navire est en vue de New York. L'écrivain qui a magnifié la France quand il était ailleurs la considère soudain avec un regard sceptique dès lors qu'il est sur le point de la rejoindre. Un certain relativisme teinte donc les dernières pages d'un livre où les comparaisons incessantes entre les nations et les races ont servi finalement de base rhétorique, alors que la leçon essentielle à tirer de cette propension au voyage est que prime avant tout le «mirage de l'éloignement dans l'espace qui, moins heureux que celui du temps, attend encore son Proust» (239).

Etre le Proust de l'espace, c'est ce à quoi aspire Morand dont *Tendres Stocks* a eu l'insigne honneur d'être préfacé par le romancier de la *Recherche*. Mais Paul Morand sait qu'il a manqué sa cible dans ce livre trop englué dans des considérations de supposée supériorité raciale. Une marque d'époque? C'est ce que tentent de dire, pour le défendre, les zéloteurs de l'écrivain. Mais il est loisible de leur répondre qu'à la même époque (*Rien que la terre* est publiée en 1926), André Breton et les surréalistes campaient

sur d'autres positions, anticolonialistes, ouvertes, désireuses d'échanges véritables. Et qu'on ne fasse pas passer pour un procureur impitoyable, celui qui se contente de dire aujourd'hui que l'excellent styliste – que fut et que reste Paul Morand – a par trop bridé son écriture au point qu'elle nous parvient aujourd'hui vieillie, sinon insupportable.

Tristesse des livres qui manquent leur cible et perdent ainsi la fraîcheur qui semblait pourtant les avoir mus.



Opere citate, Œuvres citées,
Works Cited, Zitierte Literatur



Morand, Paul. *Rien que la terre*. Paris: Grasset, «Les Cahiers verts», 1926

Apologie pour le romancier: *Champions du Monde* (1930)

Jacques
Lecarme

Université de Paris III

Le romancier Morand a-t-il besoin d'une apologie? La question peut paraître vaine si l'on estime que la distinction des genres est une manie des universitaires (détestés de Morand), et que seule compte l'écriture, inimitable et multiple de l'écrivain. On n'aurait pas d'ailleurs l'idée de poser cette question pour les grands romanciers-nouvellistes de la littérature française: Balzac, Maupassant, Gohier, Léon Bloy, ou de l'anglaise: Somerset Maugham, Henry James, Joseph Conrad. En outre, toute évaluation d'un auteur selon les genres qu'il pratique relève du goût individuel plus que d'un savoir démontrable. Mais, une fois pesées ces objections de méthode, il reste un énoncé qui prend force de loi dès qu'on lit les textes de Morand et les textes sur Morand: le nouvelliste domine et même écrase, chez lui, le romancier; le recueil de nouvelles (deux volumes de la collection de la Pléiade: 1991-1992) se déploie sous le signe d'une réussite constante; le volume des romans se déroule sous l'ombre d'un demi-échec, renouvelé sous des formes variées). On va essayer de reproduire d'abord les motifs de cette préférence, avant de les infirmer par l'exemple de *Champions du monde* (1930), ce roman peu salué par la critique, et qui a été confié à nos soins, pour l'édition de la Pléiade, dirigée par Michel Collomb. Après un examen minutieux, nous restons pétrifié d'admiration et soulevé d'enthousiasme pour ce bref roman. D'où le projet de cette intervention.

On imagine mal aujourd'hui à quel point Morand, après sa gloire tonitruante des années 20, s'est trouvé relégué dans une obscurité malfa-

mée à la Libération (1944). Les hussards les plus brillants – Roger Nimier, Jacques Laurent, François Nourissier – ont certes réhabilité l'écrivain au moins dans le secteur d'une droite ancrée dans ses rancunes, mais ils n'ont pas pu lui faire retrouver son public ni son audience. Pourtant Morand produisait ses chefs-d'oeuvre (entre autres, *Le Flagellant de Séville*, *Fouquet ou le Soleil offensé*, *Fin de siècle*) dans le silence et l'indifférence générale. Il me faut faire ici un acte de repentance: en 1969, participant à un vaste tableau de la littérature française, j'ai expédié en deux lignes méprisantes les nouvelles publiées par Morand depuis 1945 (*La littérature en France depuis 1945*, 303-813). Pour moi, Morand restait le mirobolant auteur d'*Ouvert la nuit* et *Fermé la nuit*, englouti dans le désastre du Régime de Vichy et discrédité par sa participation à celui-ci. Ma conversion totale eut lieu en 1971, au Café Niel, près de l'Opéra: je lus *Venises*, je sus, je crus, je fus désabusé. Morand s'y révélait comme un écrivain souverain, peut-être l'écrivain du siècle. En 1981, j'eus l'occasion, pour un nouveau volume panoramique, d'expier ma faute: j'écrivis un véritable dithyrambe pour le nouvelliste et le chroniqueur (*La littérature en France depuis 1968*, 24-30). Hélas, Morand était mort, et dans le *Journal inutile*, j'ai retrouvé une réflexion amère de Morand sur un nouveau manuel de littérature qui ne lui consacre qu'un paragraphe, et ne croit qu'au nouveau roman (*Journal inutile* I 540). C'était en 1971.

Dans ce retour si lent de Morand sur le devant de la scène littéraire, il est évident que c'est le nouvelliste, et, à un moindre degré, le voyageur qui emportent l'adhésion. C'est, croyons-nous, Jacques Laurent qui a imposé une métaphore sportive qu'appelaient la mythologie et l'iconographie de Morand, l'homme à la Bugatti huit-cylindres. Morand est un sprinter fait pour le 100m ou pour le 200m, et donc un écrivain de la nouvelle; ce n'est pas un coureur de demi-fond ou de fond, et donc pas un romancier. La vitesse est tant liée à l'image de Morand que l'on a oublié les procès que lui a fait l'homme pressé; et ses éloges de la lenteur. Quand il s'agit d'un écrivain qui a beaucoup plus appris du sport que de l'université, et qui l'a pratiqué jusqu'à quatre-vingt-huit ans, la formule de Jacques Laurent paraît particulièrement appropriée, et bien imagée. Pourtant le *Journal inutile*, qui nous est fort utile, indique que la distance pratiquée par le jeune Morand était le 1.500 m: il y voit l'équivalent athlétique de la longue nouvelle, cette forme qu'il adopte après la guerre, et que Jean-Louis Bory, en 1977, évoquait comme «le court roman». Les choses ne sont pas simples: ce *Journal inutile* tend tou-

jours vers plus de brièveté et d'instantanéité: à l'arrivée, ces flashes constituent 1.700 pages pour huit années! On est passé du 100 mètres au marathon.

Cette supériorité du nouvelliste sur le romancier, nul ne l'a mieux argumentée que le meilleur des morandistes, notre ami Michel Collomb, qui a seul édité les deux volumes de nouvelles dans la Pléiade, et a dirigé le volume des romans en 2005. On voit ici la conviction de l'éditeur Gallimard quant à la préséance du nouvelliste sur le romancier, mais aussi le besoin d'une répartition entre deux ensembles génériques, avec quelques cas tangeants. (Pour d'autres écrivains, comme Barbey d'Aurevilly, le même éditeur a distribué romans et nouvelles sur un axe chronologique). Dans sa préface générale aux *Romans* de la Pléiade, et surtout dans l'interview donnée au *Monde des Livres* (5.08.2005), Michel Collomb semble tenir pour acquis le discrédit de Morand romancier: «Alors qu'il s'était rapidement imposé en tant que nouvelliste, Morand s'est toujours cherché comme romancier. Chacun de ces romans donne l'impression de reprendre le problème de zéro et de tenter une nouvelle formule» (Collomb *Le Monde des Livres* II). Le préfacier semble tenir pour des demi-échecs toutes ces tentatives, et il n'accorde à aucun des huit romans de Morand une réussite complète. A notre sens, la recherche du romancier, avec des lignes brisées, va plus loin que la maîtrise rectiligne du nouvelliste. En renouvelant la formule et le modèle à chaque roman, au risque de déconcerter des lecteurs faciles à fidéliser, Morand se montre aussi inventif et aventureux que plus tard Georges Perec, dont aucun roman ne ressemblait au précédent ni au suivant. Les romans de Morand ne se ressemblent pas entre eux et ne ressemblent à aucun d'un autre romancier. Loin de provoquer chez le lecteur «attente et frustration» (comme l'écrit M. Collomb), ils restent élusifs et apéritifs, prodigieusement excitants. Le lecteur ne se trouve pas dans la satiété que provoquaient les romans si maîtrisés de Roger Martin du Gard ou de Jules Romains, ces romans qui ne font grâce d'aucun détail ni d'aucun développement, et qui aujourd'hui sont désertés par les lecteurs de fiction. Le préfacier remarque que «les conclusions de ses récits n'ont pas la même vigueur que ses attaques» (Collomb "Introduction" XXVIII). Mais n'est-ce pas un nouvel art du roman que de le laisser finir dans l'évanescence ou le vide. Il est vrai que les entrées sont souvent fracassantes, et les fins dépressives, comme l'entrée du toro dans l'arène et sa triste fin, traîné dans la poussière. Pour *Champions du monde*, le roman s'ouvre par une course de relais conquérante du quatuor de Columbia; il se termine sur la

course du dernier survivant, derrière le train qui emporte le cercueil du grand négociateur américain. C'est que tout roman de Morand, comme tout récit de Scott Fitzgerald, indique un processus de démolition ou de délitement: au bout, il y a toujours la mort, l'échec ou le rien. André Gide reprochait à Morand, pour *Bouddha vivant*, de bâcler la fin de ses romans; on faisait alors le même reproche aux romans de Drieu la Rochelle. Or il y a un art extrême à savoir bâcler les romans, à les laisser mourir dans l'ellipse et l'inachevé, en les laissant se prolonger dans l'esprit agile du lecteur. Flaubert disait que «l'ineptie consiste à vouloir conclure». Morand et Drieu sont les pionniers d'un roman qui saura, avec Maurice Blanchot, féconder l'attente et la frustration, et ce dernier aurait pu écrire une autre version de *Tais-toi*. On pourrait, dans les années 30, opposer les romans légers de Morand aux romans lourds, qui sont souvent des romans-fleuves. Ces romans-là épuisent le sujet, mais aussi le lecteur, à force de développement rhétorique. S'il est vrai que la nouvelle, c'est le parachute, et le roman, un voyage en ballon, selon la formule de Morand, c'est *Cinq semaines en ballon* qu'il faudrait pour lire les sagas tant vantées de Jules Romains, de Georges Duhamel, de Martin du Gard; encore les voyageurs ont-ils été tentés de jeter comme du lest bien de ces volumes aujourd'hui indigestes. Un roman de Morand, c'est une prodigieuse centrale d'énergie, hydroélectrique, si on pense à la compression de l'eau par le barrage, ou nucléaire, si on pense à la concentration et à la fission de l'atome. Le plus léger est ici le plus actif et le plus aigu. Certes Michel Collomb a raison de noter que c'est le même génie du bref qui anime les nouvelles et les romans, mais on ne voit pas pourquoi cette concision, liée à la fragmentation et à la discontinuité des séquences, nuit à la réussite de ces romans, appareils optiques ingénieux et inédits.

Il y a d'ailleurs un autre Morand, avec les grands tableaux et les épisodes aventureux de la tragédie politique. Le dessein fort ambitieux est de représenter le drame que fut la collaboration avec l'occupant étranger et l'inévitable trahison de sa patrie ou de sa classe. J'ai essayé de montrer dans *Parfaite de Saligny* (Lecarme RSH 2003) une mise en miroir de la Révolution française et de l'Épuration: ce serait là un abrégé du grand roman historique selon Alexandre Dumas père, une métamorphose du prolifique dans l'elliptique. Est-ce là une longue nouvelle, ou un roman au montage ultra-rapide? Dans *Le Flagellant de Séville*, l'influence de Barbey d'Aurevilly se conjugue avec celle d'Alexandre Dumas pour un magnifique ciné-

roman constamment irradié par les gravures de Goya. Là aussi, le drame, décalé, est celui de la collaboration avec l'étranger vainqueur et l'inévitable condamnation par rapport aux compatriotes que l'on ne pouvait pas ne pas trahir, alors qu'on pensait les aider. La critique n'a pas reconnu à Morand la vigueur et l'ampleur déployées dans son tableau de la guerre napoléonienne d'Espagne. Elle a eu tort. Quelques années plus tard, elle a beaucoup trop admiré, sur un sujet voisin, tout aussi napoléonien, *La Semaine Sainte* d'Aragon. L'idéologie ici imprègne et viole l'esthétique: on ne pardonnera jamais à Morand son choix de Pétain et de Laval; on pardonnera toujours à Aragon son choix résolu et jamais renié du communisme stalinien. Réjouissons-nous de voir ces deux romanciers, se côtoyant comme tels, dans la Bibliothèque de la Pléiade.

Il est temps de passer à l'apologie pour *Champions du monde*: elle nous paraît nécessaire car le livre de 1930, lancé à grand battage publicitaire, n'a guère été apprécié par les critiques, et n'a pratiquement pas été réédité jusqu'à l'édition de la Pléiade (En 1990, une introuvable reprise dans la collection «Classiques rouges» de Grasset). Paul Morand, dans son grand âge, ne se souvient pas de l'avoir écrit. Pourtant le titre, à lui seul, fait rêver et, en soixante-quinze ans, a pris une charge magique et médiatique. Les victoires de l'Italie dans la Coupe du monde de football, en 1934 et 1938, celle de la France en 1998, ont eu un retentissement international inouï. Les métaphores sportives ont envahi une politique mondialisée. Dans le roman de Morand, les champions du monde sont d'abord ceux de la boxe ou de l'athlétisme, mais aussi ceux de la puissance mondiale: dans les deux cas, depuis 1918, des nord-américains; l'année 2006, dans l'économie, la politique, et même le cyclisme, cette prééminence des champions du monde tout-terrain américains s'est imposée à toutes les nations. Le propos de Morand était, à partir de l'Université américaine de Columbia, d'indiquer l'irrésistible empire de la compétition sportive, la montée en puissance mondiale des Etats-Unis, le déclin d'une France, victorieuse mais ruinée, et surtout les relations, plus conflictuelles qu'amicales, des Etats-Unis et de la France, deux politiques, deux cultures, deux philosophies. La France n'est ici que l'une des composantes de la vieille Europe, inquiète et divisée. On ne peut nier que le sujet ne soit bien actuel, aussi bien pour la médiatisation du sport que pour la mondialisation de la politique. Sportif accompli de quinze à quatre-vingt-cinq ans, diplomate de carrière, voyageur-écrivain qui a le mieux décrit New

York en 1929, ami de jeunesse d'un diplomate américain (Hugh Gibson) de premier plan, familier d'Alexis Léger, de Philippe Berthelot et d'Aristide Briand, ces artisans d'une Europe provisoirement réconciliée, Morand était fort bien placé pour traiter ce double sujet sportif et politique. Et pourtant, avouons-le, ce livre qui nous éblouit par son éternelle jeunesse, par sa nouveauté vivace, n'a pas recueilli grand écho. Il y a bien eu, en 1930, un article de Jean Cocteau, très amical, consacré à *Champions du monde*, mais qui parvient à ne jamais évoquer ce titre et ce volume. C'est peu, et notre amour déclaré pour ce roman est bien solitaire. Morand aurait-il mal traité un sujet si ample, un monde à comprendre, sinon à transformer? Nous risquons une hypothèse pour expliquer l'écart béant entre une victoire artistique et une défaite temporelle. La crise mondiale de 1929, gagnant l'Europe en 1930, a d'un seul coup rejeté dans l'oubli les figures emblématiques des années 20, de ces «roarings twenties» où de jeunes américains inondaient l'Europe de leurs fastes et de leurs frasques. 1930, c'est, comme stars, la première mort de Paul Morand, comme de Scott Fitzgerald. Le succès s'éloigne d'eux, qui ont pourtant encore leurs chefs-d'œuvre à écrire, destinés à être méconnus.

Certains morandiens tiennent *Champions du monde* pour un faux roman qui juxtaposerait trois nouvelles sans liaison organique. De fait, les trois parties correspondent à trois dates: 1909 à New York, Université Columbia, 1919, toujours à New York, 1929, à Versailles et à Paris, lors d'une grande conférence internationale, qui correspond au plan Dewes sur le règlement des dettes interalliées. Mais cette trilogie n'est pas du tout un trio de nouvelles, avec retour des personnages: c'est un roman qui fait avant tout rendre sensible une temporalité complexe, celle des vieillissements irrémédiables et des jeunesse conquérantes, celle des essors des empires de celle des catastrophes révolutionnaires. Curieusement Morand a réussi ce que va entreprendre John Dos Passos, avec son énorme trilogie *U.S.A.* (42^e *parallèle*, 1930, 1919, 1932, *La grosse galette*, 1936), qui suit cinq personnages sur les trente premières années du siècle. Et les deux livres, l'esquisse et la somme, présentent les mêmes bonheurs dans l'invention de formes romanesques nouvelles. Morand parvient mieux à concilier le vécu individuel et la durée historique dans un dispositif temporel qui semble ne présenter que des lacunes et des ellipses, mais qui suggère toutes les perspectives et toutes les profondeurs. Sans prétendre ici résumer l'intrigue complexe de *Champions du monde*, on rappellera la situation initiale: quatre étudiants de Columbia,

conquérants, pragmatiques, enthousiastes, s'entraînent pour les championnats inter-universitaires du 4x600 yards. C'est leur lecteur de français, formé par les vieilles cultures, qui les regarde et les raconte. Pour la première fois, Morand, dans un roman, use d'un narrateur à la première personne, qui sera la mémoire vivante et écrivante de ces héros sans mémoires, tendus vers leur avenir, – course à pied, championnat de boxe, guerre aérienne, entreprises mondiales, conquête économique de l'Asie. Ce narrateur n'a pas de nom, ni de désirs sexuels, ni de projets: sa fonction est de relier de décennie en décennie les quatre conjurés, et de comprendre les trois ou quatre femmes qui, autour d'eux, mènent un jeu cruel et mortel. Grâce à ce narrateur, les trois séquences s'organisent dans la perspective temporelle. C'est lui qui évoque la guerre de 14-18 par des souvenirs qui sont plutôt des flashes et qui confronte la mémoire et la culture française avec la fureur de vivre et de dominer des Américains. Ce narrateur est à peine un personnage: Morand lui a prêté presque tous les traits de Giraudoux, lecteur de français à Harvard en 1907, évocateur des Etats-Unis dans *L'Ecole des indifférents*, combattant exposé de la guerre 14-18, comme s'il avait emprunté les souvenirs et les talents de son ami intime. Mais sa seule fonction consiste à assurer le reportage, l'historiographie, l'épopée de ces quatre amis: il intègre leurs éducations sentimentales dans l'Histoire du siècle. Leurs aventures sont traitées selon un mode miraculeux qui combine la chaleur d'Alexandre Dumas avec la sécheresse ironique de Mérimée. Ce narrateur, vierge, vide, absent aux passions de ses élèves, sait que les vies vont au désastre et à la mort, si assurées qu'elles soient par le pragmatisme, et que le monde, qu'il soit européen ou américain, finira par la catastrophe et l'Apocalypse: celles-ci ont déjà eu lieu dans l'auto-destruction de la vieille Europe. Le siècle qui va à sa perte, avec ses cavaliers de l'Apocalypse, Morand a su le mettre en roman, comme Céline va le faire.

On a beaucoup dit que Morand, comme les nouvellistes-nés, ne créait pas de vrais personnages de roman. On trouve ici au moins un personnage romanesque ambigu, tout à fait fascinant qu'est Max Brodsky: Dostoïevski et John Le Carré n'auraient pu en créer de plus énigmatique. Morand a beaucoup pensé, pour le créer, à Léon Trotski qui vécut dans le Bronx en 1915-1917. C'est un jeune juif trop intelligent et trop ambitieux pour se conformer au pragmatisme américain; de géniales idées financières le mènent à la faillite et à la prison; il apportera son talent au projet d'Ogden Webb, qui organise un grand trust dominant la Sibérie et l'Asie, en accord avec les Russes blancs,

puis en concurrence capitaliste avec les soviétiques. Ogden Webb, lui, représente l'homme d'Etat, puritain, rigide, réformateur, double du Président Wilson, dont il aura la fin. Mais, au sommet de la réussite de ce trust à la fois impérialiste et révolutionnaire, Brodsky trahit son directeur et s'enfuit chez les Soviets, rejoignant Trotski, Zinoviev et Lénine. On le croit transfuge, tant l'exalte la Révolution bolchevique, cette aurore triomphale, cette grande lueur venue de l'Est. Il se dit à la fois moderne et nihiliste. Mais, par un renversement qui se produira dans la troisième partie, on comprendra qu'il a fui en U.R.S.S. pour protéger Ogden Webb et que la vraie trahison au profit des soviétiques a été commise par sa femme, Nadine Salomon. La fixation de Morand sur les juifs, et en particulier sur les juifs new-yorkais, lui aura au moins permis de créer un personnage fascinant, qui à la fois accomplit et détruit le rêve américain de dominer et de féconder le monde.

Les trois (autres) mousquetaires sont eux aussi saisis dans le lent processus de leur éducation sentimentale. Chacun d'eux devra sa perte à une femme, et Morand ne cesse de recréer la perverse Milady, cette immortelle création de Dumas père: sous diverses formes séductrices, elle corrompt et affaiblit des héros qui sont d'abord des athlètes. Cette mythologie, pour ré-préhensible qu'elle soit, procure de délectables fruits de roman. Jack Ram, Apollon des stades, sera un redoutable footballeur américain, puis un boxeur, effectivement champion du monde des poids mi-lourds. Le narrateur le saisit au déclin de sa gloire, quand il multiplie les matchs-exhibitions pour financer les dépenses de sa femme Rhoda, championne des concours de beauté. Il va mettre en jeu son titre dans un combat qu'il ne sait pas avoir été truqué par son manager, et, s'estimant déshonoré, se brûle la cervelle. Certes ce récit a été influencé par la nouvelle d'Ernest Hemingway, «50000 dollars»¹ mais Morand égale son rival américain dans l'écriture du corps et du combat, et aussi dans la démystification des idéaux sportifs. Les grands écrivains du sport, si rares, écrivent contre l'imposture du sport. Clarence Van Norden, ce patricien venu du May flower, riche et beau, connaîtra la gloire comme aviateur invincible dans la guerre de 14, se laissera étouffer par sa mère souveraine et par l'insatiable Rhoda et finira dans la paresse de l'alcool, torturé par son surmoi puritain (c'est la version américaine de ces anciens combattants désœuvrés que sont le Gilles de Drieu la Rochelle ou l'Aurélien d'Aragon). Le protagoniste de l'emprise politique des U.S.A. sur le monde, c'est évidemment Odon Webb, rigoureux, idéaliste, pragmatique, chaste au

point de refouler tous ses désirs, jusqu'à l'effondrement final. A la manière du Président Wilson en 1918, il reconstruit l'Europe et l'Asie, inflexiblement. Comme Wilson, mais dix ans plus tard, il est frappé d'une attaque cérébrale, et c'est sa femme, Mrs Webb, puritaine implacable, qui signe et rédige les accords qui auraient dû en 1929 apporter la paix à l'Europe. Le romancier a réussi là un grand portrait de ces leaders politiques américains, qui reconstruisent la planète, avec d'inquiétantes certitudes missionnaires, que la réalité des vaits vient démentir.

Restent les femmes. Qui plus que Morand les a aimés? Qui plus que lui les a détestés? On se gardera d'approuver son idéologie, imprégnée des mythes les plus anciens (Dalila, Omphale, la Reine de Saba, Dejanire), mais on reconnaîtra la prééminence des figures féminines sur les personnages masculins, et la réussite d'un romancier qui estime que toute la force, chez les Américains, est passée des hommes aux femmes, celles-ci animées d'une volonté de fer. Pour Morand, comme pour Hemingway, la femme (évidemment castratrice) n'est pas l'avenir de l'homme, mais la ruine de son énergie. Si Max Brodsky disparaît de l'histoire dès le milieu du livre (et le lecteur en est dépité), Nadine Salomon, sa femme, règne sur toute l'intrigue et se trouve toujours dans le nœud des liaisons. Eternelle séductrice, toujours prête à la trahison, elle séduit le narrateur français, qui lui résiste comme Joseph à madame Putiphar, approche Van Nordent dans une secte californienne, devient duchesse d'Antifer à Paris, séduit et, corrompt et détruit Ogden Webb. Mais comme cette traîtresse est charmante! Les autres femmes sont plus conformes à ce qui deviendra des stéréotypes américains. Rhoda Ram est une icône parfaitement belle et absolument glacée: dépensière par essence, elle ruine les hommes qui la laissent insatisfaite et querelleuse. Quant aux mères castratrices, elles détiennent un pouvoir absolu. La mère de Clarence Van Norden règne en souveraine sur un milieu raffiné et interdit à son fils toute autonomie. Bien plus tard, dans sa nouvelle «La Présidente» (*Fin de siècle NCII: 705-34*), Morand créera un double de cette patricienne, dans un style plus proche de Henry James ou d'Edith Wharton. Mrs Webb, plus âgée de dix ans que son mari, se fait appeler par lui «mère». Quakeresse ou méthodiste, c'est une pionnière de la Russie en guerre et de la philanthropie américaine. A elle seule, est réservée cette volonté de fer qui a déserté les hommes. Et – on l'a vu – c'est elle qui ramène le cadavre de son mari mort prématurément, après avoir, en sous-main résolu les inextricables conflits de

l'Europe. Sans doute sommes-nous ici dans le fantasme et la fiction – c'est-à-dire dans le roman – mais l'histoire de l'Amérique, dans le premier vingtième siècle, donne quel que crédit à l'imaginaire historique de Morand. La présidente Eleanor Roosevelt, la présidente Hillary Clinton n'ont pas été inactives... sans parler de Mrs Wilson dont Mrs Webb est le clone. Tels nous apparaissent, avec une singulière présence, les personnages de Morand, aventureux, picaresques, énergiques, réfractés au miroir d'un narrateur-témoin, vacant, vide, mais irréductiblement français. Et si la fonction du roman, comme on le croyait en 1930, est de transformer le monde en conscience, on l'admira d'avoir, à chaud, analysé et représenté les relations franco-américaines, sujet amical et conflictuel qui est toujours d'actualité.

Mais qu'est-ce qui fait la vraie valeur de ce roman, qui lui permet de rivaliser à son avantage avec les grands romans de Théodore Dreiser, de Sinclair Lewis, de John Dos Passos, d'Ernest Hemingway, de Scott Fitzgerald, qui traitent de sujets analogues, vus d'outre-atlantique? c'est, dirions-nous expéditivement, la création poétique d'images et de comparaisons, de métaphores, si on veut le prendre au sens très large qui lui donnait Proust. Les images de *Champions du monde* sont neuves, déroutantes, irréfutables. Citons-en quelques-unes, au risque de les affaiblir en les décontextualisant: la voix d'un jeune étudiant est «souple comme un lasso» (237); une jeune femme a «la peau dorée comme une carpe» (240); les oreilles d'un boxeur semblent «bossuées comme une aile de vieille Ford» (248). Une jolie femme dégage «un éclat noir, féminin, d'une douceur de fourrure et d'influx nerveux» (254); une dame déjà âgée est «colorée de vert par le vitrage en culs-de-bouteille comme par un fanal de tribord» (258). La jolie femme revient «gonflée de sève, noire et brillante comme une belle grosse mouche» (262). Un intellectuel survolté «vivait comme un moteur tourne rond, sans cogner» (270); un athlète énervé «secoue les portes de bronze comme un paravent de papier» (275); une Vénus américaine paraît «comme enduite d'une beauté trop fraîchement peinte» (276). Deux boxeurs s'accrochent «les bras noués comme des cerfs debout engagés dans la ramure» (281). Une automobile américaine roule «heureuse comme une plume conduite par la main déliée sur un rame de papier» (254-5). Un patricien quadragénaire se montre «voluptueux, saisonnier comme une hirondelle» (308); une épouse puritaine se fait prendre pour «l'ombre, l'écho, comme les épouses modèles dans les contes chinois» (325). Démasquée, une traîtresse est «paralysée,

asphyxiée comme ce gibier habitué aux sous-bois et que la plaine rend stupide» (341). La même devient «à la fois la fourmi et le pied qui écrase la fourmilière» (344). De telles images n'ont rien de difficile ni de forcé, comme le suggérait Proust dans sa préface ambiguë au premier recueil de nouvelles de Morand: elles instituent une vision comme neuve des êtres et des objets. Elles sont peut-être moins elliptiques, moins tendues que celles qui saisissaient les lecteurs d'*Ouvert la nuit* et de *Fermé la nuit*. Mais elles déploient toute leur grâce efficace dans la conduite d'un récit, suffisamment elliptiques pour n'être jamais démonstratives, assez rapides pour donner le rythme jazzé, entre Duke Ellington et Maurice Ravel, toujours excitantes pour l'œil et pour le cœur.

Dans ma jeunesse sportive, mon idole était Fausto Coppi, le «*campionissimo*». Aujourd'hui, avouons-le, Paul Morand ne me paraît pas un homme digne d'admiration ni même parfois d'estime. Mais il est bien le «*campionissimo*» de la prose narrative, qui'il a sublimé par l'invention poétique. Poète, il l'est tout autant que son ami Alexis Léger, dit Saint-John Perse.



Note, Notes, Anmerkungen



- 1 Le jeune Morand, chargé de la critique au journal américain de Paris, *The Dial*, avast évoqué, en anglais, cette nouvelle de Ernest Hemingway, entre autres succès américains.
- 2 Paul Morand, *Tendres Stocks* Gallimard, janvier 1921. La préface de Marcel Proust avait déjà paru, sans un autre titre, en novembre 1920, dans la *Revue de Paris*.
- 3 C'est Paul Morand, lui-même, qui distingue ses *Nouvelles des Yeux* et ses *Nouvelles du coeur*, dans le choix effectué aux éditions Gallimard (2 volumes).



Opere citate, Œuvres citées

Works Cited, Zitierte Literatur



- Aragon, Louis. *La semaine sainte*. Paris: Gallimard, 1958.
- Bersani, Jacques. Lecarme Jacques. Vercier, Bruno. *La littérature ed France depuis 1945*. Paris: Bordas, 1970.
- Collomb, Michel. «Morand swing frappant» interview. *Le Monde des livres* (5.08.2005): II.
- . «Introduction» à Morand, Paul. *Romans*. Paris: Gallimard, 2005: IX-XXXIII.
- Lecarme, Jacques. «Parfaite de Saligny (1946) ou À rebours: 1944 - 1917 - 1789. » *Revue des Sciences Humaines* 272 (2003): 113-122.
- Morand, Paul. *Tendres stocks*. Paris: Gallimard, 1921. Avec préface de Marcel Proust.
- . *Nouvelles complètes*, édition présentée, établie et annotée par Michel Collomb. Paris : Gallimard, t. I, 1991; t. II, 1992, Bibliothèque de la Pléiade (ont été notés NC I et NC II)
- . *Journal inutile I*. Paris: Gallimard, 2002.
- . *Romans*, Paris: Gallimard, 2005, Bibliothèque de la Pléiade.
- Vercier, Bruno. Lecarme, Jacques. *La littérature en France depuis 1968*. Paris: Bordas, 1982.

«Cher Paul Morand...»: quel filo sottile fra *Venises* di Paul Morand e *Le Labyrinthe du Monde* di Marguerite Yourcenar

Francesca
Melzi d'Eril

Università di Bergamo

*V*erso la fine del 1929 vedeva la luce in Francia un libro all'apparenza modesto ma destinato a un certo successo dal titolo *Alexis*. L'autrice, una giovane di ventisei anni, Marguerite Yourcenar, faceva così la sua entrata fra gli scrittori francesi del XX secolo. *Alexis* infatti ebbe la fortuna di essere notato da Edmond Jaloux con cui in seguito Marguerite Yourcenar intratteneva relazioni cordiali. «Son roman m'a surpris» egli scriveva sulle colonne de *Les Nouvelles Littéraires* del 29 aprile 1930, «et surpris comme une révélation». Riconoscendo nello stile della Yourcenar «le style abstrait qui est le vrai style français, celui de la meilleure tradition», Jaloux paragonava la scrittrice a Chateaubriand, a Pierre Loti, a Barrès, sottolineava l'influsso di Rainer Maria Rilke, non mancava di avvicinare il personaggio di *Alexis* a quello di Michel di André Gide, per concludere che la profondità psicologica imprimeva a questo libretto una ricchezza tale da metterlo sullo stesso piano delle grandi opere letterarie di quegli anni. Quasi contemporaneamente alla recensione di Jaloux, Paul Morand dalle pagine del *Courrier Littéraire* si associava al consenso di Jaloux affermando: «Il faut ranger ce petit livre plein de suc dans un coin choisi de la bibliothèque, entre Hélietius et l'auteur des *Nourritures Terrestres*». «Le plus étonnant» proseguiva «c'est qu'il soit l'œuvre d'une femme, qui est parvenue à s'identifier avec son sujet à tel point qu'*Alexis* est véritablement la confession d'un homme victime de ses penchants et qu'il n'y a pas une ligne de cette confession lucide, discrète et d'autant plus pathétique, qui ne soit». Egli accol-

se inoltre nella collana «La Renaissance de la Nouvelle» il primo libro di Marguerite Yourcenar pubblicato da Gallimard *Les Nouvelles Orientales*.

Quattro opere di Paul Morand: *La Dame Blanche des Habsbourg*, *Ci-gît Sophie Dorothée de Celle*, *Nouvelles des yeux* et *Venises* sono presenti nella Biblioteca della Yourcenar di Petite Plaisance, inventariata da Yvon Bernier¹.

Fra le lettere di Marguerite Yourcenar pubblicate nel 1995 da Michèle Sarde e Joseph Brami (Yourcenar, *Lettres* 527), se ne trova una del 3 febbraio 1977 a Jean Chalon in cui la scrittrice allude a un'intervista che le era stata fatta da una giornalista, Elvire de Brissac, e che non era avvenuta a suo parere, in maniera corretta. Elvire de Brissac era arrivata a Petite Plaisance «en se recommandant de Paul Morand». Questa era stata la ragione per cui sarebbe stato impossibile alla Yourcenar sottrarsi all'intervista:

Je n'aurais pas voulu désobliger Morand, avec qui j'entretenais des relations fort espacées, mais cordiales depuis qu'il avait en 1937 accueilli un de mes livres dans sa collection de La Nouvelle (*ibid.*)².

Qualche giorno più tardi, il 12 febbraio 1977, in una lettera a Lucienne Serrano, che organizzava a Chicago un colloquio sull'opera della Yourcenar, nel chiarire alcuni aspetti della figura di Alexis, essa scriveva: «Tout cela est très loin de Sappho qui me ferait plutôt penser à certaines créations de Morand, ou même à certaines pathétiques petites théâtrales de Colette, deux écrivains à qui bien entendu je donne leur dû d'admiration, mais auxquels je n'aurais jamais songé à m'assimiler» (M. Yourcenar, *Lettres* 538, Lettre à Lucienne Serrano, 12 Février 1977).

La conoscenza fra Paul Morand e la Yourcenar ebbe origine quindi con la pubblicazione di *Alexis* e, sia pur «espacée dans le temps», non fu mai interrotta. Negli Archivi della Houghton Library all'Università di Harvard sono conservate tre lettere di Paul Morand alla Yourcenar scritte fra il 1969 e il 1972.

Anche se credo che si possa quindi affermare che, lungo gli anni, non siano state numerose le occasioni di incontro tuttavia appare chiaro che non ci troviamo di fronte solo a un rapporto di reciproca stima ma forse un filo sottile unisce alcuni aspetti dell'opera dell'uno a quella dell'altro. Tenterò di fornire alcuni elementi a sostegno di questa ipotesi.

«Cher Paul Morand» scriveva la Yourcenar nel dicembre 1971 sul retro di una cartolina (era una sua abitudine quella di scrivere sul retro di ri-

produzioni di opere d'arte ammirate nei vari musei del mondo) «ces trois rois venitiens vous apportent mes excuses» per non aver ringraziato subito del libro su Venezia che egli le aveva inviato:

Si Venise s'effondre, comme hélas tant de choses, vous aurez été un des derniers à en jouir intelligemment, avant ceux que Maurice Barrès aurait eu raison d'appeler les barbares... J'ai particulièrement goûté votre évocation de votre père et de ce milieu aujourd'hui disparu, de grands bourgeois français des environs de 1900. Edmond Jaloux, qui en faisait si bien partie, m'a souvent lui aussi évoqué cette Venise, la vôtre, dans laquelle il se promenait avec Régnier. Il y a eu là une sorte d'été de la Saint Martin de la civilisation européenne que vous faites revivre. J'apprécie d'autant plus votre art que j'essaie en ce moment d'évoquer cette Europe du dernier quart du XIX et du premier quart du XX. souvenirs indirects et souvenirs d'enfance. Que tout cela est à la fois proche et lointain! (*Lettres* 387) ³

Vi sono in queste righe alcuni elementi assai significativi: il primo l'immagine di Venezia che sta per sprofondare, il secondo l'allusione a quel milieu di «grands bourgeois français» degli inizi del secolo, l'estate di San Martino della civiltà europea e di quella Europa che prendeva forma nelle pagine dell'opera *Le Labyrinthe du Monde* a cui l'autrice si dedicava in quel periodo. Il richiamo ai ricordi indiretti e ai ricordi della propria infanzia è fin troppo allusivo del primo volume *Souvenirs pieux* e del secondo volume *Archives du Nord*.

Marguerite Yourcenar aveva visto per la prima volta Venezia nel 1922 (Bonali Fiquet *Fragments* 16 ss.) in occasione di un viaggio compiuto in compagnia di suo padre.

«1922 a été pour moi une de ces dates et le lieu de révélation Venise et Verone...» (Yourcenar, *Voyages* 1035)

seguendo le tracce di quel medesimo percorso che tutti i Nordici hanno fatto dirigendosi verso l'Italia e in modo particolare di suo nonno Michel Charles, dei suoi zii materni Octave et Rémo Pirmez rievocati in *Souvenirs Pieux* e in *Archives du Nord* (Bonali Fiquet *Fragments* 18-20).

Nel 1936 ne *Les Songes et les Sorts* il sogno che porta il titolo “L'île des dragons” ha come sfondo Venezia ove con un giovane e una ragazza essa abita in un alloggio ristrettissimo. Venezia si offre dall'alto come un groviglio rosa e rosso di terrazze, di alberi di navi, di campanili, di magri gatti randagi, e di nidi di rondine⁴. I tre compagni si gettano dalla finestra in una

barca che per il loro peso oscilla e affonda fino ad essere a pelo dell'acqua. Ma appena preso il timone, la visione di prima si trasforma: la superficie del canale perde il suo aspetto «douteux et pâle» di acqua incanalata fra i muri di una città, essi vogano su uno spessore di colore verde-nero il cui colore profondo sembra alimentato e sostenuto dalla profondità del mare. Un immenso lenzuolo di nebbia li avvolge occultando i limiti dell'orizzonte livido⁵. Questa descrizione di Venezia vista dall'alto, dei suoi colori, dell'acqua dei canali, della nebbia che tutto avvolge e toglie la visione dell'orizzonte attinge con ogni probabilità alle impressioni del suo primo viaggio a Venezia qualche anno prima. E più tardi, nel 1965, ritroviamo anche in Morand questa visione dall'alto, dal campanile di San Marco: «L'ensemble est lavé d'averses, très aquarellé avec des blancs rompus, des beiges morts, relevés par les cramoiis sombre des façades pareilles à la chair du thon» (*Venises* 177).

La Yourcenar, da parte sua, non farà ritorno a Venezia che alla fine del 1981: un soggiorno breve guastato dal cattivo tempo che le impedisce di recarsi a Murano, si deve accontentare di una visita al Palazzo Ducale, a San Marco, all'Accademia, al ghetto in cui furono relegati gli ebrei nel XVII secolo, poi il 9 gennaio partenza in nave per l'Egitto (*Les Voyages de Marguerite Yourcenar* 49 ss.). Dal 13 al 15 febbraio si troverà ancora a Venezia per il Carnevale (Bonali Fiquet *Fragments* 12).

Ma il dialogo fra i due scrittori che, come abbiamo visto, non si erano certo frequentati assiduamente, avviene proprio intorno a Venezia anche se, bisogna ricordarlo, la conoscenza e la frequentazione che Morand ebbe di questa città è infinitamente più approfondita. I numerosi soggiorni che Morand fece in quella città, la conoscenza delle sue chiese, dei suoi artisti, dei suoi palazzi non sono assolutamente paragonabili ai rapidi passaggi della Yourcenar. Per Morand Venezia rappresenta il filo di un discorso interrotto da lunghi silenzi⁶.

Tuttavia nella lettera del dicembre 1971 è la stessa Marguerite Yourcenar ad avvicinare idealmente l'opera che sta scrivendo all'opera che Morand le aveva mandato in omaggio e a lanciare fra i due testi in questione «une passerelle viable» (Yourcenar, *Souvenirs pieux, Essais* 708) rappresentata soprattutto da due immagini: la prima legata al declino di una città che va sprofondando, la seconda legata all'evocazione di quella che lei chiama l'estate di San Martino della civiltà europea.

Prenderemo innanzi tutto in considerazione l'immagine di Venezia: è molto difficile stabilire fino a che punto ci sia stato un processo di osmosi

fra i due scrittori in proposito ma il fatto che la Yourcenar abbia apprezzato tanto il libro di Morand ci permette di ipotizzare che leggendolo si sia imbat-tuta in sensazioni e immagini che poteva far sue. La prima immagine che ac-comuna i due scrittori è quella del *pèlerin*. «Pèlerin passionné, tout m'é-blouissait» (*Venises* 28) scrive Morand sottolineando il suo «amour des rou-tes» (102) «Echapper aux hommes, échapper au temps » (26) « Je m'aban-donnais désormais au seul souci de voyager... c'était encore la Venise de Marco Polo et les barques aux voiles dépliées en ailes de vampire portaient à la proue le même œil que celles des pêcheurs de Malamocco» (103). Ora il concetto del mettersi in cammino per fare «le tour de sa prison» (Yourcenar, *L'Œuvre au noir* 564) è sempre stato caro alla Yourcenar che darà a un suo saggio il titolo *En pèlerin et en étranger* (427). Lei stessa faceva notare nel suo discorso a Tokyo nel 1982, che i protagonisti dei suoi romanzi sono dei viaggiatori: lo è stato Adriano, lo è stato Zenone, e anche «un homme obscur», Nathanael.

Paul Morand (e non solo lui beninteso) ritorna con una certa frequenza sull'immagine di una Venezia che sta per dissolversi ricorrendo al paragone di una vecchiaia che «sur ses bequilles, s'appuie sur une forêt de pieux, il en a fallu un million rien que pour souvenir la Salute et c'est insuffisant» (*Venises* 132) e all'odore che sale dal canale, un'odore «d'eau pourrie de ces vases dont on a oublié de retirer les bouquets fanés» (35) Anche la Yourcenar allu-derà, nel quadro di un mondo in disgregazione a «Venise pourrie par les rési-dus chimiques» (*Archives du Nord, Essais* 1180) e Morand giungerà ad esclama-re: «Venise se noie; c'est peut-être ce qui pouvait lui arriver de plus beau ?» (Morand, *Venises* 201) riecheggiata da un'altra immagine che fa pensare a una figura femminile che, dolcemente vada inabissandosi: «Venise léchée par les hautes eaux s'enfoncé avec un sourire» (Yourcenar, *Le Tour de la pri-son* 619).

Abbiamo osservato che nella lettera a Paul Morand del dicembre 1971, Yourcenar usava l'espressione: «Si Venise s'effondre...» Ora in *Souvenirs pieux*, la previsione di una Venezia agonizzante che sta per scomparire in-ghiottita dalle acque, appare attraverso la rievocazione delle fotografie che il padre ha preso in un suo viaggio in Italia. Si tratta di un passaggio oltremo-do suggestivo:

Leur ton sépia (des clichés) les empreinte d'une inquiétante mélancolie. On les dirait pris sous cette lumière infrarouge à la quelle, assure-t-on on distingue mieux les fantômes. Venise paraît souffrir par anticipation du mal dont elle meurt aujourd'hui: ses

palais et ses églises semblent friables et comme rongés. Ses canaux moins encombrés que nos jours trempent dans un morbide crépuscule celui que Barrès vers ce temps là comparait aux feux malifiques d'une opale (...) L'objectif de ce passant sans idées préconçues révèle après coup, comme une radiographie l'aurait pu faire, les lésions d'un monde qui ne se savait pas si menacé. (*Souvenirs pieux* 938).

«En route», scrive Morand nel settembre 1951, offrendoci il cromatismo di un'immagine suggestiva: «j' admirais une Venise enflammée de rouge et de safran qui rappelait ces rascasses de roche, au groin monstrueux émergeant d'une plâtée de bouillabaisse» (*Venises* 161). Un movimento di sommersione ed emersione dunque.

Inoltre (e siamo in presenza del secondo punto del loro immaginario dialogico a distanza) in ambedue gli scrittori (e non solo in loro) c'è la consapevolezza e l'angoscia di assistere al declino di un'Europa che non esisterà più. Yourcenar lo dichiara esplicitamente nella sua lettera. Con tutta evidenza il libro di Paul Morand l'aveva anche sotto questo aspetto colpita. Paul Morand viveva infatti drammaticamente la sensazione di trovarsi di fronte a uno spettacolo che sta per finire:

Est-ce la destinée ou est-ce ma faute? J'arrive toujours quand on éteint, dès le début, c'était terminé. J'ai vu la fin du XIX siècle (...) Je suis voué à ce qui finit; ce n'est pas seulement le fait d'un grand âge mais d'une fatalité dont je sens le poids. Je suis veuf de l'Europe (*ibid.*14)

Nel risalire fra le pagine di *Archives du Nord* alla giovinezza di suo padre Michel Charles, Marguerite Yourcenar ricostruisce «le beau songe» del Secondo Impero quando l'Imperatore era arbitro dell'Europa e il denaro circolava in abbondanza (*Archives du Nord* 1093) veniva facilmente guadagnato e facilmente speso e tutti sembravano felici. L'inverno era sinonimo di balli e feste, quello che Paul Morand in “Vienne 1895” chiamerà il «Mardi gras oriental, dont la capitale (Vienne) constituait le décor permanent» (Morand, “Fleur-du Ciel”, NC II 655)⁷. L'estate le stazioni termali erano piene di villeggianti. Anni passati con la leggerezza delle ballerine di Degas, ignari di quanto andava preparandosi (*Ibid.*).

Anche la Russia affascina il giovane Michel Charles come la rivelazione di un antico mondo cristiano che arde come una lampada che in Occidente si è spenta da secoli⁸.

Che quella società europea stesse vivendo le sue ultime ore era un'evidenza che in alcune espressioni di Paul Morand del 1908 (la Yourcenar aveva allora cinque anni) si era presentata inesorabile ai suoi occhi⁹. Qualche anno più tardi, nel 1914, Paul Morand evocava ancora la presenza di Henri de Régnier, di Edmond Jaloux: «Venise était la Mecque de ses délicats» (Morand, *Venises* 69) tuttavia non poteva astenersi dal costatare che ogni giorno le vecchie generazioni perdevano prestigio. Anche la Yourcenar nella citata lettera riprende proprio questi due nomi Régnier e Jaloux e il ricordo diretto che quest'ultimo gli aveva trasmesso¹⁰.

Alla fine della prima Guerra Mondiale, Morand aveva sottolineato la consapevolezza che «Un âge d'or finissait, un autre se levait ourlé de noir» (Morand, *Venises* 80). Mi sembra che una frase di Paul Morand nei confronti della scomparsa di quel mondo sia particolarmente significativa «Ce monde d'hier, je le regarde sans ressentiment, ni regret, simplement il n'est plus; pour moi, du moins, car il continue, sans gêne, sans embarras, dans un univers un peu plus brutal, un peu plus condamné où la moyenne des vertus et des vices doit rester à peu près constante» (170) un tipo di società che ignorava la politica, e considerava *l'affaire Dreyfus* ormai lontano. «Pour eux, (per questa società) Barrès restait l'anarchiste de ses premiers romans et Maurras rien qu'un poète; Boulanger, Dreyfus, Déroulède des champions d'un sport désuète: la politique». (43).

Lungo le pagine del *Labyrinthe du monde* la Yourcenar sembra quindi intrecciare un ideale dialogo con Paul Morand attraverso la rievocazione del XIX e del XX secolo senza tuttavia fare del passato un idolo¹¹. La ricostruzione del viaggio di nozze dei genitori, la Riviera e la Svizzera, i laghi italiani e «les lagunes venitiennes», l'Austria, la Germania, Parigi, la ricerca della «douceur de vivre» (Yourcenar, *Archives du Nord* 934), i luoghi e i monumenti celebri e ciò che di pittoresco abbonda nell'Europa del 1900, l'albergo come luogo magico «qui tient du caravanseraïl des contes orientaux, du burg féodal et du palais princier» (*ibid.*). «Barnabouth, le Marcel de Proust et les personnages de Thomas Mann, d'Arnold Bennet et d'Henri James, ne pensent ni sentent autrement» (935) insomma tutto un mondo «bariolé» in cui può capitare a Michel, il padre della scrittrice, di baciare la mano di una granduchessa o di incrociare l'arciduca al Sacher di Vienna. Quanto agli Yankees sono delle comparse divertenti. Di tanto in tanto giungono tuoni che annunciano un temporale che tuttavia stenta a venire. L'assassinio di Umberto I non è che un fatto «terribilissime», diverso dal solito. Nei Balcani e in Macedonia si accendono fuochi di insurrezione che vengono chiamati «feux de paille».

Quell'Europa in cui Michel, suo padre, passeggia accanto a «une dame à boa et a voilette est encore un beau parc où les privilégiés se promènent à leur gré» (*ibid.*) Michel, come molti suoi contemporanei, continua a nutrirsi di certezze: la solidità dell'Inghilterra, l'Impero Tedesco che fa l'effetto di un giocattolo nuovo, perfetto che non lascia presagire nessuna rottura, l'Impero russo dove vive una massa cristiana con riti più antichi di quelli dell'Occidente, un esercito di *mujik*, un continente di terre vergini, le croci d'oro delle cupole, lo scintillio delle tiare, gli smalti di Fabergé. Che cosa potrebbe mai fare un pugno di anarchici (938)? Questa rievocazione riecheggia il quadro della società europea tracciato da Morand: l'Impero austro-ungarico “c'était la fleur de l'Europe” l'Inghilterra con i suoi lords che fin da quattro secoli prima avevano sposato le figlie dei commercianti di carbone, la Germania di Bismarck arricchita dai famosi ebrei che facevano la sua ricchezza, l'Italia, i Balcani, Venezia viveva all'ombra dei grandi bastimenti del Loyd austriaco, padroni dell'Atlantico (...) Venezia era quasi di loro proprietà grazie alla Triplice Alleanza, grazie all'Alleanza dell'Italia con Vienna e Berlino. (*Venises* 47-48).

In *Archives du Nord* che si chiude con la sua entrata nel xx secolo la scrittrice francese afferma che, bene o male, essa si sforzerà di uscire da quello che i suoi antenati chiamavano il secolo e che i nostri contemporanei chiamano il tempo, l'unico tempo che essi contemplino «surface agitée sous laquelle se cachent l'océan immobile et les courants qui traversent celui-ci. Par ces courants, elle essayera de se laisser porter » (Yourcenar, *Archives du Nord* 1181-82).

Nel 1929 in *Improvisation sur Innsbruck* la Yourcenar che sarà una infaticabile viaggiatrice finché le forze la sosterranno, aveva scritto, che «le jardin de Candide c'est probablement toute la terre» (*Improvisation sur Innsbruck, Essais* 458) e che il viaggio ci offre l'occasione di confrontarci con noi stessi e fornisce gli argomenti al nostro monologo interiore. «Notre présent est si étroit qu'il est bon d'y ajouter le passé à défaut de l'avenir» (*ibid.*) Venezia, meta di viaggio, emblema del tempo e delle tracce che esso imprime a un corpo agonizzante, il viaggio nel tempo storico del XIX e del XX secolo la cui rievocazione non è solo un bell'esercizio ma è indispensabile a rendere meno *étroit* il presente, rappresentano dunque per entrambi gli scrittori quel sottilissimo filo che li ha legati nel tempo. Forse in questa riflessione yourcenariana che ho appena citato si trova la chiave per svelare quella ricerca di senso verso cui nella loro opera sia Paul Morand sia Marguerite Yourcenar convergono.



- 1 Yvon Bernier. *Inventaire de la Bibliothèque de Marguerite Yourcenar à Petite Plaisance*. Clermont Ferrand: SIEY, 2004. Dorothée de Celle era stata inviata da Morand alla Yourcenar che aveva ringraziato con questo epitaffio: «Dorothée de Celle est celle Dont Morand a si bien parlé. Le sépulcre si bien scellé Recèle encore une étincelle» (Morand, *Journal inutile* 222, 20 juin 1969).
- 2 Il giudizio che Elvire de Brissac aveva dato della Yourcenar dopo la visita Petite Plaisance si trova nel *Journal* di Morand: «Une âme grave qui cache ses remous, une robustesse sans cesse trahie par une mauvaise santé, la voix la plus mélodieuse du monde, grande admiratrice de vos œuvres, mère d'une chienne braque nommée Zoe, telle est Marguerite Yourcenar. Elle me recevait en Mademoiselle de Crayencour, argenterie fourbue, homard au beurre blanc, pommes rissoles, et Almaden blanc (...) "Mes compliments à Paul Morand", m'a-t-elle dit en guise d'au revoir. J'y ajoute les miens, plus tendres, je rentre le 14. Love. E [lvire]. Oui j'ai reçu vos lettres» (I 738). E ancora il 9 ottobre 1972: «Marguerite Yourcenar, dit-elle, (Elvire de Brissac) lui a très bien et très longtemps parlé de moi avec infiniment de pénétration» (800).
- 3 Nel suo *Journal*, Morand scriveva il 3 gennaio 1972: «Ce matin sur ce sujet (de la rupture, dès avant 1914, de la culture avec l'inculture) je reçois une lettre de Marguerite Yourcenar qui décrit ma Venise d'avant 1914 comme un "été de la Saint Martin de la civilisation"» (I 639).
- 4 «Notre chambre est située sous les toits, au dernier étage d'une maison compliquée qui domine de très haut un enchevêtrement rose et roux de terrasses, de mâts, de campaniles, de maigres chats errants et de nids d'hirondelles» (*L'Île des dragons*. In *Essais* 1561).
- 5 «Dès que je prends en main le gouvernail, tout se transforme. Les hautes maisons fragiles qui bordaient le canal disparaissent; je ne vois plus leurs murs roses légèrement obliques comme les voiles de barques obéissant aux moindres pulsions du vent. Les poteaux dont on se sert pour l'amarrage des gondoles sont encore visibles, mais ils ressemblent aux mâts penché de barques déjà englouties par la mer. La surface du canal perd son aspect douteux et pâle d'eau domestiquée entre les murs d'une ville; nous vogueons sur une épaisseur salubre et profonde d'un vert-noir dont la couleur intense semble soutenue et

- nourrie du dedans par la profondeur même de la mer: Une brume dense s'élève autour de nous, cachant les limites de l'horizon blême, étouffant même l'immense clapotis de la mer émue contre les flancs de la barque» (*ibid.* 1562).
- 6 «Venise n'est que le fil d'un discours interrompu par de longs silences, où de temps à autre divers pays l'emportent, comme ils m'ont emporté...» (Morand, *Vénises* 105).
- 7 «Et les Autrichiens jusque là souffre-douleurs des plaisanteries bismarckiennes commençaient à devenir les arlequins d'une sorte de Mardi gras oriental, dont la capitale constituait le décor permanent» (Morand, "Fleur-du-Ciel", NC II 655).
- 8 «Il cède, comme un nageur à la houle, aux puissantes ondes des chants d'église. Il regarde, avec le sentiment de retrouver des gestes et des modes de vie oubliés, les pèlerins qui baisent le sol devant les icônes, se signent en marmottant on ne sait quoi, appuient en pleurant leurs lèvres à ces visages peints sur fond or, ou aux maigres mains momifiées des saints exposés dans les cryptes de la cathédrale devant qui les fidèles défilent, comme un jour leurs enfants défileront devant la momie de Lénine» (*Fleur du Ciel* 1537-38).
- 9 «Entre les cafés Quadri et Florian toute une société européenne vivait à Venise ses heures dernières (1908)» (*ibid.* 46-47).
- 10 Nella Biblioteca di Marguerite Yourcenar si trovano di E. Jaloux, *Introduction à l'histoire de la littérature française: Des origines à la fin du Moyen Age*, Tome I; *Introduction à l'histoire de la littérature Française, le XVI siècle; Essences; Le Culte secret.*
- 11 M. Yourcenar, *Archives du Nord*, in *Essais* 1180. Nel 1974 la Yourcenar aveva inviato a Paul Morand i suoi *Souvenirs pieux*. Alla data del 18 aprile 1974 scriverà: «Marguerite Yourcenar m'envoie ses Souvenirs Pieux, avec un très gentil mot. Littérairement c'est plein d'atmosphère, mais, socialement, atmosphère irrespirable de noblesse belge» (P. Morand, *Journal* II 232).



Opere citate, Œuvres citées
Works Cited, Zitierte Literatur



- Bonali Fiquet, Françoise. *Marguerite Yourcenar: Fragments d'un album italien*. Parma: Battei, 1999.
- Jaloux, Edmond. «Chronique 'L'Esprit des Livres'». (*Les Nouvelles Littéraires*, 29 avril 1930).
- . *Introduction à l'histoire de la littérature Française, le XVI siècle*. Genève: Pierre Cailler, 1947.
- . *Essences*. Paris: Plon, 1952.
- . *Introduction à l'histoire de la littérature française: Des origines à la fin du Moyen Age*, Tome I. Genève: Pierre Cailler, 1946.
- . *Le Culte secret*. Paris: La Table Ronde, 1947.
- Les Voyages de Marguerite Yourcenar*. CIDMY, Bulletin n. 8, 1996
- Morand, Paul. *La Dame blanche des Habsbourg*. Paris: Laffont, 1963.
- . *Nouvelles des yeux*. Paris: Gallimard, 1965.
- . *Ci-gît Sophie Dorothée de Celle*. Paris, Flammarion, 1968.
- . *Venises*. Paris: Gallimard, 1971.
- . *Fleur du Ciel*, «Vienne 1895». In Morand, Paul. *Nouvelles complètes*, édition présentée, établie et annotée par Michel Collomb. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1992: 655-704. [*Nouvelles complètes* t. II è stato indicato con NC II]
- . *Journal inutile I*, 1968-72. Paris: Gallimard, 2001.
- Yourcenar, Marguerite. *L'Œuvre au noir*. In *Œuvres romantiques*. Paris: Gallimard, 1982.
- . *Archives du Nord*. In *Œuvres Romanesques*. Paris: Gallimard, 1982.
- . *Archives du Nord*. In *Essais et Mémoires*. Paris: Gallimard, 1991.
- . *En pèlerin et en étranger*. In *Essais et Mémoires*. Paris: Gallimard, 1991.
- . *Improvisation sur Innsbruck*. In *Essais et Mémoires*. Paris: Gallimard, 1991.
- . *Souvenirs pieux*. In *Essais et Mémoires*. Paris, Gallimard, 1991.
- . *Voyages dans l'espace et voyages dans le temps*. In *Essais et Mémoires*. Paris: Gallimard, 1991.
- . *Lettres à ses amis et quelques autres*, édition établie, présentée et annotée par Michèle Sarde et Joseph Brami avec la collaboration d'Elyane Dezon-Jones. Paris: Gallimard, 1995.

Perversions et métamorphoses: sur l'éros morandien

Jacques
Poirier

Université de Bourgogne

*J*l est des écrivains qui se cachent, en dissimulant leur visage (Pynchon, Ducharme...) ou en se retirant du monde (Blanchot); il en est d'autres, plus retors, qui restent masqués tout en faisant mine de se dévoiler. Paul Morand appartient, bien sûr, à cette dernière catégorie. Homme public, il a donné de lui des images (les innombrables photographies qui le montrent dans ses «rôles»: conducteur de voiture de courses, académicien...), a accordé de nombreux entretiens, a tiré une bonne part de son œuvre de son expérience personnelle (les récits de voyage, *Venises*, etc.) et a accepté que paraisse, avec le décalage de rigueur, son *Journal inutile*. Dans sa frénésie voyageuse, Morand semble n'avoir pas admis que quelque territoire du monde lui demeure inconnu; et de la même façon, on a d'abord l'impression que rien de son existence ne demeure hors d'atteinte. Mais en même temps, que dit vraiment Morand de lui-même? Il participe à l'histoire du siècle, et prend volontiers parti dans les débats de son temps, mais de quelle façon a-t-il vécu réellement la période de Vichy? et celle de l'«épuration»? Et qu'en fut-il exactement de sa vie amoureuse, au fond gardée secrète?

Qu'on relise *Mes débuts*: voilà un récit «enlevé», dans le goût du XVIII^e siècle, qui reflète bien l'atmosphère d'une époque. Mais une frontière invisible traverse le texte: si Morand aime à raconter un monde qui n'est plus, c'est toujours sous l'angle de l'«extime», pour reprendre le mot créé par Michel Tournier. On sait que la carrière administrative impose une obligation de réserve. Morand n'a sans doute guère eu de peine à respecter cette règle,

par sa réticence à se livrer. Cette résistance, la fiction aide à la contourner, car c'est souvent à l'abri de la fable que Morand livre quelque chose de lui. Tout comme lui, un grand nombre de ses personnages sont partagés entre besoin de parler et impossibilité à se dire. Spitzgartner, ce cadre bancaire protestant (*Hécate et ses chiens*), Frédéric Lahire, ce grand capitaine d'industrie (*Tais-toi*), Don Nemesio, chargé de défendre l'empire des rois catholiques ("La Folle amoureuse"), tous sont des hommes d'ordre, comme Morand lui-même. Or, un «homme d'ordre» souhaite contenir les forces du chaos et conserver le monde en l'état.

Comme beaucoup, Morand ne s'est jamais remis d'avoir vu balayé le monde de son enfance lorsque la Première Guerre mondiale, avec sa nouvelle carte de l'Europe et son cortège de révolutions, a tout emporté. Et la Seconde aura parachevé, à ses yeux, une telle débâcle, commencée au fond en 1789 avec la Révolution française. Or, de ce monde nouveau, Morand ne veut pas. S'il aime la modernité technique, il ne goûte guère les transformations sociales. D'où, sur fond de mélancolie, cette crispation morandienne devant un monde en train de disparaître. «Je suis veuf de l'Europe», écrit-il dans *Venises* (14), évoquant ce dernier moment de la «civilisation» qu'a été la Belle Epoque. Psychologiquement, Morand appartient en effet à cette extrême fin du XIX^e siècle, dont il recueille à la fois les préjugés et les fulgurances. De cette société ancienne, il aura conservé jusqu'au bout le sens des hiérarchies, le souci de la bienséance, le goût du progrès et la foi en la supériorité de la race blanche. Se combinent ainsi curieusement le rationalisme ironique du XVIII^e siècle et l'*Essai sur l'inégalité des races humaines* de Gobineau, qu'il cite à plusieurs reprises. Mais au milieu de ces belles certitudes, Morand est traversé par le soupçon. A une époque où l'école ignore Baudelaire et déconseille Stendhal, il lit Schopenhauer, Huysmans et Mirbeau (Clara, l'héroïne du *Jardin des supplices*, annonçant peut-être Clotilde): le philosophe du pessimisme, l'écrivain de la décadence et le chantre des pires dérèglements sexuels. Pour reprendre l'un des ses titres, Paul Morand gardera un côté «fin de siècle» par la façon dont coexistent en lui le sens des rituels mondains et la conscience, nouvelle à l'époque, d'un malaise dans la civilisation. Exposé à une menace (*libido* ou «instinct de mort»), Morand développe ainsi une stratégie obsidionale, à la façon de Don Nemesio, ce défenseur de la Nouvelle-Espagne. Stratégie défensive au plan politique (l'Europe menacée par la décadence, la barbarie, etc.) mais aussi personnel: ouvrir les portes du moi, livrer son secret revient à s'exposer. Dès

lors qu'on se met à interpréter les rêves, il convient de s'en méfier. Alors que l'innocente Escolastica s'abandonne à la «fête des songes», Morand, lui, préserve son propre territoire: dans les échanges mondains, l'émotion a quelque chose d'indécents; et dans les stéréotypes, l'intime a quelque chose de féminin. Comme ses personnages, Morand aura donc été toute sa vie à la fois en représentation et «en fuite», comme le dit Gabriel Jardin, son filleul, dans *Paul Morand: Un évadé permanent* (11). Membre de la bonne société, il se sera évadé de «presque tout»: de la guerre, de ses devoirs, de sa carrière et «de lui-même» (*ibid.*). Un peu comme le héros de *Monsieur Zéro* pense pouvoir se faire oublier.

On sait que le destin se venge de ces personnages qui avaient cru lui échapper. La mort rattrape l'homme pressé, Monsieur Zéro, le commandant Gardefort ainsi que Frédéric Lahire, le héros de *Tais-toi*. Mais ces grands mutiques esquissent souvent une parole: Frédéric Lahire parvient enfin à dire son mal-être avant de se suicider; l'homme pressé semble de plus en plus troublé; et Don Esteban sort brisé d'avoir accédé à son propre secret (“Le Dernier Jour de l’Inquisition”).

Grand lecteur des classiques, Morand perpétue ainsi un esprit «Ancien Régime» – tout comme le domicile de Spitzgartner est décoré de scènes venues des *Fables* de La Fontaine. Sauf que la nature humaine telle qu'elle apparaît ici ne ressemble guère aux jardins de Versailles. A la date où Morand entre en littérature, une forme d'innocence est devenue impossible. En situant l'action de ses premiers recueils durant la Première Guerre mondiale ou dans l'immédiate après-guerre, Morand montre bien comment les «quatre années de névrose collective» (*Fermé la nuit, NC I 222*) qu'a été la guerre ont suscité, ou favorisé, l'efflorescence de tous les débordements. On le sait, Morand ne dépeint jamais la guerre elle-même; le «moraliste» qu'il reste au fond s'intéresse à la façon dont l'événement met à jour la vérité de l'être. Rompant toutes les digues, la guerre dissipe les illusions et laisse transparaître un autre conflit: celui qui se déroule entre les êtres, et en chacun d'eux.

Le Jardin des supplices accédait à des extrêmes qu'on croyait indépassables. Soudain le réel s'avance bien au-delà. Les supplices orientaux ouvraient la voie à la barbarie occidentale; l'insouciance de la Belle Epoque doit céder la place aux prophètes du nihilisme; et les névroses individuelles préparaient les quatre années de névrose (nécrose?) collective.

A en croire Morand, c'est d'ailleurs pendant la Première Guerre mondiale, à Londres, qu'il aurait découvert la psychanalyse, seule description de

l'homme à même de rendre compte de la folie qui s'est emparée du monde, et aurait donc très tôt utilisé des termes tels que «complexes», «extraverti», «introverti» (cf. p. ex. M. Schneider 215-216). De plus, comme il l'a raconté plusieurs fois, la cure de son beau-frère, Demetrios dit «Mitru», avec un disciple de Jung lui a révélé l'intérêt de cette nouvelle méthode (cf. p. ex. *Venises* 84-85) – ce psychanalyste zurichois que Morand désigne sous le nom de «Schmit Guisan» alors qu'il s'agit de Schmid-Guisan, comme l'a démontré Jacques Lecarme (voir son article dans *P. Morand écrivain* 69-87). Enfin, et nous retrouvons l'Allemagne des années vingt décrite dans «La Nuit de Charlottenburg», Morand raconte s'être rendu en 1921 à Berlin au célèbre Institut de psychopathie sexuelle que dirigeait Magnus Hirschfeld, et en avoir rapporté à Marcel Proust, qui terminait *Sodome et Gomorrhe*, un gros ouvrage sur l'inversion sexuelle. Ouvrage que Proust aurait repoussé avec dégoût, déplorant que disparaisse «la poésie de la damnation» (*Chroniques 1931-1954* 258) et que le vice devienne «une science exacte» (*ibid.*).

Un intérêt aussi soutenu pour la psychiatrie et la psychanalyse montre à quel point, pour Morand, le sujet n'est plus un être de raison. Spitzgartner peut bien espérer «contribuer à rétablir un ordre politique et moral tout français» (*Hécate et ses chiens*, chap. I 377): voilà qui paraît dérisoire dès lors qu'on connaît les désordres de la psyché. On a souvent signalé le caractère duel des héros morandiens, et le combat intérieur dont ils sont le théâtre. Mais cette dualité est tout autant à l'oeuvre dans l'écriture même de l'auteur, qui met son «classicisme» au service du plus grand trouble. Sur fond de désinvolture affectée et d'ironie légère passent des références à Freud (*Lewis et Irène*, 86), à Myers (*The Human Personality*, NC I 1086) ou à Havelock Ellis (*Hécate*, chap. LXVI 435), qui dénoncent comme un leurre l'affectation morandienne de «superficialité». Si la clef se trouve chez les maîtres de l'ombre, le désir ne se réduit pas à quelque pratique hygiéniste, comme certains personnages aimeraient à le croire, car l'amour est avant tout «chose mentale». Et dès lors que le désir n'est pas un simple effet de nature mais le produit de notre imaginaire, il s'expose à tous les dérèglements. L'oeuvre de Morand n'égale pas, sans doute, la *Psychopathia sexualis* de Krafft-Ebing; mais à sa manière elle constitue une belle galerie de «cas», tant les personnages qui la peuplent – et surtout ceux qui exhibent une feinte normalité – semblent tous ou presque porteurs de quelque faille secrète. Mais les turbulences les plus grandes sont sans doute celles où la

psyché du héros renoue avec les grands archétypes et se fait le dépositaire d'une mémoire immémoriale – la «perversion» suprême consistant alors à devenir autre/l'autre. Confronté à de telles menaces, et si proches, Morand n'aura de cesse de contenir l'ennemi intérieur. D'où une volonté d'endiguement, puisque l'Europe, ultime refuge de la Raison, se retrouve encerclée par des «continents noirs» peuplés de forces obscures.

Ces forces obscures, la Première Guerre les a libérées. En effet, au regard du désastre qui a balayé l'Europe, les «garde-fous» de la vieille morale semblent bien désuets. Qu'y a-t-il de dramatique à ce qu'une femme «suc-combe», quand un monde est en train de s'effondrer? A Londres, vers 1916-1918, et dans «l'Europe galante» (clin d'œil, peut-être, aux *Indes galantes* de Rameau ou aux *Vies des dames galantes* de Brantôme), il n'y a plus de place pour la Carte du Tendre. A peine le narrateur de «La Nuit romaine» (*Ouvert la nuit*) a-t-il rencontré la jeune Isabelle, à l'«âme opaque» et à la «robe transparente» (NC I 132), que, dans le taxi, elle se donne à lui sans façons. Comme l'explique le narrateur, «la passion y perdit son intérêt gradué, mais la loi des échanges sentimentaux [...] gagna en vérité» (128). De même qu'au XVIII^e siècle, où le libertinage avait réduit l'amour à n'être plus que «le contact de deux épidermes» (Chamfort 185), la frénésie de jouissance qui s'empare du XX^e siècle ne voit plus dans l'amour un sentiment mais un pur acte. Les femmes morandiennes ont découvert le sport, pratiquent la naturisme en famille (Aïno dans «La Nuit nordique»), et si elles se donnent facilement, c'est qu'elles refusent d'être «possédées» par qui que ce soit. En ce sens, elles rompent – ou rêvent avoir rompu – avec l'«éternel féminin» et sa mythologie. Tandis que, de leur côté, les bourgeois de la bonne société s'adonnent à des «garden partouzes» par petites annonces, et sourient de l'innocence de ce jeune étudiant («Nicu Petresco, candidat à la licence», dans *L'Europe galante*) qui se consume à lire des traités de psychologie.

Fasciné par les voitures de sport et les avions modernes, Morand rêve d'une technicisation de l'être humain. Le corps-machine, qui vaut par ses performances, confère au sujet une légèreté aristocratique. «Glissez, mortels, n'appuyez pas» (Sartre 5 et 213), comme le dit la grand-mère de Sartre dans *Les Mots*. Les personnages de Morand préfèrent ainsi rester à la surface des choses, tout comme l'auteur, dans *Bains de mer*, évoque le plaisir à se laisser flotter sur l'eau. Il y a sans doute quelque chose de régressif, et donc de très prégnant, dans cette irresponsabilité heureuse.

La preuve de son existence, le sujet ne la tire plus d'un «Je pense», mais plutôt, pour reprendre Maine de Biran, de «l'acte moteur». En épigraphe d'*Hécate*, Morand a d'ailleurs emprunté au *Second Faust*. Pas plus que Clotilde n'est Marguerite, Spitzgartner ne peut jouer les héros germaniques; mais comme Faust, pour qui «au commencement était l'action» (Goethe 67), le personnage de Morand se confond avec ses capacités physiques. Avec une suffisance naïve, il est assuré de son pouvoir sur les êtres puisqu'il a «du muscle en amour» (chap. XIX 392) et qu'il «honore» Clotilde autant de fois que le muezzin appelle à la prière. Même si l'œuvre appartient à la dernière période de Morand, sans doute la plus fascinante, le cadre colonial et l'insouciance païenne rappellent l'atmosphère des premières nouvelles. Durant ces «bonne[s] séance[s] de culture physique» (chap. XIX 392), Spitzgartner, ou plutôt «[s]on corps», prend «ses ébats sans arrière-pensée» (chap. XIII 387), c'est-à-dire sans l'ombre d'une pensée. Le narrateur se vit donc comme pure substance, «léger» (chap. XII 386) d'être ainsi libéré de toute entrave. Morand peut ainsi s'amuser à imaginer, dans *La Mort de l'amour (NC I)*, un monde dans lequel l'énigme du sentiment amoureux devient l'objet d'une recherche anatomique.

Reste à se demander, cependant, si, à vouloir se débarrasser des tabous, on ne suscite pas des effets de retour. *La Légende dorée* connaît bien le schéma du débauché qui, touché par la grâce, soudain se convertit. On admire de telles transformations mais le parcours inverse est encore plus difficile. Pour devenir un saint, le libertin peut compter sur l'aide de Dieu; en sens inverse, il faut se contenter de ses seules forces. Et il n'est pas si facile de se «libérer». De nombreux personnages de Morand montrent ainsi ce qu'est une liberté sans objet. Ils vivent dans un monde où tout est permis, au point de ne plus savoir que faire de leur existence. Toujours au milieu de ses admirateurs, Clarisse première héroïne de *Tendres stocks*, ainsi nommée sans doute en souvenir de Clarisse Harlowe, est entourée, fêtée, admirée. Mais qu'y a-t-il d'admirable dans cette jeune femme qui passe son temps à courir les salles des ventes et à accumuler des objets hétérogènes? Vouée à une même impasse, la belle et intelligente Aurore (*Tendres stocks*) vit dans une solitude absolue, amoureuse de son propre corps. Sans pudeur mais presque sans désir, elle a décidé que personne n'entrerait dans sa vie. Du coup, elle se crée d'autres entraves après avoir cru s'affranchir de tout lien. Une même difficulté d'être caractérise Apolline dans «La Femme agenouillée». Sans raison apparente, Apolline éprouve le besoin de fuir Paris; parvenue au bourg de

Sainte-Colombe elle scandalise le prêtre par une fausse confession, suivie d'une fausse pénitence, jusqu'au «dénouement» qui la confronte à son vide intérieur (NC I 675). Marie-Madeleine, au moins, avait rencontré le Christ; Apolline, elle, n'aura trouvé qu'un pauvre prêtre et ses banalités d'usage. Insatisfaite de sa vie, mais sans la perspective d'un au-delà, elle est contrainte à contempler son néant.

Apolline rentrera peut-être à Paris, et tout recommencera. Pour d'autres, au contraire, le voyage s'arrête d'un coup: venue à Paris, Marion (*L'Innocente à Paris ou la jolie fille de Perth*, NC I) s'adonne au plaisir, mais sitôt en Ecosse, l'esprit du lieu reprend le dessus et elle devient alors une lady, soucieuse de respectabilité et muette sur son passé. Mais pour celles qui ne transigent pas, il n'y a guère d'issue, comme pour Isabelle dans «La Nuit romaine». Insaisissable, la jeune femme fascine le narrateur, d'autant que sa mythomanie l'entoure de mystère. Jusqu'à la scène finale où, l'imaginaire rencontrant le réel, on la retrouve assassinée.

L'intérêt de ce fait divers, c'est qu'il théâtralise une impossibilité à vivre. Même s'ils paraissent avides de plaisir et, à l'image de leur siècle, animés d'une réelle énergie, la plupart des personnages morandiens vivent en porte-à-faux, confrontés comme ils le sont à leur composante puritaine. Apolline, dans «La Femme agenouillée», n'en peut plus de subir la présence d'autrui. En cela, elle ressemble à Aurore (dernière héroïne de *Tendres stocks*) qui met le monde à distance; tout comme Goldvasser, dans «Je brûle Moscou» (*L'Europe galante*), éprouve une phobie du contact, ou comme le rajah de *Montociel* éprouve une phobie de la souillure. Quant à Pierre Niox, dans *L'Homme pressé*, sa phobie de la lenteur fait qu'il rêve souvent de se débarrasser des gêneurs qui le ralentissent. Le culte de l'efficacité semble d'ailleurs prédisposer à la solitude et au retrait: comme Howard Hughes, anorexique et solitaire, le héros de *Tais-toi* jouit de son invisibilité.

Ainsi, ces héros incapables de jouissance – ou qui prennent un plaisir pervers à se mortifier – constituent le reflet inversé des personnages des *Nuits* ou de *L'Europe galante*, obnubilés par la quête du plaisir – mais sans amour. Un tel déséquilibre entraîne des stratégies de contournement. Comment s'adonner au plaisir quand le contact de l'autre suscite une telle crainte? Comment répondre à une attente sans prendre le risque d'un engagement? La réponse, le texte nous la donne en nous fournissant «les clefs du souterrain». A deux reprises, en effet, les personnages ont d'étranges lectures. Ainsi, dans *Lewis et Irène*, Lewis «lit sans les comprendre les trois

essais sur la théorie de la sexualité de Freud, qui reculent terriblement les bornes de l'ignorance» (86). De la même façon, quand il retrouve en Sibérie le mari de Clotilde, Spitzgartner aperçoit dans la petite bibliothèque *Le Mécanisme des déviations sexuelles* de Havelock Ellis (*Hécate*, chap. LXVI 435). A trente années de distance, un même questionnement se poursuit. Curieusement, Lewis lit d'ailleurs ces essais «sans les comprendre», souligne une incise: à la cécité du héros s'oppose la lucidité de l'auteur, et c'est donc bien pour Morand qu'un tel livre «recule terriblement les bornes de l'ignorance». En fait, si les *Trois essais sur la théorie de la sexualité* n'éclairent guère la nouvelle où ils sont mentionnés, ils constituent sans doute une clef de l'œuvre.

Traduit en français par Blanche Reverchon-Jouve – dont le mari, Pierre Jean Jouve, signe en 1928 une *Hécate* –, cet ouvrage analyse tout d'abord les «déviations sexuelles» (chap. I) avant d'aborder la question de la «sexualité infantile» (chap. II), essentielle pour la perversion. Alors que Morand s'en tient à une langue toute «classique», le mot apparaît dans *Hécate* quand Spitzgartner déclare: «J'avais espéré que la mystérieuse perversion irait s'atténuant. Ce fut le contraire» (chap. XL 409). Et sous une forme transposée, on retrouve la notion dans un titre tel que *Les Ecarts amoureux*. Pour ces questions, Freud s'est d'ailleurs inspiré des *Studies on the Psychology of Sex* (1897), de sorte qu'il n'y a rien d'étonnant à ce que le mari de Clotilde possède le *Mécanisme des déviations sexuelles*. Or le tome XIII dont il est question, traduit en français en 1932, porte justement sur *Le Narcissisme*. Terme à ce point important pour Morand que Spitzgartner l'utilise dans l'analyse sauvage à laquelle il procède: pour lui, en effet, il vaut mieux que Clotilde «tombe dans le narcissisme que dans la galanterie» (chap. XXXII 405).

La réflexion est un peu courte, mais assez juste: si l'on peut affronter un rival (l'amour de l'autre), il est vain de lutter contre l'amour de soi. Imprégné de culture classique, Morand connaît bien La Rochefoucauld et sa théorie de «l'amour-propre». Au fond, le narcissisme reprend en un langage nouveau une catégorie établie, dont les moralistes avaient saisi la toute-puissance. Et l'univers de Morand constitue un royaume narcissique. Embarrassé dans la recherche du «bon objet», les personnages n'aiment au fond qu'eux-mêmes. Dès *Tendres stocks*, Aurore inaugure ces personnages qui jouissent de leur perfection et se préfèrent à tout autre. Ainsi, Pierre Niox, M. Zéro, le duc d'Orgon ou l'empereur Néron n'ont besoin des autres que comme miroir où se contempler.

Stratégie d'évitement, le narcissisme permet l'économie de l'autre comme quand Clotilde, endormie aux côtés de son amant, use de son propre corps «avec une fureur sauvage» (chap. XXVII 400) au point de jeter «des cris stridents et tendus» (*Ibid.*). L'essentiel ne se joue donc pas dans la «réalité» mais sur la «scène intérieure». Du coup, le réel se trouve disqualifié, en même temps que Clotilde devient son propre objet. L'une des clefs de Morand réside bien en cette mise à l'écart d'autrui et, symétriquement, en cette constitution de «soi-même comme un autre», pour reprendre la formule de Ricoeur.

Hétérosexuel, séducteur, Morand n'en finit pas de peindre, au sein de ses personnages, une indécision sexuelle, comme si l'autre était d'abord en eux. Une esquisse de *L'Europe galante* raconte l'histoire de Roger, «fils et petit-fils d'amiral», qui aime à se travestir et en plus participe à des concours de beauté (*NC I 770-771*). L'horreur, c'est bien que le travestissement abuse les sens: si l'habit suffit à faire la femme, l'honnête homme n'est à l'abri de rien. D'où le quiproquo dont est victime le narrateur de «Chu-Ti de Canton» (*East India and Company*), quand il découvre que la jeune Chinoise adorée est en réalité un militant communiste. La voix de la nature semble d'un faible secours, de sorte que le désir se retrouve à la merci de signes trompeurs.

La tourmente de la Première Guerre mondiale lève d'ailleurs les masques. Le chaos politique légitime un désordre érotique, ou plutôt permet que réapparaissent des vérités cachées. Ainsi, dans «Eloge de la marquise de Beausemlant» (*L'Europe galante*), Daphné et Iris croient provoquer en affichant leur liaison; en retour, la marquise révèle son propre saphisme, soigneusement occulté, et son appartenance à une véritable société secrète. L'angoisse qui traverse l'œuvre de Morand vient ainsi du principe d'incertitude qui affecte le désir. Madame de Beausemlant use d'un faux-semblant; Gonçalves s'empare du marin qui voulait l'assassiner et le sodomise («Lorenzaccio et le retour du proscrit», *L'Europe galante*); quant à Néron, cet «amateur de supplices» (*Les Ecartés amoureux*), il prend place parmi les tyrans fantasmatiques (Ubu, Héliogabale) qui soumettent la loi à leur bon plaisir. Dans une orgie carnavalesque, Néron renverse l'ordre qu'il est censé défendre, notamment quand il apparaît «en mariée», «la robe nuptiale rejetée sur la tête, la chair offerte à un très beau gars nommé Pythagoras, qui le posséda en public» (*NC II 933*). Néron, qui a tué sa mère et depuis lors la déteste en lui, parachève cet assassinat par une conduite d'autodestruction, et précipite ainsi, dans un registre obscène, la chute de l'Empire romain. Un peu

comme l'Europe galante des années vingt, avec ses héroïnes bisexuelles et ses bourgeois partouzards, signe son propre destin. Alors que Rome et l'Europe ont pour mission, selon Morand, de contenir les menaces extérieures, Néron installe la «barbarie» au centre. Car si l'empereur de Rome est une femme, que devient la *vir-tus*?

L'avènement du sujet procède d'une séparation des territoires: être homme, c'est renoncer à sa part féminine, et symétriquement. Or Morand, malgré son aspiration à l'ordre, est sensible à la séduction régressive de «profonds appels, ceux du sein maternel et de l'état fœtal», qu'il évoque dans *Bains de mer* (9). Chez un homme aussi soucieux de son maintien, pareille notation a quelque chose d'un aveu. On sait que Morand n'a pas eu d'enfant et qu'il supportait mal leur présence. Mais en même temps, la question de l'infantile est chez lui primordiale; et la relation est étroite entre l'infantile et la perversion.

Entouré d'enfants lors de ses fameuses fêtes, le duc d'Orgon se donne l'illusion d'avoir annulé le temps («Feu M. le Duc», *Fin de siècle*); Agathe («La Clef du souterrain», *NC II*) refuse de devenir adulte; tout comme Diane («L'Enfant de cent ans», dans *East India and Company* puis dans *Rococo*) est restée «une enfant». Mais à cette série, on pourrait ajouter Morand lui-même. En lui, il y avait quelque chose d'un enfant, estime Gabriel Jardin, qui l'a connu de près. Lui qui fut peut-être «un enfant ayant manqué d'amour» (G. Jardin 144) aura conservé jusqu'au bout cette «part d'enfance» qui le rendait capable «d'apprendre et de jubiler» (G. Jardin 13).

Sauf que, remarque avec humour Clotilde (chap. LX), le XX^e siècle n'est plus l'époque de Jean-Jacques Rousseau, mais celle de Freud. Dans les *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Freud rompt avec la mythologie de l'enfant chérubin pour en faire un «pervers polymorphe», désireux de se donner du plaisir par tous les moyens. C'est au terme d'un processus complexe que le sujet accède à une identité sexuelle, et donc détermine son «bon objet». Mais avant d'en arriver là, il lui aura fallu traverser de nombreuses phases et résoudre une série d'ambiguïtés. Même quand le parcours va à son terme, chacun de ces stades laisse une trace; et il arrive que le processus s'interrompe en route.

De là une relation consubstantielle entre enfance et perversion. Le «pervers» est un adulte en qui l'enfant parle encore, et qui donc recherche un plaisir archaïque. On comprend ainsi la fascination que peuvent exercer les enfants: avoir à sa disposition des enfants, c'est au fond retrouver l'enfant qui

est en soi, si bien que la perversion s'enlève sur fond de mélancolie. Le duc d'Orgon ne s'est jamais consolé d'être adulte: les «fêtes d'enfants» sont donc dotées d'un pouvoir magique puisqu'elles visent à exorciser le temps (un peu comme James Barrie, toujours entouré d'enfants, invente le personnage de Peter Pan). C'est à d'autres «fêtes d'enfants» que songe Clotilde, puisque avec elle l'implicite se fait explicite. Les «roucoulements de pigeon» qu'elle contient à grand-peine lors de la projection du *Kid* ne trompent pas: de nature «ophidienne», elle est d'abord une «bête de chasse» (chap. XXIX, 403). Quant au plaisir que lui donnent ces «délicieux enfants, beaux comme la nuit» (411) qu'elle a «eus sur la plage» (*Ibid.*), il s'affiche en toute indécence lorsqu'elle murmure, dans un rêve: «Ibrahim... tu es noir comme un diable... et tu fonds dans la bouche...» (chap. XLV 412). Souvent cité, cet éros buccal, enfantin et colonial constitue un sommet, grâce à cette transgression absolue qu'autorise l'Orient imaginaire (Flaubert au Caire, Gide à Biskra, Lyautey à Marrakech...).

Comme Inès dans *Huis clos*, Clotilde, cette «femme damnée» fait ainsi figure d'«ogresse»; ou du moins est telle dans le regard de son amant. Si la composante perverse de Clotilde ne prête pas à discussion (elle en rêve, ses gestes le confirment), rien ne prouve en fait quelque passage à l'acte. Le plus pervers, dans son comportement, ne vient donc pas de ce qu'elle fait mais de ce qu'elle fait faire. Initiatrice des ténèbres, elle révèle à son naïf amant des territoires qu'il n'avait guère explorés. Grâce à Clotilde, Spitzgartner occupe alors une position privilégiée: en toute bonne conscience, il mène l'enquête devant les écoles, fait monter dans sa voitures des fillettes et des garçonnets, et ainsi apprend très vite à choisir ses «proies» et à les «immoler» (chap. LVIII 411). L'enquête n'en demandait pas tant, et c'est pousser un peu loin le souci de vérification (voir Guitard–Auviste, *P. Morand* 270; et Ph. Berthier, «Chienneries huguenotes ou le moraliste pédophile»). A relire le texte contre le narrateur, on voit bien que Clotilde a réactivé un désir latent chez un Spitzgartner qui, pas plus qu'elle, n'était sans doute satisfait d'une sexualité convenue. Eve tentatrice, Clotilde a donc levé des interdits, et permis que le refoulé fasse retour.

A trente années d'intervalle, les *Trois essais sur la théorie de la sexualité* trouvent ainsi dans *Hécate* leur véritable lieu, grâce à la référence mythologique. Tout comme cette allégorie de la cure qu'est *Le Dernier Jour de l'Inquisition* doit sa puissance à l'arrière-plan pré-colombien, c'est-à-dire le mythe de l'Inca et des «hommes de maïs». Si le désir est le propre du Je, et

en cela relève du discours freudien, la composante archaïque dont nous avons parlé lui fait rejoindre les grands archétypes. Or, le vrai détournement dont le Je peut être l'objet consiste à s'arracher à lui-même pour rejoindre l'un des ces modèles immémoriaux, dont les mythes conservent la trace.

A un premier niveau, Clotilde est une femme qu'attirent les enfants; mais on sait que le sommeil de la raison engendre des monstres. Le titre du récit lui confère ainsi une grandeur tragique en lui conférant une dimension mythique grâce à la figure d'Hécate, que Morand rencontre en traduisant *Catherine de Heilbronn* de Kleist. A ses yeux, Hécate apparaît comme à la fois «grecque» et «un peu hindoue»; cette «déesse des marécages», selon les mots de Kleist, devient ainsi pour Morand une image des «marécages de l'âme humaine» en qui on aperçoit les «lueurs troubles de l'inconscient» (propos tenu en 1954, repris dans *NC II* 1061). La perversion suscite ainsi une métamorphose: «la triple Hécate, reine de la nuit, se nourrit de chiens; pareille à l'affreuse déesse, Clotilde dévore des chiots, ces enfants dont elle fait sa pâture» (chap. XLIX 416). En cela, les récits de Morand prennent une coloration jungienne (signalé entre autres par S. Sarkany 213), puisque la vérité du moi consiste à rejoindre les grands archétypes collectifs. Les grands mythes affluent ainsi dans l'œuvre, et semblent converger vers un même lieu. Qu'on rapproche en effet *Hécate* du *Dernier Jour de l'Inquisition*. D'un côté Clotilde, en rêve, avoue son désir de «posséder» des enfants, tandis qu'elle devient Hécate dans le regard de son amant. Or, les éléments-clefs de cette scène, nous les retrouvons dans *Le Dernier Jour de l'Inquisition*. En plein sommeil, Don Esteban se met soudain à parler d'une «voix de perroquet» (*NC II* 637) – le retour de l'archaïque se marquant d'un changement de timbre, comme dans «La Présidente», où une lady dévoile malgré elle ses origines «impures» («La Présidente», dans *Fin-de-siècle*). En raison de ses origines métissées, dont il a conservé le souvenir grâce à sa nourrice indienne, Don Esteban, aristocrate castillan le jour, (re)devient l'Inca la nuit venue. A l'occasion de ses rêves, toute la mythologie pré-colombienne (le dieu solaire, les hommes de maïs) fait retour: «L'oiseau-mouche m'emporte dans le soleil... Il n'y a qu'un Dieu vivant, et son visage est plus jaune que le maïs...» (*NC II* 637). Délivré d'un surmoi hispanique et catholique, Don Esteban renoue ainsi avec les forces primitives. Le détour par les mythes indiens suscite une libération de la parole, et des fantasmes. Ainsi de la Femme, devenue abjecte: «La vierge qui se couche à ses [*i.e.* le Dieu vivant] côtés est la déesse de l'ordure; elle est pétrie des excréments de l'homme, elle s'en nourrit [...] elle se farde avec

le sang de ses propres menstrues... elle a une fente au derrière par où entrent les prêtres [...]» (*ibid.*). Hécate-Clotilde, «déesse des marécages», régnait la nuit; dans la fantasmatique de Don Esteban, les ténèbres sont bien le royaume de la femme qui, maculée de sang impur, s'adonne au «vice infâme». A cette fixation anale répond d'ailleurs une autre perversion, sadique celle-là. Extatique, Don Esteban-Inca voit du «beau sang rouge» sortir de «la poitrine ouverte du dieu» et se cailler en «grains de maïs»: «Je lève la main; obéissez tous: je veux du sang! Amenez-moi les enfants que je les égorge, que je me couronne de leurs entrailles et que je m'assoie dans leur ventre vide!» (*NC II 637*). Dans ce brouillage des identités, le dieu masculin, avec sa poitrine nourricière, acquiert une dimension féminine, et ogresse: tout comme Hécate poursuit ses proies, l'Inca ordonne des sacrifices. Le cérémonial grand-guignolesque (Ph. Berthier *dixit*) auquel il s'adonne possède donc un sens évident: tuer les enfants et entrer dans leurs corps, c'est (re)devenir enfant soi-même et retrouver l'omnipotence narcissique du *puer gloriosus*.

Don Esteban apparaît ainsi comme un double hyperbolique de Clotilde/Spitzgartner. Mais à une différence près, capitale: alors que les deux amants d'*Hécate* transgressent les règles, lui, en tant que Dieu, incarne la Loi et la mémoire du monde. L'histoire du continent américain se reflète ainsi dans cette psyché où le surmoi castillan est sans cesse menacé par un ça précolombien, et pulsionnel.

Les continents victimes d'une histoire traumatique dessinent donc d'étranges géographies psychiques. Tandis que les Occidentaux, victimes de leurs propres inhibitions (*Tais-toi*), se sont coupé de leurs forces vives, d'autres peuples ont maintenu un lien avec l'originnaire. A sa façon, Don Esteban, partagé entre deux «moi», ressemble aux Africains, Après plusieurs siècles d'hispanisation, Don Esteban est toujours l'Inca; après plusieurs siècles d'européanisation, les Noirs des Antilles ou des Etats-Unis conservent leur «âme noire» – dont la «négritude» constitue le versant positif. Sous les formes les plus diverses (la transe, le vaudou...), les Africains de *Magie noire* et d'*Hiver Caraïbe* vivent une existence dionysiaque, menés qu'ils sont par le seul «principe de plaisir». Les Noirs des Antilles ou des Etats-Unis ainsi que les «Indiens» demeurent donc au plus près de l'origine: Don Esteban redevient l'Inca; «Congo» est rattrapée par le vaudou en plein Paris (*Magie noire*); après une visite dans un musée, le docteur Vamp, Noir américain occidentalisé, se «transforme» (ou croit se transformer) en panthère (*Magie noire*); quant à Pamela Freedman, cette riche Américaine qui a quel-

ques gouttes de «sang noir», le contact avec la terre d'Afrique, lors d'une escale, scelle son destin: les tam-tam, la transe, la sensualité ambiante réveillent une africanité longtemps enfouie. Clotilde se transformait en déesse Hécate; d'autres personnages deviennent panthère ou oiseau (Alcide dans «Le Tsar noir»), ce qui montre à quel point la perversion trouve dans la métamorphose une forme d'accomplissement.

Une telle instabilité du moi explique les inquiétudes de Morand quant à la santé du monde. A l'abri de son «camp retranché», le père d'Escolastica peut bien recopier des blasons, censés fixer l'ordre établi, sa fille erre dans la forêt, devenue Indienne au milieu des Indiens. Quant à ceux qui respectent les formes (Pierre Niox, Spitzgartner), ils sont tout autant en danger. Alors que les surréalistes rêvent d'une libre circulation du désir (les passages, les vases communicants), Morand souhaite, lui, le maintien des frontières. Jusqu'en 1914, l'Europe avait pu croire que la Mesure conduisait le monde. Avec la Première Guerre mondiale, chacun a compris que la déraison occupe maintenant le devant de la scène. Et ce crépuscule du monde, des apprentis sorciers comme les bolcheviques le précipitent quand, ébranlant ces «continents massifs et monstrueux» que sont l'Inde et la Chine, ils libèrent les puissances de l'ombre: «Conscients, ils appellent l'inconscient. Intelligents, ils courtisent la matière, ils ouvrent aux masses les portes de leurs palais» (*Hiver Caraïbe*, dans *Voyages* 120-121). Dès lors que le monde est assimilé à une machine psychique, le Grand Soir devient ainsi le moment où le pulsionnel (le prolétariat et les peuples colonisés) l'emporte sur la rationalité du «moi» (les classes dirigeantes, l'Europe...).

Il fallait toute la naïveté du Père Enfantin, si bien nommé, pour rêver de percer l'isthme de Suez («Les Compagnons de la Femme», dans *Les Ecartés amoureux*). Dans la géographie «réelle», il est sans doute souhaitable de rapprocher les peuples; mais dans la géographie psychique qui est celle de Morand, il vaut mieux que la Méditerranée reste close, à l'abri des redoutables mers du Sud.



Opere citate, Œuvres citées,
Works Cited, Zitierte Literatur



- Berthier, Philippe. «Chienneries huguenotes ou le moraliste pédophile», “P. Morand”, *Revue des Sciences humaines* 4 (2003): 27-37.
- Chamfort. *Maximes et pensées*. Paris: Richelieu, 1953.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust*, trad. Gérard de Nerval. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.
- Guitard–Auviste, Ginette. *Paul Morand*. Paris: Hachette, 1981.
- Jardin, Gabriel. *Paul Morand: Un évadé permanent*. Paris: Grasset, 2006.
- Lecarme, Jacques. «Paul Morand: Des nouvelles de l’inconscient». In *P. Morand écrivain*, s. dir. M. Collomb. Montpellier: P.U. Montpellier, 1993.
- Morand, Paul. *L’Eau sous les ponts*. Paris: Grasset, 1954.
- . *Venises*. Paris: Gallimard, 1971.
- . *Lewis et Irène*. Paris: Grasset, 1983 coll. «Les Cahiers rouges».
- . *Bains de mer*. Paris: Librairie générale française, 1992 «Le Livre de Poche-Biblio».
- . *Nouvelles complètes I*. Paris: Gallimard, 1992 «La Pléiade» (a été noté *NC I*)
- . *Nouvelles complètes II*. Paris: Gallimard, 1992 «La Pléiade» (a été noté *NC II*).
- . *Mes débuts*. Paris: Arléa, 1994
- . *Hiver Caraïbe*, dans *Voyages*. Paris: Robert Laffont, 2001.
- . *Chroniques 1931-1954*. Paris: Grasset, 2001.
- Sarkany, Stéphane. *P. Morand et le cosmopolitisme littéraire*. Paris: Klincksieck, 1968.
- Sartre, Jean-Paul. *Les Mots*. Paris: Gallimard, 1963.
- Schneider, Marcel. *Morand*. Paris: Gallimard, 1971.

La fortuna italiana di Paul Morand

Anna
Zoppellari

Università di Trieste

*A*ccingendosi a studiare la ricezione italiana di Paul Morand ci si scontra con una serie di dimenticanze critiche e silenzi editoriali. La critica accademica si è interessata poco, fino ad oggi, dell'opera dello scrittore e l'editoria ha seguito, come in un gioco di rifrazione ridotta, la fortuna concessagli in territorio francese: un prorompente interesse iniziale, cui è seguito un abbandono quasi totale, fino ad una riscoperta tardiva nel corso degli ultimi anni. Manca, in Italia, un approccio complessivo e approfondito che indichi le linee di un dibattito ampio e non preconcelto.

La nostra comunicazione non intende dar conto di tutti gli interventi italiani su Paul Morand, né costituisce uno studio esaustivo sulla ricezione dell'autore francese in territorio italiano; il nostro intento è se mai quello di ricostruire alcuni momenti significativi del dibattito italiano, cercando di cogliere quanto essi siano stati determinanti nella ricezione ovvero quanto si sia trattato di episodi isolati.

Scorrendo la bibliografia accademica, ci si imbatte in alcuni articoli abbastanza recenti (tra i quali segnaliamo il bel saggio di Anna Maria Scaiola, 1991) o in qualche intervento inserito all'interno di testi più ampi sulla letteratura francese (si vedano, a questo proposito, le pagine di Diego Valeri nel saggio *Della poesia francese d'oggi*, 1932, o quelle più recenti di Gianfranco Rubino all'interno del volume *La letteratura francese. Il Novecento*); al di là del valore scientifico dei vari contributi, sempre illuminante, ci è sembrato che questo silenzio fosse di per se stesso degno di nota e che fosse

indice di una problematicità che doveva essere investigata. Problematicità non significa disinteresse, o non necessariamente, anche se la mancanza di un corpus critico-accademico sostanzioso ci ha obbligato a portare la ricerca verso territori più ampi e scoscesi, sia per le finalità comunicative che originano i testi critici, sia per la difficoltà di reperire i documenti. Lo studio di tali strumenti risulta comunque assai importante per ricostruire l'orizzonte d'attesa all'interno del quale si sviluppa la lettura italiana dello scrittore francese.

In un primo momento, ci siamo quindi dedicati a ricostruire la bibliografia delle traduzioni italiane, in quanto segno di un interesse più o meno importante da parte dell'editoria. Accanto a questo inventario, abbiamo registrato la presenza di alcuni interventi critici che ci sono sembrati particolarmente interessanti, apparsi all'interno delle stesse traduzioni o nella pubblicistica nazionale. Un secondo momento è stato quello dell'identificazione dei testi sui quali soffermare la nostra analisi e delle motivazioni teoriche che ci hanno spinto a questa scelta.

Uno degli aspetti che maggiormente hanno destato il nostro interesse è il fatto che tra coloro che si sono dedicati all'autore francese, molti di questi sarebbero poi diventati dei personaggi più o meno illustri nella storia della cultura italiana del Novecento: scrittori o futuri tali, cineasti, poeti o comunque uomini di cultura polivalenti. Ne segnaliamo velocemente alcuni nomi: Tomasi di Lampedusa, Angioletti Giovanni Battista, Alberto Consiglio, Alessandro Prampolini, Renato Zuccarelli, Diego Valeri, Michelangelo Antonioni, e, avvicinandoci ai giorni nostri, Carlo Coccioli (quest'ultimo pubblicherà in francese, con prefazione di Morand, il libro fotografico *Florence*). Tra questi, ci soffermeremo sui casi di Lampedusa e di Antonioni, ma attingeremo anche alle altre esperienze quando esse risulteranno particolarmente proficue per inquadrarne il contesto culturale nel quale si sono sviluppate.

1. Traduzioni e pubblicistica

Come già accennato, le case editrici italiane cominciano abbastanza presto ad interessarsi all'opera dello scrittore francese. Dai dati recuperati attraverso il confronto incrociato tra il catalogo della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e i Repertori bibliografici italiani (*Catalogo generale della libreria italiana*), risulta che dal 1928 al 1949 vengono tradotte sette opere di Paul Morand: *Le Bouddha vivant*, *L'Europe galante*, *Lewis*

et Irène, Champions du monde, Flèches d'Orient, Monsieur Zéro, Montociel: Rajà des Indes.

Undici anni dopo la pubblicazione di “Clarisse”, sette anni dopo *Tendres stocks* e un solo anno dopo l'uscita del *Bouddha vivant*, le Edizioni Vitagliano danno alle stampe *Il Budda vivente: Cronaca del XX secolo* dello scrittore Paolo Morand, facendo apparire il nome in italiano, secondo una pratica in uso nel ventennio fascista. La Vitagliano era una casa editrice milanese fondata agli inizi del Novecento che pubblicava essenzialmente letteratura di consumo. Si costituirà in società anonima nel 1919. Verrà rilevata, nel 1921 dalla Bemporad, casa editrice fiorentina che pubblicò, tra le altre, le opere di Emilio Salgari. Il libro di Morand si trova all'interno di una collana indirizzata al grande pubblico, “La Grafica Moderna”. L'anno seguente, Vittorio Orazi, *alias* Alessandro Prampolini, curerà la traduzione e la prefazione dell'*Europa galante*, presso la casa editrice romana Tiber mentre Renato Zuccarelli tradurrà *Lewis e Irene* per i tipi della Libreria Editrice Di Cultura Italiana e Straniera.

Sarà comunque solo nel 1933 che Paul Morand approderà tra le fila di una grande casa editrice, La Mondadori che, aggirando l'autarchia allora in voga, pubblicherà in un solo volume *Campioni del Mondo e Freccia d'Oriente*. Bisognerà poi aspettare il 1949, dopo la seconda guerra mondiale, perché un'altra delle grandi imprese editoriali italiane, la Rizzoli, dia alle stampe *Montociel: Rajà delle Indie*. È comunque proprio verso la fine della seconda guerra mondiale che una piccola e giovane casa editrice romana, la Jandi editori, tradurrà, per mano di un giovane Michelangelo Antonioni, *Il Signor Zero*. Negli anni seguenti e per un lungo periodo, le case editrici italiane si disinteresseranno totalmente dello scrittore francese e bisognerà aspettare il 1994 affinché tre editrici di nicchia ne pubblichino, praticamente in contemporanea, ben quattro opere. *Elogio del riposo: come imparare a riposarsi e Viaggiare* escono per i tipi della Archinto, con traduzione di Daniela Feroldi; *Il Budda vivente* viene proposto dalla Corbaccio, con traduzione e prefazione di Emilio Carra; *New York* dalla palermitana Novecento. Da allora, e fino al 2002, ogni anno varie case editrici tradurranno o riediteranno circa una quindicina di libri tra la vasta produzione dello scrittore. Ne risulta che è possibile identificare due ampi periodi di attenzione: il periodo tra le due guerre mondiali, con alcune propaggini nei primi anni del secondo dopoguerra e l'epoca contemporanea, a partire da metà degli anni Novanta ad oggi.

Circa il periodo tra le due guerre, al quale dedichiamo il nostro intervento, alcune precisazioni sono tuttavia necessarie: come si è visto, a cavallo tra gli anni '20 e '30 i tre romanzi e la raccolta di novelle costituiscono una parte importante della produzione di Morand. In questo periodo, gli studi universitari di francesistica in Italia sono ormai stabilizzati, dopo l'esordio, nei primi anni del secolo, che vede Cesare De Lollis riservare a questo campo della ricerca "uno spazio non piccolo" (Raugei 36). L'influenza dell'estetica crociana è rilevante e si sviluppa la coscienza della necessità di far uscire l'Italia dal provincialismo letterario in cui vive. Le riviste dedicano una parte considerevole alle letterature straniere e alla letteratura francese in particolare. Morand stesso collaborerà con *La Ronda*, dove, nell'ottobre del 1921, verrà pubblicato un suo articolo dedicato a Proust. Attenzione a Paul Morand è data, tra gli altri, anche dalla milanese *Fiera Letteraria* e dalla sua continuazione romana *L'Italia letteraria*, cui partecipò, in modo diverso Giovanni Battista Angioletti¹. Obiettivo di Angioletti è inserirsi nel dibattito italiano precisando "le finalità e gli sviluppi nazionali ed europei della nuova, crescente letteratura del Novecento, in 'piena indipendenza' di ricerca e valutazione" (Bertacchini 4235). È in quest'ottica che va letto l'articolo "I viaggi di Paul Morand" che Angioletti pubblica nella *Fiera letteraria* nel 1927 e inserisce in volume l'anno seguente. Nella prefazione a *Scrittori d'Europa*, l'editorialista difende l'idea di una letteratura europea cui "soltanto contingenze politiche o sociali [...] impediscono di apparire legata ed omogenea" (8). L'europesismo letterario risiederebbe nella "espressione di uno spirito d'ordine, di chiarezza, di realtà e di poesia che soltanto nel nostro continente" scrive Angioletti "ha trovato terreno fecondo" ("Europeismo" 1929). Anche la critica all'opera di Morand si inquadra in questa visione e lo scrittore diventa l'interprete dell'"ultima voce del mondo" ("Viaggi" 99). Scrittore-giornalista-poeta insieme, l'obiettivo di Morand è creare "una cronaca lirica e disinteressata" (100), in cui Angioletti ritrova uno "stile immaginoso, da autentico artista" (*ibid.*). Con sguardo ingenuo e ironico insieme Morand scorge il lato grottesco di un mondo in cui tutto tende a somigliarsi e in cui, il *colore* della Terra tende inesorabilmente a diventare uniforme. L'originalità di Morand è quindi nella capacità di creare un'arte "fatta di sensazioni moderne" (104) e di conquistare "il nuovo seguitando ad amare l'antico" (105).

È in un'ottica di "europesismo idealizzante" che deve essere letta l'attenzione all'autore francese. L'interesse di Morand quale scrittore che sa

tradurre la modernità nella scelta dei toni e dei personaggi è una costante di tutta la pubblicistica e, a ben vedere, anche dei primi interventi accademici. Come nota Anne-Rachel Hermet nel suo studio sulla ricezione italiana della letteratura francese nelle riviste letterarie tra il 1919 e il 1943, le letture critiche di Morand mettono in luce “l’usage que fait le romancier d’objets ou de moyens de communication contemporains, comme le téléphone ou l’avion, pour donner à ses ouvrages un ‘ton’ moderne et rendre compte du rythme des années vingt” (242). Con parole simili Alberto Consiglio recensirà *New-York* e *Champions du monde*, nella rivista *Pègaso*². Tra gli accademici, notiamo le pagine di Diego Valeri in cui, approfondendo l’analisi della poesia francese contemporanea, lo studioso introduce l’idea di un Morand “cantor[e] dei treni di lusso, dei grandi alberghi, delle nostalgie di terra lontana, della vita agitata e languente del viaggiatore in cerca di emozioni” (*Poesia francese* 137). Accanto a questa tendenza, con il diffondersi delle azioni propagandistiche del regime fascista, si sviluppa un’accentuata diffidenza nei confronti di tutto ciò che è straniero a favore di una politica culturale nazional-popolare. Se tale diffidenza incide poco nello sviluppo degli studi accademici o nello spazio dedicato dall’editoria ai grandi scrittori, essa ha un peso più rilevante a livello della pubblicistica e della diffusione editoriale.

2. Tomasi di Lampedusa lettore di Paul Morand

“Paul Morand” è il primo dei tre saggi che il futuro scrittore italiano pubblica, tra il 1926 e il 1927, nella rivista genovese *Le opere e i giorni*. La rivista genovese, allora diretta da Mario Maria Martini, annoverava tra i suoi collaboratori alcuni tra i più importanti scrittori del periodo: primo fra tutti Montale che vi pubblicò tre poesie nel 1924 e poi Camillo Sbarbaro, Leonida Repaci, Orio Vergani, Riccardo Baccelli, Aldo Gabrielli, Lorenzo Gigli, Angiolo Silvio Novaro, ecc. Tuttavia, a quanto scrive Gioachino Lanza Tomasi, nell’introduzione alla recente opera omnia pubblicata per i tipi dei “Meridiani”, non esistono documenti, diretti o indiretti, che testimonino un collegamento effettivo e continuato di Giuseppe con la vita culturale della rivista, né egli ne parlò mai con i suoi amici. Non si ha notizia nemmeno di un contatto diretto tra il giovane siciliano e lo scrittore francese. Data la ricchezza della biblioteca di famiglia e l’interesse sempre costante del mondo cultu-

rale siciliano per le cose di Francia, si può presumere che la conoscenza diretta delle opere di Morand fosse mediata dalla lettura dei grandi periodici letterari francesi, la cui diffusione tra la giovane intelligenza italiana fu considerevole.

Circa l'interesse di Lampedusa nei confronti della letteratura francese non c'è alcun dubbio, come testimoniano i saggi, pubblicati postumi, con il titolo di *Letteratura francese*. Fin da giovane, Lampedusa ammirava molto la civiltà francese, nella quale ritrovava un modello eroico da seguire, in onore del quale “sarebbe stato pronto a sacrificare privilegi e tolleranze” (1340). Tale ascendente va molto oltre l'attenzione che l'ambiente culturale italiano ebbe nei confronti della Francia in tutto il primo Novecento e si identifica con una visione mitica della vita che risponde più ad esigenze individuali che a problematiche collettive.

Scrivono Gioachino Lanza che sebbene Lampedusa sia “stato sovente descritto come un cosmopolita, un uomo presente, navigato nella vita sociale delle capitali europee” (1337), in realtà egli era “soltanto un cosmopolita letterario” (1338), in quanto la sua fu la “vita appartata di quella aristocrazia meridionale irrimediabilmente tagliata fuori dalla società emergente alla caduta delle barriere protettive del regno borbonico” (*ibid.*). L'interesse nei confronti di Paul Morand si inquadra quindi all'interno di una propensione più ampia, che accompagnò lo scrittore siciliano per tutta la vita e che può essere inserita nell'ambito di quell'universalismo letterario che caratterizzò l'esistenza del futuro scrittore. È inoltre da ricordare che il saggio su Paul Morand e gli altri due pubblicati presso *Le opere e i giorni* costituiscono le uniche cose pubblicate in vita dall'autore. Come segnala Daniel Chambet, nella traduzione francese del saggio stesso, questo primo lavoro pubblicato da Tomasi di Lampedusa è “un texte précieux” (*Critique* 473) nel quale lo scrittore, in anticipo rispetto alle critiche del tempo, vede nel francese molto di più del semplice “homme pressé, superficiel et mondain” e trasforma il cosmopolita in narratore di un mondo giunto al capolinea.

Il saggio di Lampedusa si presenta come una recensione delle raccolte di novelle *Ouvert la nuit* e *Fermé la nuit*, in cui il giovane palermitano ripercorre tutta l'opera dello scrittore francese e lo libera dall'accusa di essersi lasciato andare ad un facile libertinismo. Inizia con l'affermare che “Paul Morand con impareggiabile spregiudicatezza ha presentato la triste caricatura dell'Europa del dopo-guerra” (460), ma avverte che le opere ci presentano “di più e di meglio di semplici storielle piccanti” (461). Le prefazioni dello

stesso Morand, sono illuminanti, per il Lampedusa critico, al fine di cogliere la “tristezza e [il] disgusto dell’autore di fronte alle scene che descrive” (461). Essere “specchio fedelissimo degli anni nei quali fu scritta” costituisce il merito fondamentale dell’opera morandiana e il giovane critico non può che constatare che “il clima storico nel quale evolvono i personaggi del Morand fu quello che fu: uno dei più assurdi che mai generazione umana abbia attraversato”. Morand, visto da Lampedusa, tratteggia gli effetti devastanti della guerra; descrive “una folla di figure, [...] molteplice, prodotto di incroci di sangue e di circostanze” (464), si sofferma sui disagi e sugli stravolgimenti finanziari; rivela le “rughe ignorate” che possono essere mostrate solo in “certe istantanee nelle quali un amico indiscreto ci ha colti sotto una luce troppo viva e in un momento di nostra assoluta naturalezza” (463). Il giovane letterato non manca di segnalare la particolarità stilistica dello scrittore, “la sua arte fatta di contrasti violenti e di riavvicinamenti inattesi” (463), che esprime la “curiosità per gli aspetti babelici di questi nostri modernissimi tempi” (463). Quello di Morand è uno stile “meticcio, sincopato, aderente al soggetto” (465), in cui i tipi tratteggiati sono “macchiette ridicole e dolorose” (465), ma che può arricchirsi di autentica umanità attraverso quella che Lampedusa definisce “una specialissima e inattesa commozione” (465).

La lettura di Lampedusa si svolge nel doppio binario dell’interesse morale e del valore stilistico riproponendo il dibattito in corso nel mondo letterario italiano. C’è da chiedersi, comunque, quanto oltre a questo dibattito influisca, sull’interpretazione di Lampedusa, un’attenzione tutta personale ai drammi causati dalla guerra, di cui lo stesso Giovanni fu vittima. Poco si sa dell’esperienza della guerra e della prigionia in Ungheria, da dove fuggì nel 1918. Gioachino Lanza Tomasi ricorda alcuni aneddoti che risultano particolarmente interessanti per ricostruire quel senso di desolato abbandono e di bisogno di evasione che costituisce uno degli aspetti più netti della personalità dello scrittore. È quindi probabile che proprio il Morand più cinico costituisca, per il futuro scrittore, l’esempio di un disagio intimo, di una sorta di denuncia del disastro personale e collettivo insieme. Le due ipotesi non sono in contrasto, anzi ci sembra che sia proprio a partire da questo particolare connubio tra individuale e collettivo che debba essere interpretata una lettura capace di cogliere la forza dello scandalo e della denuncia insieme. Quanto questo corrisponda alle intenzioni reali dello scrittore francese nel momento in cui i primi libri vengono pubblicati ci sembra poco influente e se mai segno di una capacità tutta personale di inserirsi nel dibattito lettera-

rio in un modo sostanzialmente autonomo. È certo privilegio del neofita e del non-accademico affrontare gli scrittori vecchi e nuovi secondo percorsi ignoti, ma è segno di grande sensibilità e attenzione saper cogliere le motivazioni profonde di un fare poetico. L'analisi dell'opera morandiana è dettata, in estrema sintesi, da un rispetto profondo nei confronti della grandezza di tutta una civiltà letteraria. L'opera di Morand rappresenta per Lampedusa l'esempio di una letteratura minore e pur tuttavia importante, in quanto capace di "fissare gli aspetti unici e irripetibili" (p. 468) della storia dell'uomo.

3. Michelangelo Antonioni interprete di Paul Morand

Nel 1944, l'anno stesso in cui Roma sarà liberata dall'occupazione tedesca³, esce, per i tipi di Jandi, la traduzione di una novella di Paul Morand, *Il Signor Zero*. Traduzione e curatela sono firmati da un giovane Michelangelo Antonioni⁴, giunto a Roma da non più di quattro anni dalla città natale Ferrara.

Non molto si sa delle circostanze che portarono Antonioni a dedicarsi alla traduzione dell'opera di Morand. Presso la casa editrice Jandi, tutt'ora esistente con il nome di Jandi-Sapi, non resta traccia di alcuna documentazione, tranne una copia del testo depositata presso gli archivi. *Il Signor Zero* risulta essere il quarto volume della collana "Italiani e Stranieri" (le opere precedenti furono *La Monaca di Monza*, di Alessandro Manzoni, *I miei tempi*, del piemontese Angelo Brofferio e *Il Sor Checco Tozzi* di Massimo d'Azeglio, 1798-1866). La Jandi era nata nel 1941 e, al tempo della traduzione oggetto del nostro studio, aveva doppia sede, a Roma e a Milano. Nel risvolto di copertina, viene precisato l'obiettivo della collana: si tratta di "portare un contributo all'educazione letteraria e morale del lettore" presentando "a un pubblico intelligente opere dimenticate o poco note di scrittori italiani e stranieri, o la cui ristampa può giovare alla nostra cultura". Circa poi il modo in cui il giovane regista giunse a conoscere lo scrittore francese, non esistono dati certi. Allo stato attuale della ricerca, nulla si sa circa la frequentazione da parte di Antonioni delle opere dello scrittore cosmopolita, né sono state trovate copie di libri di Morand nella biblioteca del regista. Ogni considerazione deve essere quindi desunta dal contesto culturale in cui la traduzione prese corpo.

Né presso le *Archives de l'Académie française* né tra le carte del regista catalogate personalmente da Carlo di Carlo, resta traccia di possibili

contatti diretti (invero assai difficili nel periodo in cui la traduzione fu scritta). Nel corso di una serie di contatti informatici, svoltisi nei primi mesi del 2006, Di Carlo ci ha puntualizzato di non aver mai avuto sentore di un qualsiasi interesse di Antonioni per Morand, e di averlo sentito parlare solo di quando ‘scopri’ Camus e Matisse, ma mai di Morand, precisando che tra le carte del regista non è stata trovata alcuna traccia alcuna, di nessun tipo, di un suo contatto o interesse per lo scrittore francese.

Nel redigere la prefazione, il giovane Antonioni dimostra tuttavia una conoscenza non superficiale dell’opera di Morand, che lascia trasparire anche una frequentazione sicura della critica francese. Nelle sei pagine che occupano il testo, il curatore ripercorre sinteticamente l’opera e la storia della sua ricezione francese dall’esordio, che fu un vero e proprio caso letterario, ad un Morand più maturo e pronto a consolidare la sua vocazione più profonda. In questo breve testo di circostanza, Antonioni dà giudizi netti e precisi dell’arte dello scrittore, nella quale ritrova intelligenza, libertà e audacia; né dimentica di trasformare quell’ “imprecisione stilistica che caratterizzò il suo debutto” (9-10), che spesso i critici gli hanno rimproverato, in una “forma di generosità e di esuberanza” (10). Evidenzia le influenze letterarie nelle prime poesie e nelle novelle: Max Jacob, Blaise Cendrars, Romain, Giraudoux; ritrova l’importanza del mondo cosmopolita e variopinto di *Ouvert la nuit* e di *Fermé la nuit*. Anche l’esotismo di Morand assume per Antonioni un carattere particolare, poiché la stravaganza diventa una vera e propria denuncia del bizzarro, e del “pericolo [...] di rinchiudere lo scrittore entro un cerchio dal quale ogni umanità sarebbe stata a poco a poco bandita” (10-11).

Anche per Antonioni, i due poli entro i quali si muove la lettura del testo sono quelli della verve linguistica e della morale. La verve linguistica si traduce in una sorta di gioco spericolato in cui la caricatura è a tal punto estremizzata da perdere “ogni ferocia, ogni amarezza” (11), la morale è racchiusa nella ricerca di una sorta di opportunità etica del messaggio che, per il giovane critico, traspare sotto il cinismo. Ricordando “che la critica francese accolse come un nuovo indirizzo della tecnica morandiana” (12) il volume *Les Extravagants*, Antonioni osserva come “il brio e l’humour [...] rimangono moderati da un’attenzione calda verso i personaggi, intorno ai quali le pagine si raccolgono più affettuose” (12). Il protagonista di *Monsieur Zéro* è quindi “vittima della propria attività” (*Ibid.*); e nella quotidianità delle logiche economiche, “d’un tratto qualcosa capovolge la vita” (*Ibid.*) di Silas

Cursitor e il mondo che prima gli sembrava naturalmente retto dalla ferocia dei rapporti interpersonali, gli sembra d'un tratto assurdo e inspiegabile. L'uomo perde il proprio equilibrio, "esiliato, sfiduciato, perseguitato dai codici internazionali, privato degli affetti più cari, si smarrisce" (12). È questa capacità di cogliere ad un tempo "il macchinismo capitalistico, gli intrighi forensi, le leggi costituzionali dei vari paesi" sapendo tuttavia mantenere alla vicenda la sua forza "tutta interiore" (13) che costituisce l'interesse della novella: "è nell'intimo del banchiere Cursitor" scrive il giovane critico "che l'autore coglie il motivo di uno scrupolo profondamente umano" (13-14).

La lettura del giovane Antonioni non è ingenua e la traduzione risulta attenta e capace di ricreare quel contesto internazionale e intimo insieme che costituisce la forza del racconto. Nello spazio di questo studio, non ci spingeremo ad una analisi linguistica della traduzione, ma ci limiteremo a ricostruire il contesto in cui tale traduzione si creò.

Scrivono Gian Piero Brunetta che prima della fine della guerra e prima di partecipare alla lotta di liberazione nazionale, la pratica della traduzione fu un terreno di confronto privilegiato con la cultura straniera da parte di molti giovani critici. Tra gli altri, furono traduttori Barbaro e Pietrangeli. Secondo quanto riferisce Brunetta nel saggio dedicato alla formazione della poetica di Antonioni, il giovane regista tradusse, oltre a Morand, anche *La porte étroite* di Gide e *Atala* di Chateaubriand. Sottolineando che i riferimenti culturali di Antonioni non sono facili, lo storico del cinema ricorda che il mondo intellettuale del regista è centrifugo rispetto a quello dei suoi compagni di viaggio: "Antonioni considère le cinéma non pas comme un objet dans lequel il investit toute son énergie intellectuelle, mais comme un point de départ, lui permettant de développer et de vérifier des exigences, des stimulations, des tensions provenant également d'autres sources: la poésie, la philosophie, la littérature, l'art" (291).

In questi termini, l'incontro con Morand risulta meno fortuito di quanto non si possa pensare: se è vero che la "scoperta" di Morand da parte di Antonioni resta un mistero, è indubbio che la frequentazione della cultura francese costituì un humus fertile che permise al giovane intellettuale di affrontare la novella. Si ricordi inoltre che la relativa fama di Morand in Italia a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, quando cioè il futuro cineasta è un giovane borghese della colta provincia italiana, costituisce un elemento di supporto che probabilmente rese possibile l'incontro. In quel periodo, il

giovane Antonioni studia Scienze Economiche, ma si dedica presto alle attività culturali studentesche: fonda una rivista con un gruppo di amici, una compagnia teatrale dove mette in scena testi di Pirandello, Ibsen, Tchechov, collabora, come responsabile della rubrica cinematografica, al quotidiano di Ferrara, *Il Corriere Padano* e affronta per la prima volta la camera da presa girando un cortometraggio sulla follia.

Non avendo elementi di prova circa la conoscenza dell'autore francese prima della traduzione del '44, risulta ancor più difficile addentrarsi nel percorso accidentato delle influenze. Sarebbe d'altra parte assai problematico mettere a confronto il regista dell'incomunicabilità con lo scrittore della rapidità. Si aggiunga che, al momento della traduzione, Antonioni frequentava gli ambienti neorealisti e che trasse da queste frequentazioni una indubbia crescita estetica. Nonostante questo, non possiamo non notare una particolare attenzione al mondo dell'inconscio che Antonioni dimostrerà, nei suoi film, e che lo accomuna a tanti altri artisti del Novecento: Pirandello, certo, ma anche Morand. Può sembrare azzardato confrontare l'estetica di Morand, tutta volta alla rappresentazione della velocità del vivere a quella di Antonioni in cui il silenzio e la rappresentazione del vuoto predominano il racconto; tuttavia non possiamo dimenticare che entrambi gli autori privilegiarono la presenza, nelle loro opere, di 'figure enigmatiche' il cui enigma viene suggerito attraverso gli effetti che ha nell'esistenza, ma non ne viene mai evidenziata la causa. Piero Amerio ci ricorda che molte delle opere di Antonioni "s'articulent presque entièrement autour d'une situation souvent étudiée par un certain secteur de la psychologie contemporaine: cette anxiété, cette névrose, cette oscillation de doutes, d'incertitudes et d'attitudes qu'une école psychologique dérivée de la psychanalyse et de la phénoménologie a définie, d'un terme parfaitement juste, 'névrose existentielle'" (203). Personaggi nevrotici, in cui il fare eccessivo nasconde il vuoto psicologico ce ne sono molti, lo sappiamo, in Paul Morand. La stessa vicenda di *Cursitor* appare a Antonioni come la storia di uno svelamento sistematico dell'uomo dietro l'ingranaggio economico: "ghermito dall'ingranaggio dei propri bluff" (8), l'uomo d'affari perde a mano a mano il proprio equilibrio e si ritrova solo "nella sua più umile e schietta umanità" (8).

Di fronte a tutto questo, se non si può affermare che Antonioni trasse insegnamento dall'opera di Morand, si può d'altra parte ipotizzare che l'incontro fu il segno di una particolarissima contingenza storica e poetica insieme.

Conclusione

A quali conclusioni possiamo giungere dopo questa veloce rassegna di alcuni tra i primi interventi italiani sull'opera di Paul Morand e quali prospettive possono essere aperte?

Da quanto si è visto, Morand resta un illustre sconosciuto nella pubblicistica e nella critica italiana. D'altra parte, questo convegno a lui dedicato ne è paradossalmente la prova, trattandosi del primo incontro accademico dedicato in Italia allo scrittore. *L'Antologia della letteratura francese* recentemente curata da Nissim e Campagnoli dedica alcune pagine introduttive ad *Hécate* ed ha il merito, tra gli altri, di inaugurare il dibattito sul secondo Morand; tuttavia poche pagine, da sole, non bastano a rettificare una tendenza. Eppure Morand fu ammirato da molti grandi interpreti del Novecento i quali spesso vollero andare al di là di una visione di facciata che vedeva nello scrittore francese l'interprete di un'epoca folle e il cosmopolita imperituro. Fu considerato con interesse anche al di là di alcune posizioni politiche non condivise dai suoi lettori. Per parte nostra, ci sembra giunto il momento che anche in Italia si esca dalla contingenza degli interventi specifici e si giunga ad una lettura più ampia. Paul Morand fu autore complesso e problematico, nell'arte e nella vita. È indubbio che il silenzio su Morand nasce anche da un certo imbarazzo nell'affrontare alcune scelte dell'uomo e del politico. Per parte nostra, non si tratta di ridimensionarle, di scusare, o di esaltarle, quanto di cogliere il letterato attraverso il suo fare artistico. Le immagini del cosmopolita di lusso e del cantore della rapidità non possono non essere mediate da una visione disincantata e sostanzialmente pessimista del vivere. Convinto della sostanziale immutabilità dell'animo umano, lo scrittore seppe analizzare l'influenza dei mutamenti economici e sociali nell'agire degli individui.

Non avremo la sfrontatezza di indicare la strada di un percorso critico da seguire. Altri lo hanno fatto in questo stesso convegno (e in altri consessi) e non avremo certo la superbia di aprire porte già aperte. Più umilmente ci limiteremo a ricordare una delle caratteristiche comuni delle letture riproposte, dalla quale sarà utile ripartire: la presenza di una concezione sostanzialmente tragica dell'esistenza sotto la modernità delle apparenze.

Bibliografia cronologica delle traduzioni italiane delle opere di Morand

(indichiamo solo la prima edizione ed escludiamo le prefazioni ad opere d'altri scritte da Morand ed inserite nella traduzione italiana)⁵

- 1928:** *Il Budda vivente: Cronaca del XX secolo*. Milano: Ediz. Vitagliano, Gloriosa Casa Edit. Italiana, 1928 (La Grafica Moderna).
- 1929:** *L'Europa galante*; traduzione e prefazione di Vittorio Orzi. Roma: Tiber, 1929 (I grandi romanzi stranieri; 2).
- 1929:** *Lewis e Irene*; traduzione di Renato Zuccarelli. Torino: Libreria Edit. Di Cultura Italiana e Straniera, 1929 (S. Tip.).
- 1933:** *Campioni del mondo; Freccia d'Oriente*. Milano: Mondadori, 1933 (Medusa; 13).
- 1944:** *Il Signor Zero*, Prefazione e traduzione a cura di Michelangelo Antonioni. Roma: Jandi, 1944.
- 1949:** *Montociel: rajà delle indie*. Milano : Rizzoli, 1949 (Cheval ailé).
- 1994:** *Buddha vivente*; Traduzione e Postfazione di Leopoldo Carra. Milano: Corbaccio, 1994 (Scrittori di tutto il Mondo).
- 1994:** *Elogio del riposo: come imparare a riposarsi* ; traduzione di Donata Feroldi. Milano: Archinto, copyr. 1994 (Gli aquiloni).
- 1994:** *New York*; Traduzione di Rosalia Trajna; revisione di M. Rosaria Annibale. Palermo: Novecento, 1994.
- 1994:** *Viaggiare*; traduzione di Donata Feroldi. Milano: R. Archinto, 1994.
- 1995:** *Chanel*; a cura di Maurizio Ferrara. Palermo: Novecento, 1995.
- 1995:** *Teneri incontri*; prefazione di Marcel Proust; traduzione e note di Maria Elisa Della Casa. Firenze: Passigli, 1995 (Passigli narrativa).
- 1995:** *Venezie*; traduzione di Maurizio Ferrara; introduzione di Leopoldo Carra. Vicenza: Neri Pozza, 1995.
- 1996:** *Bug O'Shea: il miracolo di un gangster*; traduzione di Donata Feroldi. Milano: Archinto, 1996.
- 1996:** *Il sole offuscato*; prefazione di Daria Galateria; traduzione dall'originale francese di Maurizio Ferrara. Milano: Corbaccio, 1996 (Scrittori di tutto il mondo).
- 1996:** *Lettere di un viaggiatore*; prefazione di Marco Vallora. Milano: Archinto, 1996.

- 1996:** *Monsieur Zero*; a cura di Michelangelo Antonioni. Antella-Firenze: Passigli Editori, 1996.
- 1997:** *Aperto la notte chiuso la notte*; introduzione di Leopoldo Carra; traduzione dall'originale francese di Dianella Selvatico Estense. Milano: Corbaccio, 1997 (Scrittori di tutto il mondo).
- 1997:** *Buddha vivente*; traduzione e postfazione di Leopoldo Carra. Milano: TEA, 1997.
- 1997:** *Campioni del mondo*. Firenze: Passigli, 1997 (Passigli narrativa; 28).
- 1998:** *Lewis e Irène*. Palermo: Novecento, 1998 (La vita e il romanzo).
- 1999:** *Al mare*; traduzione di Anna Morpurgo. Milano: Archinto, 1999.
- 2000:** *La via delle Indie*; traduzione di Marina Premoli. Palermo: Sellerio, 2000 (L'isola).
- 2002:** *Nient'altro che la terra: viaggio intorno al mondo*; traduzione di Francesco Bruno. Milano: Corbaccio, 2002.



- 1 Nato a Milano il 27.11.1896, Giovanni Battista Angioletti fu attivo pubblicista, dapprima in periodici minori, in seguito quale condirettore di *L'Italia letteraria* e collaboratore del *Corriere della Sera*. Dal 1934 soggiornò all'estero come dirigente dell'istituto di cultura italiano a Praga e a Parigi e come lettore universitario (Digione, Besançon). Dopo la caduta di Parigi (1940) arrivò a Lugano per una serie di conferenze. Nella primavera del 1941 vi fondò, fra l'altro, il Circolo italiano di lettura, la pagina letteraria del *Corriere del Ticino* e il premio Lugano, dando nuovi impulsi alla cultura ticinese, ma suscitando l'ostilità di alcuni intellettuali che vedevano in lui un funzionario al servizio del governo fascista. Nel 1945 per il mancato rinnovo del permesso di soggiorno fu costretto a rientrare in Italia, dove riprese la sua attività letteraria. Fu fondatore e presidente della Comunità europea degli scrittori. Morì a Santa Maria La Bruna (Napoli) il 3 agosto 1961.
- 2 Senza avere la pretesa di essere esaustivi, dobbiamo segnalare che la nuova attenzione della critica contemporanea nei confronti della ricezione italiana delle letterature straniere tra le due guerre ha permesso di riscoprire altri interventi dedicati in tutto o in parte a Paul Morand nella pubblicistica del periodo. Ci riferiamo, in particolare al 1° numero del *Baretti* (1925) citato da Edoardo Esposito nell'articolo "L'Europa delle riviste" (29), all'*Almanacco Letterario Bompiani* (1928 e 1929) e all'*Annata Letteraria in Francia* (1929) cui fa riferimento Maria Giulia Longhi nel suo contributo inserito nello stesso volume (175).
- 3 La liberazione di Roma data del 4 giugno 1944. La mattina, le retroguardie tedesche abbandonarono la città; il primo pomeriggio, l'esercito americano, comandato dal generale Clark, entrò nella capitale. Data la mancanza di documenti negli archivi delle edizioni Jandi (ora Jandi-Sapi), non è possibile datare in modo più preciso la pubblicazione, la traduzione e la redazione della *Pre-fazione* da parte di Antonioni.
- 4 Nato il 28 settembre 1912 a Ferrara, Antonioni ha 32 anni quando pubblica la traduzione di Paul Morand.
- 5 Alla base di questa bibliografia, probabilmente non esaustiva, è lo spoglio incrociato del catalogo della Biblioteca Nazionale di Firenze e del *Catalogo*

generale della libreria italiana curato da Arrigo Plinio Pagliani e relativi supplementi. Preghiamo di scusare le lacune e chiediamo vivamente la collaborazione di chiunque abbia ulteriori informazioni nel segnalarci le eventuali omissioni.



Opere citate, Œuvres citées,
Works Cited, Zitierte Literatur



- Angioletti, Giovanni Battista. “I viaggi di Paul Morand” *Scrittori d’Europa: critiche e polemiche*. Milano: Libreria d’Italia, 1928: 99-106.
- , “Europeismo”. *La Fiera Letteraria* V, 9 (3 marzo 1929).
- Bertacchini, Renato. “Giovanni Battista Angioletti. *L’Italia letteraria* e l’europaismo idealizzante: la “purezza della forma” per la conservazione dei ‘sentimenti eterni’”. In *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana. III*, a cura di Gianni Grana. Milano: Marzorati, 1982: 4234-4258.
- Brunetta, Gian Piero. “La formation de la poétique d’Antonioni et le néoréalisme”. In *Michelangelo Antonioni: Identificazione di un autore*, par la Municipalité de Ferrare, Bureau du Cinéma, I. Parma: Pratiche Editore, 1983: 290-295.
- Coccioli, Carlo. *Florence que j’aime*, légendé par Nino Franck. Photographié par Robert Descharnes. Présenté par Paul Morand. Paris: Edition Sun, 1965.
- Consiglio, Alberto. “Recensione a Paul Morand, *New-York e Champions du monde*”. *Pègaso* II, 10 (ottobre 1930): 508-12.
- Esposito, Edoardo. “L’Europa delle riviste”. In *Le letterature straniere nell’Italia dell’Entre-deux-guerres*. 1. Lecce: Pensa Multimedia, 2004: 23-35.
- Longhi, Maria Giulia. “La letteratura francese negli *Almanacchi letterari Bompiani*”. In *Le letterature straniere...*: 171-188.
- Pagliaini, Arrigo Plinio ed. *Catalogo generale della libreria italiana dall’anno indice per materie*. Milano: Federazione nazionale Fascista dell’industria editoriale, 1933-1939, 4 vol e supplementi 1, 2, 3 e 4.
- Amerio, Piero. “Antonioni: notes pour une psychologie de l’ “irrilévant””. In Carlo di Carlo, *Michelangelo Antonioni*. Roma: Bianco e Nero ed., 1964: 203-206.

- Raugei, Anna Maria. "Alle origini degli studi universitari di Letteratura francese". In *Gli studi francesi in Italia tra le due guerre*. Urbino: Quattroventi, 1987.
- Scaiola, Anna Maria, "Un 'mangeur d'espace': l'extra-vagare secondo Paul Morand". In *Figure dell'erranza*, a cura di Gianfranco Rubino. Roma: Bulzoni, 1991: 137-167.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. "Paul Morand". In *Opere*; introduzione e premesse di Gioacchino Lanza Tomasi; I racconti, Letteratura inglese, Letteratura francese a cura di Nicoletta Polo. Milano: A. Mondadori, 1995: 459-680.
- Valeri, Diego. "Della poesia francese d'oggi". In *Saggi e note di letteratura francese*. Firenze: Sansoni, 1941: 123-144.

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

Catherine Douzou est spécialiste de l'œuvre de Paul Morand, de la forme narrative brève au XX^e siècle et du théâtre contemporain. Elle s'intéresse aussi aux mises en fiction et en scène de l'histoire au XX^e siècle, et aux rapports entre récit et représentation. Elle occupe actuellement un poste de maître de conférences en littérature et études théâtrales du XX^e siècle à l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3. Elle a publié *Paul Morand nouvelle* (2003) et dirigé ou co-dirigé l'édition d'actes des colloques *Écritures romanesques de droite au XX^e siècle, questions d'esthétique et de poétique* (Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures »), *Paul Morand écrivain et critique* (2007) et de numéros de revue, *Revue des Sciences humaines*, numéro consacré à Paul Morand (n° 272, octobre-décembre 2003), *Roman 20-50*, dossier consacré à *A.O. Barnabooth* et à *Enfantines* de Valéry Larbaud, (2004). Elle a participé à l'édition des romans de Paul Morand parus dans la Bibliothèque de la Pléiade (2005).

Guy Dugas est spécialiste des littératures francophones du bassin méditerranéen. Il enseigne la littérature générale et comparée à l'Université Paul Valéry-Montpellier III où il dirige un "Fonds Roblès - Patrimoine méditerranéen". Il dirige également aux Éditions Le Manuscrit.com-Alliance Israélite Universelle la collection "Pages d'Alliance" qui regroupe des oeuvres d'auteurs judéo-méditerranéens. Après avoir publié aux Éditions Omnibus quatre anthologies des francophonies maghrébines, il vient de faire paraître, en 2007, *Emmanuel Roblès. Une action, une oeuvre* (Éditions du Tell, Blida, Algérie) et *Jules Roy chez Charlot* (Éditions Domens, Pézenas).

Jacques Lecarme est professeur émérite de littérature française à l'Université Paris 3 (Sorbonne Nouvelle). Il a participé, de 1970 à 1985, à l'élaboration de trois manuels de littérature contemporaine, publiés aux Édi-

tions Bordas. Il a écrit de nombreux articles sur Sartre, Malraux, Morand, Drieu, etc. Ses derniers livres publiés sont : *L'autobiographie* (avec Eliane Lecame-Tabone, Armand Colin, 1999) et *Drieu la Rochelle ou le bal des maudits* (PUF, 2001).

Daniel Leuwers est professeur d'université (à la Sorbonne, à Tours, mais aussi aux États-Unis et en Afrique). Il a consacré des ouvrages à Pierre Jean Jouve (*Jouve avant Jouve*, Klincksieck, 1984), à René Char (*René Char, dit-elle, est mort*, Edest, 2007), à Yves Bonnefoy (Éditions Rodopi), à Rimbaud (*Les Lettres du voyant*, Ellipses), à la poésie française la plus contemporaine (*L'Accompagnateur*, Sud, 1989 et *La Place du poème*, Edest, 2007). Il est l'auteur d'une *Introduction à la poésie moderne et contemporaine* (Dunod) et du volume *De Zola à Apollinaire (G/F)*. Il a publié plusieurs « carnets » (*Australie ou le pays rouge*, *Surimpressions d'Afrique* et *Le Voyage immobile*, Editinter) et des recueils poétiques, et il a créé le concept de « livre pauvre » qu'illustrent *Le Livre pauvre* (Tarabuste) et, en 2006, *Livre pauvre / Livre riche* (Somogy).

Francesca Melzi d'Eril est professeur de littérature française à l'Université de Bergame (Faculté de Langues et Littératures Étrangères). Elle a étudié les rapports culturels entre la France et l'Italie au XIX^e siècle, le symbolisme, la magie en littérature, le thème du labyrinthe au XIX^e et au XX^e siècle. Depuis la fin des années 1980, elle se consacre à la génétique des œuvres de Marguerite Yourcenar et a publié, entre autres, *Dans le Laboratoire de M. Yourcenar*. En 2006, elle a organisé, à l'Université de Bergame, un Colloque International sur *Lingua, Alterità, Identità*, avec la participation de linguistes et d'écrivains qui ont adopté dans leur écriture une langue différente de leur langue maternelle (François Cheng, Rosie Pinhas-Delpuech, Leila Sebbar, Navid Kermani, Pressburger).

Daniel-Henri Pageaux est professeur de littérature générale et comparée à la Sorbonne Nouvelle (Paris III) depuis 1975. Il a été le Président de la Société Française de Littérature générale et comparée (1977-79 et 1981-83). En 1986, il a fondé la Collection «Classiques pour demain» (Éd. Harmattan). Depuis 2002, il est co-directeur de la R.L.C.. Parmi ses publica-

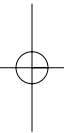
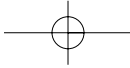
tions: *La littérature générale et comparée* (1994); *Naissances du roman* (1995) (trad. italienne, 2^e éd 2005); *Sous le signe de Vertune. Expérience poétique et poétique de la création* (2003); *Rencontres, Échanges, Passages* (2005)

Jacques Poirier est professeur de littérature française moderne à l'Université de Bourgogne (France). Il travaille sur les relations que la littérature entretient avec les sciences humaines. Il a notamment publié *Littérature et Psychanalyse: Les Écrivains français face au freudisme (1914-1944)* (1998), *Les Écrivains français et la psychanalyse (1950-2000)* (2001); *Judith. Echos d'un mythe biblique dans la littérature française* (2004)

Maurizio Serra, Ministre plénipotentiaire, dirige actuellement l'Institut Diplomatique "Mario Toscano" du Ministère des Affaires Étrangères. Diplômé en Sciences Politiques à l'Université La Sapienza de Roma, il est entré dans la carrière diplomatique en 1978 et a exercé la fonction de Directeur adjoint pour l'Italie de la Banque Européenne de Reconstruction et Développement aux Représentations de Berlin Ouest, Moscou et Londres (1991-1997). Professeur de Relations internationales à l'Université LUISS de Rome, il est l'auteur de plusieurs publications concernant l'histoire de la diplomatie et des idées du XX^e siècle, telles que *Le passager du siècle. Guerres, Révolutions, Europes* (1999), avec François Fejto. Éditions italiennes: *Il passeggero del secolo. Guerre, Rivoluzioni, Europe* (2001); *Fratelli separati: Drieu La Rochelle, Aragon, Malraux. Il fascista. Il comunista. L'avventuriero* (2006). Édition française: *Frères séparés: Drieu, Aragon Malraux face à l'histoire* (Paris: La Table Ronde, en préparation).

Anna Zoppellari enseigne la littérature française et la langue française à l'Université de Trieste. Elle travaille sur la littérature française du XX^e siècle et sur les littératures francophones. Elle a publié des textes sur Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Jean Pélégri, Abdelwahab Meddeb, Habib Tengour, Malika Mokeddem, Mohammed Khaïr-Eddine, Tahar Ben Jelloun et d'autres. Elle s'occupe actuellement d'une publication collective sur Jean Pélégri (*Expressions maghrébines*, publication prévue fin 2007).

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



Stampato presso:
artigraficheriva srl - Trieste
giugno 2007

