

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

12

20
19

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

LE FIGARO D'EDMOND DE GONCOURT. DÉFENSE ET ILLUSTRATION D'UN THÉÂTRE FIN DE SIÈCLE

FEDERICA D'ASCENZO – *Università «G. d'Annunzio» di Chieti-Pescara*

Bouffonnerie satirique en un acte représentée pour la première fois le 16 janvier 1893, *À bas le progrès !* constitue la dernière œuvre originale d'Edmond de Goncourt et une synthèse de ses aspirations dramaturgiques. L'article analyse la pièce à la lueur du programme esthétique que Goncourt précise vers la fin de sa vie et en apprécie la valeur par rapport à la production précédente de l'auteur. Goncourt condense dans cette farce, qui dresse un bilan impitoyable de la société fin de siècle, les éléments fondamentaux de son idéologie antilibérale et propose un renouvellement du théâtre à travers un retour à la tradition comique du XVIII^e siècle, incarnée par Beaumarchais, et la recherche d'une *langue littéraire parlée*. La défense de ce théâtre national contre les dramaturges russes et scandinaves s'accompagne de la représentation de l'esprit français de l'époque que l'auteur identifie avec la "blague". Elle est aussi l'occasion pour Goncourt d'éprouver une dernière fois ses capacités de précurseur que les milieux littéraires continuaient à lui dénier.

Satirical one-act buffoonery first performed on January 16, 1893, *À bas le progrès !* is Edmond de Goncourt's last original work and a synthesis of his dramaturgical aspirations. The article analyses the theatre piece in the light of the aesthetic program that Goncourt specified during the last years of his life appreciating its value in relation to the author's previous production. Edmond de Goncourt condenses in this farce, which gives a merciless assessment of the *fin de siècle* society, the fundamental elements of his anti-liberal ideology and proposes a renewal of the theatre through a return to the comic tradition of the 18th century, embodied by Beaumarchais, and the search for a *langue littéraire parlée*. The defence of this national theatre against Russian and Scandinavian playwrights is accompanied by a representation of the French spirit of the time, which the author identifies with the *blague*. It is also an opportunity for Goncourt to experience one last time his capacities as a precursor that literary environment continued to deny him.

En 1879, Edmond de Goncourt publie une édition apparemment définitive des œuvres théâtrales qu'il a écrites avec son frère et qu'il juge dignes de passer à la postérité,¹ inaugurant ainsi une "cérémonie" des adieux littéraires que la mort de Jules, en 1870, a visiblement déterminés. Ce volume ne comprend que deux pièces : *Henriette Maréchal*, créée au Théâtre-Français le 5 décembre 1865 et *La Patrie en danger*, publiée en 1873 mais jamais représentée jusqu'alors.² L'écrivain semble vouloir clore un chapitre ruineux de son parcours littéraire, dressant un bilan de son expérience de dramaturge et précisant : « j'ai brûlé mes premières pièces, n'en ai point en carton, et n'en ferai jamais plus ».³ Cependant, si la préface de *Chérie* parue en 1884 s'imposera comme le testament du romancier,⁴ ce retrait annoncé ne sera guère respecté et jamais l'activité théâtrale d'Edmond de Goncourt n'aura été aussi fébrile qu'après 1879. Le *Journal* des dix dernières années de

1 EDMOND DE GONCOURT, *Théâtre. Henriette Maréchal. La Patrie en danger*, Paris, G. Charpentier, 1879.

2 EDMOND DE GONCOURT et JULES DE GONCOURT, *Henriette Maréchal. Drame en trois actes en prose*, Paris, Librairie Internationale A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1866 et *La Patrie en danger. Drame en cinq actes et en prose*, Paris, E. Dentu, s.d. [1873].

3 EDMOND DE GONCOURT et JULES DE GONCOURT, *Préfaces et manifestes littéraires*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1888, pp. 163-164.

4 Edmond considère *Chérie* comme « une sorte de testament littéraire » et le « pauvre dernier volume du dernier des Goncourt » (EDMOND DE GONCOURT, *Chérie*, édition critique établie et annotée par Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, Jaignes, La Chasse au Snark-Société des études romantiques et dix-neuviémistes, 2002, pp. 47, 51).

sa vie montre qu'il est possédé par le *daïmôn* du théâtre, même s'il brandit sa « démission de littérateur ». ⁵ Encouragé par la reprise d'*Henriette Maréchal* au Théâtre de l'Odéon en 1885, il décide de participer lui aussi au débat sur la dramaturgie d'avant-garde et le naturalisme au théâtre. Il auto-adapte alors trois de ses romans, ⁶ conseille les adaptateurs des cinq autres, court les salles parisiennes, interpelle les directeurs, suit les répétitions, ⁷ assiste aux lectures des pièces de ses amis, prodigue maint conseil et fréquente surtout les soirées théâtrales. En vérité, depuis les tentatives échouées de leurs débuts, le *daïmôn* du théâtre n'a jamais quitté les deux frères; inassouvi, il s'est immiscé dans leurs romans ⁸ et a façonné la structure profonde de l'imaginaire goncourtien. Et c'est au théâtre que l'on doit la dernière création originale de l'aîné des Goncourt, une bouffonnerie satirique intitulée *À bas le progrès !*, ⁹ synthèse des aspirations dramaturgiques des deux écrivains et gage de la circularité dans laquelle s'inscrit l'ensemble de leur activité littéraire.

Cet engouement pour le théâtre est assez répandu parmi les hommes de lettres du XIX^e siècle. Les deux futurs écrivains savent eux aussi que le théâtre fonctionne comme la caisse de résonance du monde littéraire. ¹⁰ Leurs maîtres Balzac et Stendhal, leur aîné Hugo, leurs contemporains Flaubert et Daudet ont rêvé de la célébrité que réserve la scène. Le *Journal* débute d'ailleurs sur les notes du conseil de Jules Janin – « Pour arriver, voyez-vous, il n'y a que le théâtre... » –, ¹¹ précédées des *Notes anciennes retrouvées* datant de 1848, où la section intitulée *Débuts dans la vie dramatique* ¹² remémore la lecture de leur première pièce *Sans titre*. Nous ne saurions retracer ici toutes les étapes de cette relation des Goncourt avec la scène, ni énumérer les pièces composées à l'orée de

- 5 *Journal*, 19 décembre 1885 (EDMOND DE GONCOURT ET JULES DE GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire II - 1866-1886*, sous la dir. de ROBERT RICATTE, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 1207).
- 6 Pour une analyse des auto-adaptations théâtrales des romans goncourtiens, nous renvoyons à ROBERTA DE FELICI, *Gli adattamenti teatrali di Edmond de Goncourt. Germinie Lacerteux, La Faustin, Manette Salomon*, Roma, Aracne, 2011.
- 7 Outre les adaptations théâtrales des romans (EDMOND DE GONCOURT, *Germinie Lacerteux. Pièce en dix tableaux, précédée d'un prologue et suivie d'un épilogue, tirée du roman d'Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1888, *Manette Salomon, pièce en neuf tableaux, précédée d'un prologue, tirée du roman d'Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896, *La Faustin. Pièce en huit tableaux*, in « Revue de Paris » (15 juillet 1910)) et la reprise d'*Henriette Maréchal*, *La Patrie en danger* sera finalement créée au Théâtre-Libre en 1889, à l'occasion du centenaire de la Révolution Française.
- 8 Enzo Caramaschi ne manquera pas de souligner que « Le romanesque des Goncourt est un romanesque d'ordre théâtral » (ENZO CARAMASCHI, *Le réalisme romanesque des Goncourt (Sœur Philomène, Renée Mauperin, Germinie Lacerteux)*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1964, p. 29).
- 9 EDMOND DE GONCOURT, *À bas le progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1893.
- 10 Edmond l'énonce clairement, alors qu'il est en pleine négociation pour la représentation d'*À bas le progrès !*: « Pour être connu en littérature, être universellement connu, on ne sait pas combien il importe d'être homme de théâtre. Car le théâtre, pensez-y bien, c'est toute la littérature de bien des gens, et de gens supérieurs, mais si occupés qu'ils n'ouvrent jamais un volume n'ayant pas trait à leur profession, l'unique littérature en un mot des savants, des avocats, des médecins » (*Journal*, 30 janvier 1892, EDMOND DE GONCOURT ET JULES DE GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire III - 1887-1896*, sous la dir. de ROBERT RICATTE, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 659).
- 11 *Journal*, 21 décembre 1852 (EDMOND DE GONCOURT ET JULES DE GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire I - 1851-1865*, sous la dir. de ROBERT RICATTE, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 31).
- 12 *Ibidem*, p. 25.

leur entrée en littérature et qu'eux-mêmes détruisirent.¹³ Rappelons toutefois qu'en 1865 *Henriette Maréchal*, sifflée et attaquée par la critique, tomba après quelques répliques, que *La Patrie en danger* attendit six ans avant d'être publiée et plus de vingt ans avant d'être finalement représentée, et que seules deux auto-adaptations sur trois des romans furent créées pour la scène.¹⁴ La même année où Edmond donne l'édition "définitive" de leur *Théâtre*, il trace sous forme romanesque un portrait de son frère et de lui-même en saltimbanques dans *Les Frères Zemganno*, mettant au jour sa prédilection pour le cirque qu'il place au-dessus du théâtre-même. En 1882, son avant-dernier roman, *La Faustin*, a pour héroïne une grande tragédienne. Cette fascination mal dissimulée qui fait surface dans les romans d'Edmond de Goncourt semble préparer le passage d'un genre à l'autre – qui se réalise sans accroc après 1884. L'écrivain termine comme il avait commencé, par le théâtre, mais avec l'assurance et l'insouciance que lui confère sa position dans les milieux littéraires, annonçant, dans la courte préface d'*À bas le progrès !*, que cette pièce « sera suivie d'autres ».¹⁵

Le rapport qu'Edmond de Goncourt a entretenu avec le théâtre a cependant été ambivalent. En 1865, alors qu'ils viennent de publier *Germinie Lacerteux* et s'apprentent à voir *Henriette Maréchal* sur scène, les deux frères n'hésitent pas à reconnaître la supériorité du roman, forme la plus adéquate à l'approfondissement de la psychologie des personnages et à la description des milieux, où peut s'exprimer la vérité sous tous ses aspects. Le genre romanesque constitue alors la forme requise par le réalisme littéraire et par la complexité de la modernité que le théâtre s'avère incapable d'illustrer : « Au roman, toute la vérité vraie ; au théâtre, toute la fantaisie, mais la fantaisie qui se cache dans les choses modernes », tranchent les deux diaristes.¹⁶ Et un an plus tard : « Le théâtre a fait son temps. En regardant autour de nous, il nous semble que les types ne sont plus assez grossiers, assez entiers et assez *uns* pour la scène. Avec leurs complexités, leurs affinements, leurs contradictions, ils semblent poser uniquement pour le roman ».¹⁷ Dans la préface de 1879 Edmond, repoussant donc le réalisme théâtral, donne la définition du théâtre goncourtien :

Nous entrevoyions si peu le théâtre de la réalité, que dans la série des pièces
que nous voulions faire, nous cherchions notre théâtre à nous, exclusivement dans

13 Nous renvoyons pour cela au numéro thématique des « Cahiers Edmond et Jules de Goncourt » consacré à leur théâtre (*Dossier Les Goncourt et le théâtre*, in « Cahiers Edmond et Jules de Goncourt », XIII (2006), pp. 1-271).

14 *Germinie Lacerteux* fut représentée au Théâtre de l'Odéon le 18 décembre 1888 et *Manette Salomon* au Théâtre du Vaudeville le 27 février 1896 (ANNE-SIMONE DUFIEF, *Les Goncourt et le théâtre. Bibliographie*, in « Cahiers Edmond et Jules de Goncourt », XIII (2006), pp. 7-9).

15 GONCOURT, *À bas le progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, cit., p. 5. Moins d'un mois avant sa mort, Edmond relate qu'Antoine veut porter sur la scène de l'Odéon son auto-adaptation de *La Faustin* (*Journal*, 19 juin 1896, GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire III - 1887-1896*, cit., p. 1300).

16 *Journal*, 14 juin 1865 (GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire I - 1851-1865*, cit., p. 1170).

17 *Journal*, 10 septembre 1866 (GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire II - 1866-1886*, cit., p. 36). Le 24 janvier 1868, ils réitèrent leur conviction : « Tout bien vu, le théâtre doit être épopée ou fantaisie. La pièce de mœurs se cognant au roman de mœurs d'aujourd'hui, quelle caricature, quelle misère, quel rien ! » (*ibidem*, p. 128), qui sera par la suite reprise et argumentée (GONCOURT et GONCOURT, *Préfaces et manifestes littéraires*, cit., pp. 161-163).

des bouffonneries satiriques et dans des féeries. Nous rêvions une suite de larges et violentes comédies, semblables à des fresques de maîtres, écrites sur le mode aristophanesque, et fouettant toute une société avec de l'esprit descendant de Beaumarchais, et parlant une langue ailée, une *langue littéraire parlée* que je trouve, hélas ! manquer aux meilleurs de l'heure présente [...]

Mais ce qui nous paraissait surtout tentant à bouleverser, à renouveler au théâtre : c'était la féerie, ce domaine de la fantaisie, ce cadre de toutes les imaginations, ce tremplin pour l'envolement dans l'idéalité !¹⁸

L'écrivain considère alors le théâtre comme un genre « moribond », destiné à être définitivement supplanté par le roman, substitut moderne de la tragédie, dans une cinquantaine d'années et à devenir « une grossière distraction, n'ayant plus rien de commun avec l'écriture, le style, le bel esprit ». ¹⁹ Goncourt apparaît conscient de l'importance que le spectacle a acquise au détriment du texte dramaturgique, de l'influence que le théâtre en tant que phénomène social peut produire sur le public et, par conséquent, du poids que les conventions et la censure sont appelées à exercer sur lui. Ce qui ne l'empêche pas de céder au mouvement d'adaptation du réalisme au théâtre, après l'avoir contesté. Celui qui a mis sa propre vie en scène en publiant son journal alors qu'il était encore en vie aime à s'exhiber et cette posture va de pair avec l'attrait pour la représentation théâtrale. L'autodafé des premières pièces refusées attestait déjà qu'il n'aurait su se résoudre à écrire un théâtre pour la simple lecture, même s'il cultive l'idée d'un théâtre littéraire, innovant, hors du circuit commercial officiel, et conservant une fonction didactique et morale. *À bas le progrès !* se situe ainsi en contre-courant de la production théâtrale de l'époque et le sujet même de la pièce semble la spectacularisation des points saillants de l'idéologie réactionnaire d'Edmond de Goncourt.

À en croire le *Journal*, la conception d'*À bas le progrès !* remonte au mois de mars 1886. De cette pièce en un acte, « enfant de l'insomnie » ²⁰ comme la qualifiera plus tard son créateur, l'auteur nous livre à cette date un scénario en six scènes – la version définitive en comprendra neuf – où sont déjà ébauchés les dialogues, esquissés les personnages et construites la trame de la pièce et sa portée satirique. Tous ces éléments seront simplement développés et précisés dans la version que l'auteur retravaillera au mois d'août 1891 et achèvera au mois d'octobre de la même année, comme le confirment la préface rédigée en décembre 1892 pour la seule édition imprimée ayant vu le jour ainsi que la référence interne à la pièce. ²¹ *À bas le progrès !*, qu'Edmond définit alors une « *bouffonnerie sentimentale* », met en scène un Voleur improvisé, qu'une situation d'extrême besoin a poussé à pénétrer dans un modeste pavillon de la banlieue parisienne, résidence d'un pauvre peintre romantique et de sa jeune fille. Après un monologue initial du Voleur (sc. I) et les premiers effrois des habitants de la maison, le Voleur entame une discussion « courtoise » avec la Jeune Fille qui le surprend la première (sc. II), puis avec le Père de celle-ci (sc. III).

18 *Ibidem*, pp. 159-160.

19 *Ibidem*, p. 167.

20 *Journal*, 22 avril 1894 (GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire III - 1887-1896*, cit., p. 815).

21 Le Voleur indique dans la scène III (GONCOURT, *À bas le progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, cit., p. 17) que la pièce se déroule le 10 octobre 1891.

Malgré l'attitude initialement hostile du Père, déterminé à s'opposer par la force au Voleur, les trois personnages concluent un marché à l'amiable (sc. III) : en échange de cinq cent francs, correspondant à la valeur des biens que le Voleur pourraient leur soustraire, celui-ci s'engage à employer la « petite somme pour redevenir un honnête homme sur une terre étrangère ».²² Mais le Voleur est bavard, le Père plein de rancœur contre les temps modernes et la Jeune Fille excitée par ce qui « sera peut-être l'unique aventure de toute [sa] vie ».²³ Il s'en suit un échange d'opinions entre les trois personnages où, dès la scène IV, le Voleur et le Père vont se livrer à une critique féroce de la société de l'époque ponctuée par l'exclamation « À bas le progrès ! » et par de nostalgiques « Ah ! le temps où... » qui débouchent sur une comparaison comique entre le bon vieux temps et leur époque.

Edmond de Goncourt reconnaît à son « vaudeville satirique » « la fantaisie de la pensée » et « l'originalité du dire » qui représentent deux composantes fondamentales de son théâtre, obtenues au prix d'un long travail. La « farce satirique » sera lue au fidèle ami Alphonse Daudet en octobre 1891, puis aux acteurs Réjane et Porel. Ce dernier se déclare particulièrement froid, estimant qu'il ne s'agit pas d'une pièce destinée à un théâtre, mais pouvant à la rigueur être jouée dans un salon. Edmond regrette que l'esprit de la pièce et son lien à l'actualité brûlante du moment n'aient pas été saisis :

Non, l'originalité de la conception, la qualité de l'esprit qui est un peu de l'esprit d'un Figaro du XIX^e siècle, la semaille de hautes idées qu'elle renferme sous des formes cocasses, il ne s'en est pas douté ! C'est très bien, mais il n'a pas même compris l'actualité qu'il y a dans cette blague, et tout ce qui occupe ou embête en ce moment Paris. [...]

Ah ! nom d'un chien ! comme il est difficile de faire accepter une chose qui ne ressemble pas à une chose déjà faite !²⁴

Initialement accueillie le 17 janvier 1892 par Victor Koning, qui s'engage à la jouer au Théâtre du Gymnase à la demande de Daudet puis se rétracte (10 février), la pièce est acceptée par André Antoine à qui Edmond en a fait la lecture à la présence d'Ajalbert le 25 mai 1892. Elle sera créée le 16 janvier 1893 dans le cadre de la saison théâtrale 1892-1893 du Théâtre-Libre et publiée par Charpentier et Fasquelle. Lors de la première, Edmond de Goncourt n'est guère satisfait du jeu d'Antoine qui semble ne pas connaître son rôle, ni de celui de Pont-Arlès, véritable « gueulard », qui interprète le Père. Éreintée par la critique,²⁵ la pièce ne sera par la suite jouée que dans quelques salons, sans guère plus de

22 *Ibidem*, p. 19.

23 *Ibidem*, p. 31.

24 *Journal*, 19 octobre 1891 (GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire III - 1887-1896*, cit., p. 633). La pièce ne manque pas de faire référence à l'actualité en évoquant, entre autres, le scandale de Panama (GONCOURT, *À bas le progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, cit., p. 20). Edmond de Goncourt s'indignera de l'indifférence de la société face à la corruption de ses gouvernants et de l'impassibilité affichée face à la dénonciation qu'il en fait (*Journal*, 1^{er} février 1893, GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire III - 1887-1896*, cit., p. 793).

25 L'auteur reprend dans le *Journal*, trois jours après la première, les jugements les plus négatifs des journaux (*ibidem*, p. 787) : « réunion de paradoxes vieillots, si ennuyeux que tout le monde a pris son chapeau » (« Le Figaro ») ; « une bouffonnerie à l'esprit de cent kilos » (« La Liberté ») ; « un radotage pénible de

succès, au grand regret de son auteur qui avait cependant reconnu dans un premier élan de pessimisme : « Au fond, peut-être cette pièce est une pièce de salon, demandant à être jouée par des acteurs d'un grand théâtre mêlés à des acteurs de société ».²⁶

Malgré sa brièveté, la préface d'*A bas le progrès !* est un véritable manifeste théâtral et reprend les idées qui ont présidé à la conception de l'œuvre en 1891. En mai 1890, Edmond de Goncourt assiste au Théâtre-Libre à la représentation des *Revenants* d'Ibsen, et à celle du *Canard sauvage* en avril 1891. Il s'insurge contre ce succès qu'Antoine cautionne, ne comprenant pas comment le public parisien puisse s'enflammer pour des œuvres aussi longues, qui n'incarnent pas l'esprit français et dont la langue "livresque" ne sied pas au théâtre.²⁷ Le 7 octobre 1891, alors qu'il lit sa farce à Daudet, il énonce les idées-clés de la préface qui accompagnera la publication de la pièce : au nom de la défense de l'esprit français « à la Chamfort », Edmond s'indigne de l'état d'asservissement de la littérature française vis-à-vis des littératures étrangères et notamment de l'« imitation du théâtre russe ou scandinave » qui sévit sur les scènes parisiennes. À rebours de cette tendance, il s'érige en paladin d'un théâtre national qu'il estime avoir illustré dans sa farce, « cette œuvre française, bien française, avec de l'esprit français, et des idées dans la brève, claire et fusillante forme française ».²⁸ Celle-ci sera jouée après *Mademoiselle Julie* de Strindberg et *Le Ménage Brésil* de Romain Coolus.²⁹ Edmond esquisse une défense de la latinité qui se poursuit, aux lendemains de la représentation, sur les pages des journaux et dans son propre *Journal*, mais que déclenche surtout la préface de l'édition imprimée de la pièce :

En cette heure d'engouement de la France pour la littérature étrangère, en cette latrie des jeunes écrivains dramatiques pour le théâtre scandinave, dans cette disposition des esprits contemporains à se montrer les domestiques littéraires de Tolstoï et d'Ibsen, – d'écrivains dont je suis loin de contester le mérite, mais dont les qualités me semblent ne pouvoir être acclimatées sous le degré de latitude où nous vivons, – j'ai tenté de réagir, et de faire dans une pièce, qui sera suivie d'autres, de faire, autant qu'il était en mon pouvoir, une œuvre dramatique ayant les quali-

viellard » (« La Libre Parole »); «[...] la prétention dans l'ineptie, la nullité dans l'incohérence, l'absence absolue de toute fantaisie » (« Le National »).

26 *Journal*, 8 février 1893 (*ibidem*, p. 794).

27 *Journal*, 27 avril 1891 (*ibidem*, pp. 578-579).

28 La préface reprend presque mot par mot la note du *Journal* enregistrée à cette date (*ibidem*, p. 631).

29 Sur les rapports entre Edmond de Goncourt et Antoine, voir PHILIPPE BARON, *André Antoine et Edmond de Goncourt*, in « Cahiers Edmond et Jules de Goncourt », XIII (2006), pp. 97-116. Dans ses *Souvenirs sur le Théâtre Libre*, Antoine, qui est assimilé alors à l'avant-garde théâtrale luttant pour un « théâtre social » à opposer au théâtre officiel et commercial, évoque la lecture de la pièce du « Maître » en la qualifiant de « jolie fantaisie, un peu vieillotte et rabâcheuse » et ajoute : « mais quelle langue, et comme il est glorieux pour le Théâtre-Libre d'avoir ce grand nom sur ses programmes » (ANDRÉ ANTOINE, *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, Paris, Arthème Fayard & Cie, 1921, p. 263). Le dramaturge fournit également un bref écho de la première : « La fantaisie de M. de Goncourt, écoutée avec une respectueuse curiosité, a paru terne dans le voisinage de deux œuvres de cette saveur, d'autant que le maître avait fait précéder son acte d'une préface un peu belliqueuse contre la littérature nordique. [...] Quelle curieuse chose ! Ce grand champion de la vie et de la vérité, ce révolutionnaire, parlant des Suédois et des Norvégiens avec la même incompréhension, le même parti pris que ses adversaires acharnés, Sarcey et Pessard ! » (*ibidem*, pp. 287-288). Les auteurs scandinaves participaient pour Antoine au renouveau théâtral à l'enseigne du réalisme.

tés françaises : la clarté, l'esprit, l'ironie, l'ironie blagueuse de cette fin de siècle, et peut-être de cette fin de monde.

Oui, j'ai la conviction qu'il faut laisser, selon l'expression de Tourguénéff, le *brouillard slave*, aux cervelles russes et norvégiennes, et ne pas vouloir le faire entrer de force dans nos lucides cervelles, où je crois qu'en sa maladive transplantation, « ce brouillard » n'est appelé qu'à produire de maladroits plagiats.

Et, mon Dieu, s'il faut absolument à notre théâtre moderne, un inspirateur, ce n'est ni à Tolstoï, ni à Ibsen, que la pensée française doit aller, mais bien à l'auteur des comédies du *Barbier de Séville*, du *Mariage de Figaro*, à l'auteur du drame d'*Eugénie* – à Beaumarchais.³⁰

Cette préface s'insère dans le débat de l'époque sur la nécessité d'un renouvellement du théâtre, contre la comédie sentimentale et le vaudeville, qu'Henry Bauër, critique attitré et redouté de « L'Écho de Paris », entrevoit dans l'influence que les « hommes du nord », fustigés ici par Edmond, sont en mesure d'exercer sur le théâtre français sans que celui-ci doive perdre ses caractéristiques nationales. Elle suscite deux articles de Bauër³¹ contestant la position de Goncourt, accusé notamment de confondre le « génie slave » et l'« âme scandinave », auxquels Edmond décide de répondre pour aussitôt renoncer.³² Cette réplique avortée explique ce qu'est pour le dramaturge le théâtre national. Acceptant les « inspirations grecques, italiennes, espagnoles » que recommande Bauër, il constate que celles-ci sont des « inspirations de cervelles de la même famille, aux circonvolutions identiques de cervelles latines et non hyperboréennes », et précise que l'exotisme d'Ibsen et de Tolstoï n'est accepté qu'en vertu de la nationalité de leurs auteurs, alors que la critique défend aux auteurs français « un théâtre élevé, littéraire, philosophique, original ».

Le théâtre renouvelé auquel songe Edmond de Goncourt a des modèles illustres : à côté d'Aristophane et de Molière, et souterrainement de Diderot, figure Beaumarchais,

30 GONCOURT, *À bas les progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, cit., pp. 5-6. La préface est datée « décembre 1892 ». En guise de post-scriptum, l'auteur ajoute : « J'affirme que les circonstances politiques actuelles n'ont pas fait ajouter un mot au texte de la pièce, écrite en automne 1891 ». Pourtant, le 24 décembre 1892, Edmond demande à Antoine d'anticiper la représentation de sa pièce qui lui « semble absolument de circonstance dans l'effondrement politique actuel » (GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire III - 1887-1896*, cit., p. 778). L'auteur évoque notamment les « canailleries parlementaires », sans doute liées au scandale de Panama évoqué dans la pièce, et s'étonne du manque de réaction du peuple français, notoirement révolutionnaire (*ibidem*, pp. 777-778).

31 Dans le premier article (HENRY BAUËR, *Les Grands Guignols. Le brouillard slave*, in « L'Écho de Paris » (28 janvier 1893), p. 1), Henry Bauër, niant toute influence de la littérature russe de l'époque sur la production littéraire française, évoque les emprunts des romanciers russes Tolstoï et Dostoïevsky à leurs homologues français. Réfutant l'accusation d'obscurité lancée par Goncourt à l'endroit du théâtre « slave », il fait l'éloge de *La Puissance des ténèbres* de Tolstoï. Le second article (HENRY BAUËR, *Les Grands Guignols. Le théâtre social*, in « L'Écho de Paris » (30 janvier 1893), p. 1) constate le retard du renouvellement du théâtre par rapport au roman, à la musique, à la peinture et à la sculpture, fournit une réflexion sur l'échec du théâtre naturaliste et critique le théâtre s'attachant à reproduire les petites misères de la décadence sociale. Il esquisse également une ouverture au théâtre symboliste.

32 Edmond de Goncourt avait vraisemblablement préparé une réplique à laquelle il renonce le 31 janvier (GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire III - 1887-1896*, cit., pp. 791-793), mais dont il livre le contenu dans le *Journal*. Cette attaque au théâtre scandinave surprend car le Théâtre-Libre et le Théâtre de l'Œuvre sont les véritables fauteurs de ce théâtre en France.

dont l'œuvre incarne les « qualités françaises » comme la clarté, l'esprit et l'ironie qui informent *À bas le progrès*.³³ Les Goncourt ont commencé par la farce, le plus ancien genre dramatique français, et la féerie ; leurs premières tentatives dramatiques, imprégnées de fantaisie postromantique, ont opté pour une forme de drame moderne mêlant le rire aux larmes. Ces deux éléments sont contenus dans la dénomination de « bouffonnerie satirique » attribuée à l'œuvre de 1893. Comparable au roman dans le domaine de la prose, la comédie constitue la forme de la recherche de la vérité au théâtre et la farce représente dans la tradition dramatique française et européenne un genre mouvant, capable de s'adapter aux différentes époques et d'en accueillir les instances. À travers ce ralliement à la grande tradition française comique – en l'occurrence à la farce remaniée au cours du XVIII^e siècle et devenue comédie-proverbe, comédie-parade et plus tard vaudeville –, les Goncourt récupèrent la farce médiévale typiquement française qui réunit le réalisme de la vie quotidienne et le comique devant mettre au jour les tares de la société,³⁴ et qui s'attache aussi bien à faire rire qu'à faire réfléchir et éduquer. Les liens que la parade du XVIII^e siècle, pratiquée par Beaumarchais à ses débuts, entretient avec la *Commedia dell'arte* ont d'ailleurs dû séduire les jeunes fantaisistes que sont Edmond et Jules autour des années 1850. C'est vers elle qu'Edmond revient à la fin de sa vie, après le drame bourgeois en trois actes que fut *Henriette Maréchal* et le drame historique en cinq actes *La Patrie en danger*. *À bas le progrès !* mêle ainsi le comique à la caricature et à la dérision, particulièrement prisées à l'époque, sans renoncer à fournir un tableau impitoyable de la société fin de siècle telle que la perçoit l'auteur.³⁵

L'acte unique, auquel se consacrent de nombreux dramaturges à partir de 1880, ne renvoie pas seulement à une forme dramaturgique à la mode, qu'il s'agisse d'un lever de rideau ou que celui-ci soit donné en fin de soirée, comme ce fut le cas pour *À bas le*

33 La filiation avec l'œuvre de Beaumarchais n'est pas seulement un hommage au XVIII^e siècle que les Goncourt chérissent. *Mam'selle Zirzabelle*, la farce en un acte en prose entremêlée de vers qui rappelle les bouffons italiens et qu'ils écrivent pour le Théâtre Lyrique vraisemblablement en 1852, évoque la « comédie-parade mêlée d'ariettes » de Beaumarchais *Zirzabelle Mannequin*, jouant sur le comique de l'argot populaire et où le personnage de Zirzabelle côtoie ceux de la *Commedia dell'arte*. *À bas le progrès !* fait songer également à la parade plus amère, ou proverbe dramatique, que fut *Œil pour œil, dent pour dent* de Beaumarchais, où l'anonymat des deux personnages, la Dame et l'Homme, revit dans celui du Voleur, du Père et de la Jeune Fille de la farce goncourtienne (CHRISTIAN WASSELIN, *Beaumarchais*, Paris, Gallimard, 2015, pp. 55-61).

34 Cf. ROBERTA DE FELICI, *Fantaisie et naturalisme dans la poétique dramatique d'Edmond de Goncourt*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», v (2001), pp. 1399-1422 qui souligne l'affirmation de Franchemont, personnage de *Charles Demailly*, constatant qu'il manque « à toutes les œuvres modernes » « la gaieté, le franc rire, le rire fort, sonore, ouvert, de Molière ou de Téniers, cette verve libre, abondante et de source » (p. 1405). Sur l'évolution de la farce en France, voir SILVIA CARANDINI, *Un genere carsico : eclissi e fortune della farsa nelle tradizioni sceniche di Ancien Régime*, in *La farsa. Apparenze e metamorfosi sulle scene europee*, sous la dir. de SILVIA CARANDINI, Pisa, Pacini, 2015, pp. 13-27 et FRANÇOISE RUBELLIN, *Metamorfosi della farsa nei teatri parigini del Settecento*, in *La farsa. Apparenze e metamorfosi sulle scene europee*, sous la dir. de SILVIA CARANDINI, Pisa, Pacini, 2015, pp. 227-241 qui explique comment Beaumarchais réunit dans ses œuvres l'idéal de la comédie plaisante ayant des fins moralisantes à la *vis comica* qui semble avoir quitté les comédies sérieuses (*ibidem*, p. 241).

35 Michel Autrand remarque qu'après 1870 le triomphe de la comédie est assuré par les formes d'expression dramatique les plus diverses : vaudevilles, bouffonneries, peintures réalistes de mœurs (MICHEL AUTRAND, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 105).

progrès ! La tension dramatique qu'il recèle, ne dérivant pas d'un engrenage complexe de l'action, est implicite à la réalité et à la situation donnée. L'acte unique amplifie une partie d'un drame antécédent qui s'érige en un tout, isole une situation-limite qui se présente dès l'abord sans issue.³⁶ *À bas le progrès !* tire parti de cette condensation qui permet à son créateur d'amplifier et de radicaliser la satire de la société de son époque. Les trois personnages qui occupent la scène sont en effet des perdants. Les nombreuses didascalies qui figurent dans la version imprimée de la pièce contribuent à créer cette sensation chez le lecteur avant même que les dialogues ne commencent. Celles-ci n'ont pas seulement une fonction directive à l'usage du metteur en scène, mais permettent au lecteur de disposer des mêmes éléments que le spectateur pour la compréhension de la pièce, assumant dans le théâtre d'Edmond un caractère souvent suggestif voire symbolique.³⁷ En l'absence d'un développement sur scène capable de faire affleurer progressivement le caractère des personnages, le décor et les costumes apparaissent particulièrement connotatifs et les didascalies renseignent également sur le caractère et sur le jeu de scène. La déclinaison des personnages au début de la pièce s'accompagne ainsi d'une description sommaire mais significative de leur caractère que renferme leur physionomie. Ainsi, le Père a la « physionomie d'un vieux peintre romantique », porte une vareuse rouge et un fez. Son caractère colérique, son ignorance de la blague – la forme de l'ironie typiquement parisienne et moderne – font de lui un être anachronique et annoncent son refus du progrès. Sa fille possède l'ironie de la jeunesse que l'amertume de la blague n'a pas encore contaminée. Le Voleur est une variété du Pierrot démuné, blasé, à mi-chemin entre le clown anglais et l'étudiant parisien désargenté.³⁸ Edmond de Goncourt précise dans la première didascalie que « La scène est éclairée par un clair de lune »³⁹ et les premiers mots du Voleur sont un reproche à la pleine lune venant déranger ses activités.⁴⁰ L'œuvre se termine sur une note d'optimisme et un cliché pierrotique où le Voleur, qui avait dans son monologue initial souligné son désintérêt pour l'amour, revient sur ses pas, passe la tête à travers la baie et cherche « sur une intonation tendre » de faire la cour à la Jeune Fille.

Le Père et la Jeune Fille vivent modestement dans « un petit atelier bourgeois d'une maison de la banlieue parisienne », ce qui préfigure déjà un élément de marginalisation. Malgré les différences, les trois personnages, qui sont le résultat de la décadence du statut

36 PETER SZONDI, *Théorie du drame moderne*, trad. par SIBYLLE MULLER, Belval, Circé, 2006.

37 Voir à ce propos ROBERTA DE FELICI, *Le didascalie negli adattamenti teatrali di Edmond de Goncourt*, in «Quaderni del Dipartimento di Linguistica», xxiii (2006), pp. 97-116.

38 Sur les représentations de Pierrot au XIX^e siècle, dans lesquelles on peut retrouver nombre des caractéristiques du Voleur voir JEAN DE PALACIO, *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, Paris, Séguier, 1990 et ELENA MAZZOLENI, *Pierrot sur scène. Anthologie de pièces et pantomimes françaises du XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015. Jean de Palacio constate notamment que « la pantomime et Pierrot assurent la coexistence entre la "parade" et le "drame sérieux", aussi bien dans la pièce que dans le roman » (JEAN DE PALACIO, *Le Pierrot des Goncourt : de Boisroger à Mauperin*, in «Cahiers Edmond et Jules de Goncourt», xv (2008), pp. 179-188, p. 183). Selon le critique, durant la décadence, Pierrot est la figure de l'homme « ne pouvant s'intégrer au monde » et « reste décidément un être marginal » (PALACIO, *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, cit., pp. 25, 34)

39 GONCOURT, *À bas le progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, cit., p. 9.

40 « Oh ! la rosse de lune, elle est allumée en plein, cette lanterne sourde de la rousse ! » s'exclame le Voleur (*ibidem*).

de l'artiste au sein de la société, figurent trois interprétations de la bohème et une alternative radicale au ménage à trois des vaudevilles dont regorgent les théâtres parisiens. Le passage de la parade à la parodie se réalise aisément : le Voleur, à son premier larcin, s'introduit dans une habitation qui n'a rien de l'habitation bourgeoise à laquelle il s'attendait ; le couple qui l'habite n'est pas formé d'un mari et de son épouse mais d'un vieux père et de sa jeune fille ; la victime n'est pas un riche bourgeois mais un vieux bohème qui a dû probablement se ranger et accepter des compromis pour le bien de sa fille, ce qui expliquerait son amertume envers la société et l'indulgence dont il finit par faire preuve vis-à-vis du Voleur lui renvoyant l'image de sa jeunesse. Ces personnages symbolisent donc l'échec. Le Père, bibeloteur sans grandes ressources, a fait de la peinture un métier, mettant de côté ses espoirs artistiques. Le Voleur a un passé de peintre vraisemblablement talentueux,⁴¹ mais n'ayant su cultiver son talent ni intégrer par le travail la société productive, il a dû choisir le suicide. Les analogies avec Anatole Bazoche, le bohème de *Manette Salomon*, apparaissent évidentes. Privés de nom, variantes du saltimbanque à des degrés divers, les personnages d'*À bas le progrès !* représentent des allégories modernes et en même temps des caricatures des rôles qu'ils personnifient. Goncourt met sur scène trois générations qui figurent le passé (le Père), le présent (le Voleur) et le futur (la Jeune Fille), mais établit des distinctions entre les personnages masculins, qui partagent le même refus des principes qui régissent la société, et la Jeune Fille qui, dans la scène V, se met à singer les exclamations du Père et du Voleur contre le progrès et se refuse, au grand regret de son Père, de prononcer le fatidique « À bas le progrès ! ». Le Père s'identifie à la vieille génération des idéaux, celle à laquelle appartient l'auteur. Antilibéral comme Bourjot et Mauperin – les bourgeois du roman *Renée Mauperin* –, romantique, il défend les principes de la société d'antan et finit par trouver un allié dans le Voleur philosophe qu'il vouvoie et tutoie alternativement, selon les sentiments ambivalents que l'attitude de celui-ci provoque en lui, et qu'il finit idéalement par adopter. Personnage désenchanté se définissant lui-même « Réactionnaire et conservateur ! », passant du « voleur rigo- lo » au « voleur façon Schopenhauer », grand parleur se distrayant à la façon de Figaro, le Voleur renferme en lui un Pierrot farceur, un bohème badin mais un Figaro politisé, anarchique, dont la bonhomie, la délicatesse et la maladresse qu'il met dans le vol, l'espoir de redevenir honnête et de gagner le cœur de la Jeune Fille, conquièrent le Père et le public. Dénué de tout penchant subversif, il n'a pas opté pour la révolte envers la société mais, saisi par la lâcheté de cette époque de décadence, a préféré le vol, radicalisant ainsi sa marginalisation. Le Voleur incarne un Figaro fin de siècle, déchu, adapté au parisianisme cher aux Goncourt, cultivant une idée précise des réformes dont la société aurait besoin. Contre le Père et le Voleur, la Jeune Fille rappelle le personnage de Renée Mauperin. Aboutissement de la société progressiste, de l'émancipation de la femme, d'une éducation négligée par l'absence d'une mère et façonnée par les principes modernes, elle fait preuve toutefois de bon sens, de répartie et d'ironie, forme de la blague encore àpre. Sa posture par moments blasée est une attitude de l'époque et de sa condition modeste, mais aussi la note optimiste de la pièce.

⁴¹ On retrouve chez le Voleur les connaissances artistiques et de collectionneur qui sont celles d'Edmond de Goncourt.

À bas le progrès ! confirme que la représentation de la “vérité” et le rapport de la littérature au réel forment un élément indispensable du programme littéraire gongcourtien, aussi bien dans le roman qu’au théâtre. Les similitudes entre *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, un lever de rideau dressant « une revue de l’année, dans une conversation au coin d’une cheminée entre un homme et une femme de la société, pendant la dernière heure du vieil an » – que les deux frères écrivirent quarante ans auparavant –,⁴² et *À bas le progrès !* illustrent, en outre, une circularité tant générique que thématique, même si la fantaisie enjouée et spirituelle du début a fait place, en cette époque de décadence, à la satire blagueuse et amère, et la chronique artistique et littéraire à l’actualité politique et aux réflexions morales. Comme Beaumarchais polémiste, mais de façon plus radicale, l’auteur d’*À bas le progrès !* privilégie un comique aux accents révolutionnaires qui rend possible la critique et déjoue la censure, mais plutôt que de tourner en dérision les défauts d’un individu ou d’une classe il se lance dans une satire ouverte qui s’étend à l’ensemble de la société de son temps. L’attitude moralisatrice et l’idéologie conservatrice, voire réactionnaire, que les Goncourt avaient exprimées dans leur pamphlet de jeunesse, *La Révolution dans les mœurs*, reparaissent ici, mitigées par la trame concrète de la pièce et son caractère comique.⁴³ La farce de 1893, qui donne une image apparemment simpliste de la société de l’époque et en décrit les aspects dérisoires, s’avère plus efficace car elle finit par rallier le public aux raisons du Voleur et du Père. Si les propos des trois personnages d’*À bas le progrès* ressortissent de la farce par le comique des moyens expressifs et dramaturgiques, ils expriment ainsi l’esprit français porté à la satire, qui, dans cette période aux teintes apocalyptiques, remet en discussion les bases mêmes de la société du XIX^e siècle à travers le refus d’un de ses piliers – le progrès. À la « vieille France », à la société patriarcale d’Ancien Régime qu’évoque le Père s’oppose une société qui ne reconnaît pas le mérite, écrase les individus à travers l’impôt, ne garantit pas la sécurité, dispose d’une justice lâche et d’un gouvernement trop permissif en proie à une classe dirigeante relevant de la « médiocratie provinciale ». Le Père s’insurge contre le droit divin de la République sans exprimer une véritable préférence de régime politique – ce qui le rapproche de l’anarchie qui sévit alors –, s’emporte contre toutes les manifestations les plus ridicules du progrès, raille le système financier libéral fondé sur la Bourse et la Banque qui a sapé la vieille économie reposant sur la propriété et la rente, et attaque le système éducatif moderne responsable de corrompre la jeunesse. La satire finit par investir tous les aspects du réel et les personnages eux-mêmes : le Voleur se rétracte à la fin de la farce

42 *Journal*, 21 décembre 1852 (GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire I - 1851-1865*, cit., p. 31). C’est la seule pièce illustrant les débuts de dramaturges des deux écrivains ayant échappé à la destruction. Elle a été publiée dans le numéro deux de « L’Éclair », le 19 janvier 1852. Sur les Goncourt chroniqueurs dramatiques et leur conception du théâtre en 1852, voir EDMOND DE GONCOURT et JULES DE GONCOURT, *Mystères des théâtres 1852*, Paris, Librairie Nouvelle, 1853 et PIERRE-JEAN DUFIEF, *Le « sceptre » de la chronique dramatique*, in « Cahiers Edmond et Jules de Goncourt », XIII (2006), pp. 11-22.

43 EDMOND DE GONCOURT et JULES DE GONCOURT, *La Révolution dans les mœurs*, Paris, É. Dentu, 1854. Sur l’idéologie des Goncourt, voir notamment PIERRE-JEAN DUFIEF, *Les Goncourt moralistes et politiques : La Révolution dans les mœurs*, in « Cahiers Edmond et Jules de Goncourt », xv (2008), pp. 143-156 et FEDERICA D’ASCENZO, *Les Goncourt et l’idéologie libérale ou Les idées révolutionnaires de deux conservateurs*, in « Cahiers Edmond et Jules de Goncourt », xxii (2015), pp. 45-58.

et par sa dernière réplique annihile les intentions honnêtes qui auraient dû le racheter.⁴⁴

Le comique de répétition, que l'on retrouve à travers les exclamations reprenant le titre de la pièce et dans les interjections nostalgiques,⁴⁵ s'inscrit dans la tradition moliéresque. Si Edmond de Goncourt emprunte à Beaumarchais l'esprit et le rythme qui caractérisent la pièce en l'adaptant à la période historique, il fait preuve ici d'une attention particulière pour la langue qui sert de charpente à toute création théâtrale. Les dialogues des romans écrits à quatre mains par les deux frères avaient contribué à mettre au jour les caractéristiques "théâtrales" de la prose goncourtienne. Les Goncourt ont toujours recherché une langue "impressionniste" capable d'épouser les mouvements de la vision et de la sensation. Particulièrement attentif au rendu de la langue de la conversation dans sa production romanesque, par souci d'authenticité, Edmond l'est davantage lorsqu'il s'agit du théâtre.⁴⁶ En 1885, dans la préface de la seconde édition d'*Henriette Maréchal*,⁴⁷ l'auteur affirme que cette pièce possède, d'après Théophile Gautier, une qualité que Jules et lui-même sont les seuls à posséder : il s'agit de cette « langue littéraire parlée », cette « langue nouvelle » où « il n'existera plus de morceaux de livres, plus de phraséologie où passera le mot d'auteur, et où cependant le public sentira que c'est un lettré qui a fabriqué les paroles sortant de la bouche des acteurs » – et qu'Edmond considère comme « l'unique renouvellement dont est susceptible le théâtre ».⁴⁸ Plus loin, commentant sa préface de 1879, où il avait prédit la mort du théâtre, Edmond de Goncourt doit constater :

Enfin, puisque le théâtre n'est pas encore mort et qu'il a peut-être devant lui la durée *cabin caba*, qu'on prête à cette heure à la religion catholique, moi qui ne crois pas au *théâtre naturaliste*, au transbordement, dans le temple de carton de la convention, des faits, des événements, des situations de la vraie vie humaine : voici ma conviction. L'art théâtral, cet art malade, cet art fini, ne peut trouver un allongement de son existence que par la transfusion, dans son vieil organisme, d'éléments neufs, et j'ai beau chercher, je ne vois ces éléments que dans une *langue littéraire parlée* et dans le *rendu d'après nature* des sentiments, – toute l'extrême réalité, selon moi, dont on peut doter le théâtre.⁴⁹

44 Lorsque le Père le surprend à faire la cour à sa fille et l'exhorte à « se sauver en Amérique », le Voleur rétorque : « Oh ! alors... tonnerre de Brest... il y a bien des chances pour que je continue à demeurer canaille ! » (GONCOURT, *À bas le progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, cit., p. 35).

45 *Ibidem*, pp. 27-31.

46 Le 19 décembre 1885, Edmond souligne dans son *Journal* l'influence qu'il a exercée sur la pièce de *Sapho* d'Alphonse Daudet, notamment dans « le rejet de tant de belles *phrases de livres*, qui ne sont pas de la langue parlée » (GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire II - 1866-1886*, cit., p. 1207). Il critique la « langue parlée » de Céard qui adapte pour la scène son roman *Renée Mauperin* et souligne qu'il doit en réécrire certaines scènes : « Il affectionne les abstractions et les pluriels. Il met dans la bouche de ses dialogueurs les *confiances*, les *sécurités*, etc., etc., des termes de bouquins philosophiques. Puis à tout moment, à une phrase coupante et n'ayant une valeur que par sa brièveté, il ajoute une queue. [...] Au fond, je ne connais pas un homme moins fait pour le théâtre, un homme qui ait aussi peu l'écriture parlée, aussi peu l'art de la composition d'une scène, aussi peu l'imagination d'un type » (*Journal*, 13 novembre 1886, *ibidem*, p. 1278).

47 EDMOND DE GONCOURT et JULES DE GONCOURT, *Henriette Maréchal*, nouvelle édition précédée d'une préface inédite par Edmond de Goncourt, Paris, G. Charpentier et Cie, 1885.

48 GONCOURT et GONCOURT, *Préfaces et manifestes littéraires*, cit., pp. 124-125.

49 *Ibidem*, pp. 129-130.

Cette langue littéraire parlée se doit d'être originale, de mimer le rythme, la syntaxe et le lexique de la conversation, d'épouser les nuances, de rendre les sensations mais, en même temps, de faire ressortir le style de l'auteur. À côté d'une gestualité cependant réglée dans les didascalies, le comique et la parodie dans cette farce appartiennent essentiellement au domaine linguistique. Le comique d'expression fondé sur le décalage domine : le Voleur emploie de façon erronée la vieille expression « l'heure entre chien et loup », qui désigne dans l'usage le passage du jour à la nuit, pour se référer au petit jour.⁵⁰ Le langage, devant représenter le personnage, se modèle sur lui. Ainsi le Voleur, qui se distingue par sa bonhomie blagueuse, emploie un langage imagé et s'essaie assez maladroitement dans l'utilisation de la langue de sa "profession", ce qu'il définit lui-même « l'argot des voleurs ».⁵¹ Le Père adopte une langue vieillie (« filouter »), hargneuse, son âge et sa désillusion semblent l'autoriser à utiliser des mots parfois grossiers.⁵² La Jeune Fille s'adresse au Voleur en le nommant « monsieur le Voleur », se moque de lui malgré les reproches débonnaires de l'intéressé (« Blaguez, blaguez, mademoiselle... »), puis lui dit ouvertement qu'il n'est « qu'un amateur, un voleur fabriqué avec des légendes de Gavarni » et ne sera « jamais un voleur sérieux ». La présence abondante de l'italique souligne tous les écarts linguistiques par rapport à la langue normée. Goncourt alterne les expressions familières (« ouiche », « un rossignol », « chiennerie »), populaires (« une mère sèche comme un coup de trique »), élégantes ou à la mode (« my dear », « avatar », « le summum de la perfection »), vieilles (« chouriner »), les tours inventés (« attaquer un tas », « le vol à l'ail », « déparisianisé »), l'argot⁵³ (le « palpitant », « pschutt », « chic »), le langage technique du domaine pictural (« bitume », « blaireaüter », « chromo-luminariste », « opalescente ») et les jeux de mots volontairement peu efficaces.⁵⁴ Quelques incursions poétiques, dont les marivaudages du Voleur envers la Jeune Fille, quelques allusions littéraires et cultivées dans le goût goncourtien complètent une langue toujours mise en valeur et renvoyant à elle-même.⁵⁵

La fonction déterminante que recouvre la phénomène linguistique de la blague dans

50 GONCOURT, *À bas le progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, cit., p. 31.

51 Surpris par la Jeune Fille, sa première réplique est bien celle d'un criminel expert : « Gueule pas ou je te refroidis ! », mais elle est contredite par l'attitude de victimisation du monologue qui précède et par le démenti successif visant à rassurer la Jeune Fille : « c'est une phrase qui se dit dans notre métier, pour éviter de l'ouvrage salissant » (*ibidem*, p. 11).

52 Il apostrophe le voleur en l'appelant « canaille », « gredin », « petite saloperie », « maraud », « gibier de potence ».

53 Edmond de Goncourt avait remarqué que l'argot avait gagné les milieux sociaux les plus élevés, devenant presque une mode (cf. GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire II - 1866-1886*, cit., p. 49).

54 Le voleur allume le bougeoir pour faire dans les « affaires » de ses victimes « un choix plus judicieux, plus éclairé... » puis ajoute aussitôt : « pardon, un bien mauvais jeu de mots, mais c'est une maladie chez moi » (GONCOURT, *À bas le progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, cit., pp. 11-12).

55 Après avoir utilisé le terme « palpitant » pour désigner le cœur, le Voleur précise : « c'est comme cela que ça se dit dans l'argot des voleurs » (*ibidem*, p. 31). La Jeune Fille veut apprendre le langage argotique du Voleur, démontrant par là l'intérêt qu'elle lui porte ; elle parle de « maisons dévalisées, de propriétaires chourinés » en ajoutant de suite « c'est l'expression, n'est-ce pas ? » (*ibidem*, p. 32), reprend une expression métaphorique utilisée précédemment par le Voleur en la soulignant (« c'est de l'ouvrage salissant, comme il disait tout à l'heure... », *ibidem*, p. 34).

À bas le progrès ! confère à la langue de la pièce un caractère structurel particulier. Les Goncourt savent depuis longtemps que la raillerie blagueuse, ce « sublimé corrosif de l'esprit français », est la forme de la caricature et de la parodie en cette fin de siècle, qu'elle est à la fois le symbole et le poison d'une époque ainsi que le signe distinctif de la capitale de l'esprit, Paris. Empruntée à la classe ouvrière parisienne se préparant à la révolution, produit dégénéré de la démocratie, elle est devenue une mode qui ronge l'ancienne société. Participant d'une esthétique de la déception, figure inversée de la fantaisie, elle peut constituer aussi le masque obligé de l'authenticité et permettre alors de démasquer le réel et d'en atteindre la vérité. Présentée dans *Manette Salomon* comme « la forme nouvelle de l'esprit français », la « révolte parisienne de la désillusion », dénoncée à travers le personnage d'Anatole, la blague reflète bien cette langue parlée moderne au cœur d'*À bas le progrès !*, de même qu'elle se prête particulièrement à cette dérision du progrès dont elle est cependant l'aboutissement.⁵⁶ Plus sombre qu'Anatole pour la « profession » qu'il a choisie, moins frivole que Gautruche et moins cynique que Jupillon – les personnages de *Germinie Lacerteux* – le Voleur incarne une version un peu vieillie de « Ce qu'on appelle à Paris le gamin [...] le type de l'esprit français, de cet esprit qui a sa note la plus pleine dans Beaumarchais, la plus grêle dans Chamfort. La véritable veine française est là, c'est le rire de Stellion ».⁵⁷ « Tout blague, tout mensonge, tout tromperie » tranche le Voleur, blagueur conscient d'être le produit d'une époque qu'il accuse.

Au-delà des qualités d'*À bas le progrès !*, de la fonction que la pièce revêt en incorporant tous les éléments de la poétique goncourtienne, de l'hommage ultime qu'elle finit par rendre à un genre que les deux frères ont toujours chéri sans réussir à s'y imposer, cette bouffonnerie satirique confirme que le besoin d'appréhender et de signifier le réel n'a jamais abandonné Edmond de Goncourt. Elle est l'occasion pour l'écrivain d'exercer publiquement ses talents de pourfendeur et d'éprouver une dernière fois des capacités de précurseur que l'on continuait à lui dénier. En 1881, en guise de commentaire au programme de renouvellement théâtral formulé en 1879 par Edmond de Goncourt, Émile Zola affirmait que « borner le théâtre à la féerie et à la farce » revenait à « tuer le drame et la comédie d'observation », que « M. de Goncourt rapetissait son horizon », que s'il « consentait à être un des romanciers du siècle » il « rêvait un retour en arrière, ou tout au moins un piétinement sur place, comme auteur dramatique ».⁵⁸ Le théâtre des Goncourt n'a sans doute pas obtenu le même retentissement que leurs romans, mais *À bas le progrès !* a peut-être su anticiper l'évolution que la farce accomplira en cette fin de siècle et solliciter la réaction de la composante la plus positive de l'esprit français : en décembre 1896 – Edmond est mort le 16 juillet – Alfred Jarry crée sa bouffonnerie anti-

56 Cf. MARIE-ANGE VOISIN-FOUGÈRE, *La blague chez les Goncourt*, in *Les Frères Goncourt : art et écriture*, sous la dir. de JEAN-LOUIS CABANÈS, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, pp. 71-90 et NATHALIE PREISS, *Pour de rire ! La blague au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002. Les références à la blague abondent dans le *Journal*. Les Goncourt, à leurs débuts, projetèrent une comédie-satire devant s'intituler justement *La Blague* et dont ils écrivirent quelques scènes probablement détruites elles aussi. *À bas le progrès !* reprend peut-être ce projet initial.

57 *Journal*, 29 janvier 1862 (GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire I - 1851-1865*, cit., pp. 762-763).

58 ÉMILE ZOLA, *Nos auteurs dramatiques*, Paris, G. Charpentier, 1881, pp. 391-392.

bourgeoise *Ubu Roi* qui exaspère la parodie, la provocation et débouche sur l'absurde ;⁵⁹ un an plus tard, avec *Cyrano de Bergerac*, Edmond Rostand opte pour la forme classique de la comédie en cinq actes et en vers pour illustrer l'esprit gaulois et le sens du panache qui caractérise le génie français.

59 C'est d'ailleurs vers la catégorie de l'absurde que tendent les répliques de la Jeune Fille parodiant les exclamations des deux hommes : « Ah ! le temps où les enfants naissaient avec leurs dents de sagesse !... où les jeunes filles sans dot faisaient prime auprès des épouseurs !... où les gouvernements duraient autant qu'une concession du Père-Lachaise !... où la lune n'éclairait sur la terre que des spectacles platoniques !... où, l'hiver, il faisait chaud ! » (GONCOURT, *À bas le progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, cit., p. 30). Le Père l'accuse alors d'être une « petite Slave, petite nihiliste ».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANTOINE, ANDRÉ, *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, Paris, Arthème Fayard & Cie, 1921. (Citato a p. 252.)
- AUTRAND, MICHEL, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006. (Citato a p. 254.)
- BARON, PHILIPPE, *André Antoine et Edmond de Goncourt*, in «Cahiers Edmond et Jules de Goncourt», XIII (2006), pp. 97-116. (Citato a p. 252.)
- BAUËR, HENRY, *Les Grands Guignols. Le brouillard slave*, in «L'Écho de Paris» (28 janvier 1893), p. 1. (Citato a p. 253.)
- *Les Grands Guignols. Le théâtre social*, in «L'Écho de Paris» (30 janvier 1893), p. 1. (Citato a p. 253.)
- CARAMASCHI, ENZO, *Le réalisme romanesque des Goncourt (Sœur Philomène, Renée Mauperin, Germinie Lacerteux)*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1964. (Citato a p. 248.)
- CARANDINI, SILVIA, *Un genere carsico : eclissi e fortune della farsa nelle tradizioni sceniche di Ancien Régime*, in *La farsa. Apparenze e metamorfosi sulle scene europee*, sous la dir. de SILVIA CARANDINI, Pisa, Pacini, 2015, pp. 13-27. (Citato a p. 254.)
- D'ASCENZO, FEDERICA, *Les Goncourt et l'idéologie libérale ou Les idées révolutionnaires de deux conservateurs*, in «Cahiers Edmond et Jules de Goncourt», XXII (2015), pp. 45-58. (Citato a p. 257.)
- DE FELICI, ROBERTA, *Gli adattamenti teatrali di Edmond de Goncourt. Germinie Lacerteux, La Faustin, Manette Salomon*, Roma, Aracne, 2011. (Citato a p. 248.)
- *Le didascalie negli adattamenti teatrali di Edmond de Goncourt*, in «Quaderni del Dipartimento di Linguistica», XXIII (2006), pp. 97-116. (Citato a p. 255.)
- *Fantaisie et naturalisme dans la poétique dramatique d'Edmond de Goncourt*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», v (2001), pp. 1399-1422. (Citato a p. 254.)
- Dossier Les Goncourt et le théâtre*, in «Cahiers Edmond et Jules de Goncourt», XIII (2006), pp. 1-271. (Citato a p. 249.)
- DUFIEF, ANNE-SIMONE, *Les Goncourt et le théâtre. Bibliographie*, in «Cahiers Edmond et Jules de Goncourt», XIII (2006), pp. 7-9. (Citato a p. 249.)
- DUFIEF, PIERRE-JEAN, *Les Goncourt moralistes et politiques : La Révolution dans les mœurs*, in «Cahiers Edmond et Jules de Goncourt», xv (2008), pp. 143-156. (Citato a p. 257.)
- *Le « sceptre » de la chronique dramatique*, in «Cahiers Edmond et Jules de Goncourt», XIII (2006), pp. 11-22. (Citato a p. 257.)
- GONCOURT, EDMOND DE, *À bas le progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1893. (Citato alle pp. 248-251, 253, 255, 258, 259, 261.)
- *Chérie*, édition critique établie et annotée par Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, Jaignes, La Chasse au Snark-Société des études romantiques et dix-neuviémistes, 2002. (Citato a p. 247.)
- *La Faustin. Pièce en huit tableaux*, in «Revue de Paris» (15 juillet 1910). (Citato a p. 248.)

- *Germinie Lacerteux. Pièce en dix tableaux, précédée d'un prologue et suivie d'un épilogue, tirée du roman d'Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1888. (Citato a p. 248.)
- *Manette Salomon, pièce en neuf tableaux, précédée d'un prologue, tirée du roman d'Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896. (Citato a p. 248.)
- *Théâtre. Henriette Maréchal. La Patrie en danger*, Paris, G. Charpentier, 1879. (Citato a p. 247.)
- GONCOURT, EDMOND DE et JULES DE GONCOURT, *Henriette Maréchal*, nouvelle édition précédée d'une préface inédite par Edmond de Goncourt, Paris, G. Charpentier et Cie, 1885. (Citato a p. 258.)
- *Henriette Maréchal. Drame en trois actes en prose*, Paris, Librairie Internationale A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1866. (Citato a p. 247.)
- *Journal. Mémoires de la vie littéraire I - 1851-1865*, sous la dir. de ROBERT RICATTE, Paris, Robert Laffont, 1989. (Citato alle pp. 248, 249, 257, 260.)
- *Journal. Mémoires de la vie littéraire II - 1866-1886*, sous la dir. de ROBERT RICATTE, Paris, Robert Laffont, 1989. (Citato alle pp. 248, 249, 258, 259.)
- *Journal. Mémoires de la vie littéraire III - 1887-1896*, sous la dir. de ROBERT RICATTE, Paris, Robert Laffont, 1989. (Citato alle pp. 248-253.)
- *Mystères des théâtres 1852*, Paris, Librairie Nouvelle, 1853. (Citato a p. 257.)
- *La Patrie en danger. Drame en cinq actes et en prose*, Paris, E. Dentu, s.d. [1873]. (Citato a p. 247.)
- *Préfaces et manifestes littéraires*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1888. (Citato alle pp. 247, 249, 250, 258.)
- *La Révolution dans les mœurs*, Paris, E. Dentu, 1854. (Citato a p. 257.)
- MAZZOLENI, ELENA, *Pierrot sur scène. Anthologie de pièces et pantomimes françaises du XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015. (Citato a p. 255.)
- PALACIO, JEAN DE, *Le Pierrot des Goncourt : de Boisroger à Mauperin*, in «Cahiers Edmond et Jules de Goncourt», xv (2008), pp. 179-188. (Citato a p. 255.)
- *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, Paris, Séguier, 1990. (Citato a p. 255.)
- PREISS, NATHALIE, *Pour de rire ! La blague au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002. (Citato a p. 260.)
- RUBELLIN, FRANÇOISE, *Metamorfosi della farsa nei teatri parigini del Settecento*, in *La farsa. Apparenze e metamorfosi sulle scene europee*, sous la dir. de SILVIA CARANDINI, Pisa, Pacini, 2015, pp. 227-241. (Citato a p. 254.)
- SZONDI, PETER, *Théorie du drame moderne*, trad. par SIBYLLE MULLER, Belval, Circé, 2006. (Citato a p. 255.)
- VOISIN-FOUGÈRE, MARIE-ANGE, *La blague chez les Goncourt*, in *Les Frères Goncourt : art et écriture*, sous la dir. de JEAN-LOUIS CABANÈS, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, pp. 71-90. (Citato a p. 260.)
- WASSELIN, CHRISTIAN, *Beaumarchais*, Paris, Gallimard, 2015. (Citato a p. 254.)
- ZOLA, ÉMILE, *Nos auteurs dramatiques*, Paris, G. Charpentier, 1881. (Citato a p. 260.)

PAROLE CHIAVE

Edmond de Goncourt ; théâtre français ; fin de siècle ; renouvellement ; farce ; Figaro ; progrès ; langue littéraire parlée ; esprit français.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Federica D'Ascenzo est professeur associé de Littérature Française auprès de l'Université de Chieti-Pescara. Ses recherches portent sur la littérature française d'Avant-garde des XIX^e et XX^e siècles, sur l'évolution des techniques et des poétiques romanesques de la seconde moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e, sur les rapports entre littérature française et culture italienne des XIX^e et XX^e siècles et sur les phénomènes de réception, de traduction, d'autotraduction et de réécriture. Elle a publié des essais : *Francis Pica-bia. Piacere e rivoluzione. Saggio sugli aforismi e altri studi* (1995), *Fregi e figure della letteratura francese. Otto/Novecento* (1997), *I fratelli Goncourt e l'Italia* (2012) ; des éditions critiques : Édouard Dujardin, *Les Hantises* (2001), Francis Poictevin, *Songes* (2012) et a dirigé les recherches sur *Spazi di fine secolo* (2000) et sur *La prose française et l'espace* (2016). Elle est l'auteur d'articles sur Gomberville, Laclos, Hugo, Rimbaud, les Goncourt, Dujardin, Poictevin, Marinetti, Ionesco et Jacqueline Risset.

federica.dascenzo@unich.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FEDERICA D'ASCENZO, *Le Figaro d'Edmond de Goncourt. Défense et illustration d'un théâtre fin de siècle*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 247–264.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – XII (2019)

“EL SUEÑO DE LA NADA”

(A VALENTE EN LOS NOVENTA AÑOS DE SU NACIMIENTO)

a cura di Pietro Taravacci, Julio Pérez Ugena, Jordi Doce

	v
<i>Introducción</i>	vii
ANTONIO PRETE, <i>In dialogo con la poesia di José Ángel Valente</i>	I
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>José Ángel Valente: nueve poemas</i>	7
EVA VALCÁRCEL, <i>Valente y lo incomprensible. Fragmentos de una lectura a tientas</i>	25
ÁNGEL LUIS PRIETO DE PAULA, « <i>Maquiavelo en San Casciano</i> » de José Ángel Valente: <i>los artefactos de una retórica al revés</i>	41
PAUL CAHILL, <i>Un reino de ceniza al alcance del viento: José Ángel Valente y la división del canto (1961-1982)</i>	57
CARLOS PEINADO ELLIOT, <i>Descenso órfico y batalla discursiva en Palais de Justice, de José Ángel Valente</i>	79
STEFANO PRADEL, <i>Máscaras del desamor: nota a Palais de Justice</i>	107
MARGARITA GARCÍA CANDEIRA, <i>Ceniza y forma. Huellas de Góngora en la poesía de José Ángel Valente</i>	119
ADRIAN VALENCIANO, <i>Gottfried Benn y José Ángel Valente: fragmentos traducidos de Das späte ich en el poema xvii (el yo tardío) de Treinta y siete fragmentos</i>	147
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ, <i>María Zambrano y José Ángel Valente: la santidad del entendimiento</i>	173
SAGGI	195
FAUSTO CIOMPI, <i>S.T. Coleridge: eros demoniaco e processo iracundo. Per l'interpretazione tipologica di Christabel</i>	197
EMILIO MARI, <i>Masse e pseudo-folklore di villeggiatura (da fonti pietroburghesi di fine XIX-inizio XX sec.)</i>	229
FEDERICA D'ASCENZO, <i>Le Figaro d'Edmond de Goncourt. Défense et illustration d'un théâtre fin de siècle</i>	247
GENNARO SCHIANO, <i>Prima della fine. Immagini di città e memoria in Alberti e Semprún</i>	265
ANITA FRISON, <i>Sul sincretismo in Andrej Belyj: il pamphlet Una dimora nel regno delle tenebre</i>	285
DAVIDE SAVIO, <i>Italo Calvino tra saggismo e “silenzio” della narrativa. Il caso della Nota al Castello dei destini incrociati (1973)</i>	309
CLAUDIA CROCCO, <i>La poesia in prosa nel modernismo italiano</i>	325
FILIPPO PENNACCHIO, <i>Strategie dell'onniscienza nel romanzo italiano contemporaneo</i>	367
GIACOMO RACCIS, « <i>Il lavoro è ovunque</i> »: <i>forme del racconto e forme del potere nella narrativa di Giorgio Falco</i>	389

TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	403
GIUSEPPE SOFO, <i>Errore creatore. La notion d'erreur dans la théorie, la pratique et la didactique de la traduction</i>	405
MADDALENA LA ROSA, <i>Dall'erudizione al gusto : Cesarotti professore e la traduzione dal greco</i>	429
PAULINE JACCON, « <i>a strange new kind of / inbetween</i> » : <i>Anne Carson et l'impulsion créative en traduction</i>	449
REPRINTS	469
ADALGISA MINGATI, <i>Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica</i>	471
MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, <i>La morfologia del Colpo di pistola di Puškin</i> (a cura di Adalgisa Mingati)	493

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento


<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013
Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI
ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero **VII (2017)** della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.