

de l'Esprit et Déclaration d'indépendance de l'Esprit, plaidant en faveur d'un «pan humanisme» universel et d'un «internationalisme de la culture»; d'autre part, quelques années plus tard, André Breton réclamera la nécessité d'une «révolte de l'Esprit» pour parvenir à la «dictature de l'Esprit», puisque ce n'est à ses yeux qu'à travers la révolte et la révolution que l'art pourra réaffirmer son pouvoir. À la différence de Rolland, Valéry ne met pas en avant la nécessité de sauvegarder l'art des influences extérieures, mais le thème de sa supériorité sur le monde; à la différence des surréalistes, il ne fonde pas cette suprématie sur une action subversive telle que la révolte ou la révolution, mais sur une raison de droit.

Le volume qui vient d'être réédité permet de situer la notion et les propos de Valéry par rapport à leur contexte originare. La lettre que Valéry adresse à De Madariaga dans la correspondance publique, se trouve aussi reproduite dans *Variété*, où elle entre en résonance avec les autres «Essais quasi-politiques» de Valéry, et notamment avec le texte de la conférence «La politique de l'esprit», donnée en 1932 à l'Université des Annales. Mais la signification et les enjeux de la formule valéryenne se précisent avant tout dans le cadre des échanges développés au sein des organismes de coopération intellectuelle de la Société des Nations, à savoir la correspondance publique ainsi que les deux Entretiens organisés en ce même 1933 sur «L'Avenir de la Culture» et «L'Avenir de l'Esprit européen», revenant sur le même questionnement qui se trouve au cœur de la *Correspondance*: «Que devient l'homme de pensée, si l'ordre intellectuel n'est pas fortement défini, s'il n'est pas établi que, par delà l'animalité des instincts, par delà les intérêts des classes, des partis, des nations, résident des intérêts supérieurs, dont l'ordre intellectuel a la charge?» (p. 28).

Comme Rey le signale dans sa préface, l'Esprit tel que Valéry et ses interlocuteurs le conçoivent est une véritable «puissance de transformation». La réalité ne saurait en effet exister, aux yeux de Valéry, sans «les rêves et les mythes» qui l'appuient et l'orientent. L'Esprit joue également un rôle crucial en tant que puissance de résistance, ne se pliant pas à la nécessité de conclure ou d'agir. Ainsi, sur un plan strictement politique, la Société des Nations ne peut trouver son crédit et sa mission sans une Société des Esprits préalable, qui accompagne et transcende en même temps la réalité de la politique, des partis, des nations.

Considéré à partir d'une telle perspective, le reproche que Sartre, Benda et d'autres adresseront au lendemain de la Seconde Guerre mondiale aux hommes de lettres de l'entre-deux-guerres, leur attribuant une part de responsabilité intellectuelle par rapport au désastre survenu, est tout à fait infondé. L'Esprit tel qu'il est conçu par Valéry et par ses interlocuteurs est en effet l'autre du Monde, avec lequel il entretient un rapport dialectique, un commerce et un va-et-vient incessants et salvifiques qui essaient de faire dialoguer Possible et Impossible. «Que serions-nous donc sans le secours de ce qui n'existe pas? Peu de chose, et nos esprits bien inoccupés languiraient si les fables, les méprises, les abstractions, les croyances et les monstres, les hypothèses et les prétendus problèmes de la métaphysique ne peuplaient d'êtres et d'images sans objets nos profondeurs et nos ténèbres naturelles» (*Petite lettre sur les mythes*, 1928).

Par ailleurs, le volume de la *Correspondance* témoigne aussi de l'existence concrète et effective de la République des Lettres des débuts du xx^e siècle. En choisissant la forme de la correspondance publique,

ces auteurs revivifient d'une part le moyen de communication et d'échange privilégié de la République des Lettres des xvi^e-xvii^e siècles, dont ils réaffirment, face aux troubles du siècle nouveau, le modèle et l'idéal. D'autre part, ils se dressent en défense de l'échange et du dialogue en tant que modalités communicatives qui s'accompagnent d'une attitude éthique: il s'agit pour eux d'accomplir à la fois un acte de partage, qui essaie de surmonter l'individualité de l'écriture, et un acte d'humilité et d'ouverture véritable, qui se refuse à la polémique en tant que modalité discursive conflictuelle. C'est donc par le biais de la lettre en tant que moyen de «dialogue», que ces hommes de lettres essaient d'aborder, et de replacer au centre du débat public et politique, la question de «Que veut-on faire de l'homme, et quel homme veut-on faire?» (p. 26).

[PAOLA CATTANI]

GÉRARD DESSONS, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Classiques Garnier, 2016, «Études sur le théâtre et les arts de la scène» 3, 187 pp.

Studioso di poesia e poetica e di teoria dell'arte e del ritmo allievo di Henri Meschonnic, Gérard Dessons, professore a Paris 8, qui si confronta con l'opera del grande drammaturgo belga riproponendo in una versione rivista, corretta e accresciuta un suo saggio edito da Laurence Teper nel 2005.

Proprio a Henri Meschonnic l'A. deve la nozione di *poème*, inteso, oltre ogni distinzione di genere tra verso e prosa, come quanto promana dalla storicità di un soggetto all'opera che si costruisce nello scrivere; ecco allora, già dall'epigrafe liminare, il richiamo al teatro come *poème* in un'intervista dello stesso Maeterlinck, a indicare l'asse teorico dominante dell'analisi intrapresa.

Strutturata in otto capitoli, l'opera percorre l'avventura teatrale del poeta e drammaturgo alla luce di un approccio teso a cogliere, anche mediante taluni neologismi critici, l'invisibile, l'irrapresentabile e il silenzio, vero motore dell'azione verbale e performativa, il quale, come nella poesia, contribuisce alla creazione di un *continuo*, se, come afferma il qui citato Pierre Van den Heuvel, «le silence, en tant qu'acte de la non-parole ne produit pas un énoncé linguistique, mais un *vide* textuel, un *blanc*, un *manque* qui fait partie intégrante de la composition et qui signifie autant ou plus que la parole actualisée» (p. 65).

In tal modo una metrica della prosa strutturata per catene prosodiche affiora dal *phrasé* delle *pièces* di Maeterlinck, le cui modalità semanticizzano il silenzio e ritmizzano il verbo, per divenire un'etica che fa del teatro «un acte ordinaire de la vie» (p. 171), il suo tragico quotidiano d'un tratto scosso da un evento inatteso, straordinario, il quale fa dell'arte drammatica lo scenario di un ascolto, un'attività del senso all'opera nell'opera, la sua voce, «l'immense puissance d'une parole dite» (p. 174).

[FABIO SCOTTO]

Kalisky *l'intempestif? Relectures contemporaines d'une œuvre du xx^e siècle*, sous la direction de Aurélie KALISKY et Agnese SILVESTRI, «Francofonia» 71, autunno 2016, 195 pp.

Contribuisce efficacemente alla rivalutazione dell'opera di René Kalisky (Bruxelles 1936 - Parigi 1981), troppo presto accantonata da registi e critici, questa

raccolta di studi, tant'è che ha dato impulso a un progetto teatrale avviatosi, in occasione della Giornata della Francofonia (compagnia Octogone, teatro Tramac di Parigi, 20 marzo 2017), con la *lecture di Falsch*, la *pièce* messa in scena da Vitez poco dopo la morte del drammaturgo e successivamente adattata per il grande schermo dai fratelli Dardenne. Di origini ebraiche polacche e affidato dai genitori alla Resistenza durante l'Occupazione del Belgio – il padre muore ad Auschwitz nel 1944 –, Kalisky si stabilisce a Parigi, se pur con soggiorni negli Stati Uniti e a Berlino, nel 1973. Interrogando i miti fondatori della tradizione giudaico-cristiana, il suo teatro stimola una riflessione sul potere delle ideologie e sulle loro ripercussioni nell'interiorità, sull'irrazionalità della Storia e dei suoi ricorsi, un ripetersi, scrive A. Silvestri, «qui a moins à voir avec l'idée d'un éternel retour qu'avec une forme de passé qui ne passe pas» (p. 132). Talvolta receptiva come sovrabbondante e confusa – fratture e interferenze spazio-temporali, personaggi dai tratti ambivalenti, fra i quali Trotsky, Hitler, Mussolini, Pasolini e Coppi – è una drammaturgia equidistante dall'Assurdo e dal documentario, dove l'eredità brechtiana è accolta e superata al fine di coinvolgere lo spettatore nella costruzione di un senso mai preconstituito e univoco. Piuttosto, la coerenza della sperimentazione estetica di Kalisky va ricercata nel rigetto, profondamente etico, di ogni semplificazione riduttiva della complessità dei fenomeni e della contraddittorietà umana. Così le due curatrici (*Relire Kalisky, une œuvre opportune*, pp. 3-10) ci presentano il protagonista di una relativamente breve ma intensa stagione artistica della quale questo interessante numero monografico sottolinea la “scomoda” attualità proponendo approfondimenti in direzioni già parzialmente esplorate e aprendo nuove piste di ricerca, nonché mettendo a disposizione materiali inediti.

Dopo l'omaggio di Jacques DE DECKER, sensibile alla dimensione profetica dell'opera di Kalisky, *plus que jamais présent* (pp. 11-14), Marc QUAGHEBEUR, anch'egli iniziatore degli studi su Kalisky, sonda il suo rapporto con l'identità belga e con le specificità della storia di un «*spays d'entre-deux*» (p. 17), in polemica con certa storiografia francese e nel contesto del dibattito tra comunitarismo e regionalismo. Il direttore delle Archives et Musée de la Littérature di Bruxelles è stato infatti testimone della travagliata genesi della sceneggiatura televisiva *Charles le Téméraire ou l'autopsie d'un prince*, dove l'identificazione indiziaria di un cadavere dal viso irricognoscibile sfocia in una resurrezione-rivoluzione che è anche una meditazione sulla giustizia sociale (*Une autopsie qui va plus loin que celle du cadavre de Charles le Téméraire*, pp. 15-29; si vedano le *planches* della correlata *bande dessinée* illustrata dalla sorella dello scrittore e presentata in appendice, pp. 163-167). Situando l'opera di Kalisky nel contesto delle scritture di seconda generazione dell'Olocausto Elena QUAGLIA delinea invece, tra derridiana *hantologie* e lacianiana *hontologie*, un'evoluzione che dall'associazione di *judéité* e sofferenza giunge all'assunzione dell'identità ebraica tramite l'elaborazione del lutto (*L'écriture post-génocidaire entre "Jim le Téméraire" et "Falsch"*). Un *infléchissement du paradoxo à la prétention*, pp. 31-47). All'unico testo narrativo dello scrittore, redatto tra il 1977 e il 1979, è dedicato l'intervento di Aurélie KALISKY, *Un discours de mutant comme une escadrille de F16. L'écriture romanesque de Kalisky dans "L'impossible royaume"* (pp. 49-71). In questo polimorfo e autoriflessivo racconto-pamphlet alla prima persona, l'autore misura i limiti dell'azione artistica mentre esprime la propria rivolta contro le derive nazionaliste

e conservatrici della politica dello Stato di Israele e, più in generale, contro l'oppressione che esercita ogni concezione sedentaria del mondo, un'opinione quanto mai attuale se si pensa al dibattito sulle migrazioni e già espressa nel saggio *Sionisme ou dispersion?* del 1974.

Se David WILLINGER, traduttore delle due *pièces* prese in esame, *Dave au bord de la mer* e *Jim le Téméraire*, nonché regista di quest'ultima, vi rinviene l'impronta – staticità, grottesco, musicalità – della tradizione simbolista (*Confirmation of a Belgian national repertoire issuing from Maeterlinck in the dramaturgy of Kalisky's "Dave au bord de la mer"*, pp. 73-90), tramite lo studio dell'intertestualità Annamaria LASERRA evidenzia, in *De Romain Gary à René Kalisky. Les deux "Europa" de l'année 1972* (pp. 91-109), le affinità tra gli anticonvenzionali progetti estetici del romanziere e del drammaturgo. Regia come riscrittura e teorizzazione del *surtex*te drammatico – «une écriture qui englobe à la fois l'exhibition de la convention théâtrale et celle du processus créatif» (p. 112), ossia, per citare Kalisky, «la pièce telle que l'auteur l'a rêvée» (p. 117) – si intrecciano nell'intervento di Agnese SILVESTRI, «*Surjouer avec le feu: "Le pique-nique de Claretta" et la mise en scène de Vitez*» (pp. 111-128). Nel 1973, l'incontro tra i due è una scoperta reciproca – «Je te remercie de m'avoir pris au sérieux» (p. 151), scriverà Kalisky al regista – e inaugura un rapporto di collaborazione e amicizia nel quale confluiscono libertà di pensiero e di scelta ed esigenza di rinnovamento delle forme in nome di un condiviso ripensamento della funzione politica del teatro: «nous pousser à régler nos comptes avec cet inavouable qui opère dans l'intimité de chaque individu et au cœur même de nos collectivités» (p. 111). Dell'intensità di questo rapporto rende conto la *Correspondance inédite (1973-1981)* presentata dalla stessa A. Silvestri (pp. 129-162). Dall'ammirazione di Kalisky per un'arte della *mise en scène* irriducibile a questioni di stile fino al dolore di Vitez per la scomparsa del drammaturgo, le lettere contengono pagine illuminanti – per esempio sulla concezione del personaggio e l'imporre della sua presenza a teatro (pp. 147-148) – e toccanti, sull'amarezza che non cancella le illusioni (p. 138) o, in un passo citato anche da E. Quaglia, a proposito della «*douleur première*» dovuta alla lacerante separazione dal padre: «Il y a chez tout homme de ces douleurs qui l'accompagnent sa vie durant. On a beau s'en éloigner, prendre de l'âge, devenir père à son tour, mais à travers tout homme c'est l'enfant qui souffre, l'enfant qu'il est toujours. J'imagine que pour le bonheur c'est pareil» (p. 149).

[STEFANO GENETTI]

La violence dans l'œuvre de Samuel Beckett, sous la direction de Llewellyn BROWN, Paris, Classiques Garnier, 2017, 462 pp.

Dedicata alla memoria di Michel, Hélène e Danièle Minard, primi editori della *serie* beckettiana ora pubblicata da Classiques Garnier, questa raccolta di studi verte sulla violenza tanto fisica – colpi inferti e subiti, minacce e supplizi – quanto insita nel linguaggio: le reazioni che suscita la voce incessante del Super-io. È quanto sottolinea il direttore della collana (L. BROWN, *Samuel Beckett et la violence. Un parcours de l'œuvre*, pp. 21-45) in base a un approccio psicanalitico che contraddistingue anche altri contributi come quello, di impostazione lacianiana, sulla musicalità della lingua (Bruno GENESTE, *Samuel Beckett, l'"entre" vivifiant de "lalangue" et l'"hiatus sinthomatique. Contrer ces vérités*