

STUDI FRANCESI

RIVISTA QUADRIMESTRALE
FONDATA DA FRANCO SIMONE

187

ANNO LXIII - FASCICOLO I - GENNAIO-APRILE 2019

ROSENBERG & SELLIER EDITORI IN TORINO

Basandosi sulla famosa trilogia di Malraux *La métamorphose des dieux*, il lavoro di Bernard LAFARGUE (*Les mille et une croix du cinéma à l'aune de "La rose pourpre du Caire" et du "Songe de Constantin"*, pp. 113-134) mostra, attraverso esempi tratti da film quali *La rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen e *Jesus-Christ Superstar* di Norman Jewinson, come il cinema abbia metamorfizzato il concetto di credenza.

Nell'articolo intitolato *La «forces» dans "Star Wars" ou la mise en scène d'une métaphysique panentbéiste* (pp. 135-147), Célia VAZ-CERNIGLIA e Elie AYROULET mettono in evidenza il paradosso metafisico postmoderno di fronte al quale ci pone la nozione di "forza" proposta dalla saga di *Star Wars*. Tale nozione è vista come un modo di reagire al materialismo scienziasta e come una maniera di restituire valore all'esperienza e alla soggettività nel processo di conoscenza.

Gábor ERÖSS, nella sua riflessione dedicata al cinema storico (*La sociologie des films historiques. Pourquoi une sociologie du cinéma historique?*, pp. 149-162), si interroga sulla possibilità di una sociologia del film storico in quanto la supposta "esattezza" di questo genere di opere è considerabile come una costruzione sociale. È necessario, secondo l'autore, misurare il peso del presente, dei fattori sociali, culturali e iconici che influenzano la rappresentazione della Storia al fine di dimostrare che ciò che dà alla rappresentazione il suo statuto di verosimiglianza è quell'insieme di regole sociali accettate come soddisfacenti per la società che le impone.

Il corpo dell'attore diventa invece, per Dorothee LANDELLE (*Corps en jeu, le poids d'une présence*, pp. 163-172), luogo dell'esperienza sensibile per lo spettatore. In quanto settima arte, il cinema, scrive Landelle, nutre il nostro inconscio e spinge all'interrogazione dei sensi e delle sensazioni proprio attraverso il corpo dell'attore, al peso della sua presenza. Tale peso permette allo spettatore di diventare il partner privilegiato dell'attore nell'esperienza filmica.

In chiusura del volume, il contributo di Jean-Paul DELAHAYE in difesa dell'arte *frattale* (*L'art fractal est un art*, pp. 173-184), non sempre riconosciuta come tale in quanto costituita da strutture geometriche determinate da formule matematiche e dunque considerate forme artistiche senza un vero e proprio creatore.

[LUANA DONI]

NICOLAS LABARRE, *La bande dessinée contemporaine*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2018, «L'Opportune», 63 pp.

Partendo dalla constatazione del successo irripetibile ottenuto dalla geniale creazione di Goscinny e Uderzo, *Asterix*, Nicolas LABARRE traccia una panoramica dei fumetti pubblicati e letti in Francia prestando particolare attenzione ai generi, ai formati e ai rapporti che essi intrattengono con il mondo dei media.

Il persistere della popolarità tuttora inarrestabile di *Asterix*, nato alla fine degli anni Cinquanta, o *Tintin*, creato ben trent'anni prima, fanno presupporre che il fumetto, in Francia, non abbia trovato degni successori in epoca contemporanea. La longevità di pubblicazione, spiega Labarre, porta a leggere la storia del fumetto come una sorta di estensione e allargamento intorno a un centro fisso rappresentato, appunto, da quelle serie intramontabili che ancora oggi vengono collezionate e tramandate. La caratteristica che risulta distintiva del fumetto contemporaneo riguarda il mutamento nella

forma di lettura; essa risulta infatti definita dal formato libro, album cartonato a colori o altri formati alternativi. Gettando un occhio al passato, Labarre illustra come la storia del fumetto abbia infatti origini diverse. Fino alla fine degli anni Sessanta, era essenzialmente un inserto pubblicato all'interno dei quotidiani, che mescolavano le notizie di attualità a svariate pagine di fumetti, spesso a colori, delle principali serie dell'epoca, per esempio *Le journal de Tintin* e *Le Journal de Mickey*. A partire dagli anni Ottanta, questa forma è quasi totalmente abbandonata in favore dell'album cartonato a colori che viene poi, con il successo mondiale di *Persépolis* di Marjane Satrapi, soppiantato dal formato libro a copertina flessibile simile a quello di un romanzo.

I vecchi formati non sono tuttavia abbandonati del tutto e le differenti modalità di pubblicazione sono tuttora ben rappresentate nell'ambito di una delle più grandi manifestazioni esistenti dedicate al fumetto: il *Festival International de la bande dessinée* di Angoulême. Laddove, peraltro, sono testimoniate le variazioni di tendenza quanto all'origine geografica dei fumetti: negli anni Sessanta si registra una forte popolarità del fumetto italiano e spagnolo; gli anni Settanta portano in auge le serie americane, mentre bisogna aspettare gli anni Novanta per l'arrivo del *manga* dal Giappone.

L'epoca contemporanea è poi caratterizzata ovviamente dal diffondersi del gusto per il fumetto digitale. A partire dalla commercializzazione, nel 2010, del *tablet*, i disegnatori e gli informatici si sono dati da fare nell'ideazione di applicazioni quali *Comixology* che mettono in evidenza un'ulteriore mutazione nella lettura del fumetto.

L'ultima parte del saggio di Labarre è dedicata ai generi di fumetto più in voga oggi. Oltre ai *manga*, i generi che risultano andare per la maggiore sono quelli definiti "non finzionali", ossia i fumetti documentaristici o giornalistici che vantano tra i loro successi opere quali *Maus* di Art Spiegelman, *Persépolis* di Marjane Satrapi e *Fun Home* di Alison Bechdel. Questo genere di fumetto è testimone di un crescente dialogo con il mondo dei media grazie al fenomeno dell'adattamento. Il fumetto contemporaneo è divenuto una risorsa fondamentale per il cinema europeo: sono in crescente aumento, infatti, le pellicole tratte da opere fumettistiche. Labarre cita alcuni esempi di successo come *La Vie d'Adèle*, trasposizione a opera di Abdellatif Kechiche di *Le Bleu est une couleur chaude* di Julie Maroh e *Gemma Boveri* della britannica Posy Simmonds.

La riflessione finale porta sulle prospettive future del fumetto contemporaneo. Benché l'avvento del digitale non abbia determinato una rivoluzione nei metodi di lettura e di scrittura del racconto, ha certamente il merito di aver aperto un orizzonte inedito per quanto ne riguarda la divulgazione.

[LUANA DONI]

VITTORIO FRIGERIO, *Bande dessinée et littérature: intersections, fascinations, divergences*, Macerata, Quodlibet, 2018, 91 pp.

Dans la première moitié du XVII^e siècle le roman baroque, nouveau né, cherchait sa légitimité en affichant sa parenté avec l'épopée et en introduisant des poèmes parmi ses pages: forme hybride, il commença à se frayer un chemin dans la littérature en s'épurant, abandonnant ses prétentions de filiation des genres nobles du passé (voir les nombreuses publica-

tions de Giorgetto Giorgi sur le sujet, aussi bien que celles de Camille Esmein). La bande dessinée semble suivre un parcours analogue et on ne sera pas surpris de cette mise en parallèle si l'on considère qu'Omar Calabrese a pu, avec raison, définir notre époque une «Èta neobarocca» à cause, entre autre, de la prolifération des genres hybrides, ces «formes informes» qui ne se laissent placer en aucune catégorie classique.

C'est exactement ce moment de recherche d'une légitimation que décrit Vittorio FRIGERIO dans ce bref mais dense travail. Son point de départ est la conviction que le «roman graphique» – que l'on élève au rang de la littérature – ne se démarque pas vraiment de la bande dessinée. Pour le démontrer, il dessine brièvement l'histoire de la BD, en mettant des points sur les i, à partir de l'indication de sa naissance, due au Suisse Rodolphe Töpffer, en 1827 (et non à Outcault, qui ne publia son *Yellow Kid* que 68 ans plus tard), mais non sans souligner que chaque tradition en fixe les débuts de manière à valoriser ses propres productions.

L'étiquette de «roman graphique» naît dans les maisons d'éditions indépendantes, qui tenaient à se différencier des maisons d'édition à vue plus commerciale. C'est là que commence l'affirmation littéraire de la BD: du moment où ces auteurs indépendants refusent les contraintes canoniques; mais cela ne suffit pas à conférer des indices de littérarité à l'histoire. En prenant en considération quelques exemples, tirés surtout de la tradition franco-belge et italienne, l'auteur invite à observer plutôt la différence entre deux modèles de narration, l'un tiré de la tradition feuilletonesque, l'autre de la littérature expérimentale.

Frigerio indique la publication de *La ballade de la mer salée* de Hugo Pratt comme «le moment de l'assomption de la bande dessinée au ciel de la littérature»: le texte est d'une longueur qui dépasse largement les 46 et même les 62 pages traditionnelles, et en plus il est totalement en noir et blanc, signe d'un trait qui se veut plus proche à l'écriture. Ce seront ces deux caractéristiques qui seront choisies en tant que signes de valeur artistique, même si la pratique montre un panorama plus diversifié, avec des contours moins nets. C'est le parcours de Pratt que Frigerio choisit comme exemple de la progressive prise de conscience des potentialités artistiques du *fumetto*: le passage s'accomplit lorsqu'il passe de l'adaptation de romans d'aventure classiques à la création d'un personnage comme Corto Maltese, et dans la mesure où celui-ci, calé dans une histoire de plus en plus riche de références intertextuelles, perd peu à peu ses traits réalistes pour devenir une silhouette caractérisée par quelques traits symboliques.

On ne peut tout de même pas soutenir une progression téléologique de la BD populaire vers le domaine pleinement littéraire, puisque les tentatives des premières années du XX^e siècle en Italie, par exemple, étaient déjà singulièrement proches de l'esthétique futuriste. En réalité la BD dépasse les catégories esthétiques à cloisons étanches, dans ce qu'elles sont inadéquates à définir un phénomène hybride (englobant aujourd'hui l'autobiographie et le reportage), qui est simplement autre chose par rapport à la littérature.

La définition des contours de la BD d'art n'est pas aisée: Frigerio illustre trois positions différentes (Baërens, Durrenmatt, et Lecigne et Tamine) qu'il analyse critiquement et finit par observer que la tentative de la bande dessinée littéraire de se différencier de la production massifiée, par exemple en enfrenant des tabous, ou en proposant des formes visiblement contraires à celles de la production commerciale, risque de ne pas survivre «à l'oubli des formes

qu'elle veut elle-même remplacer, et qui restent obstinément son ombre portée».

Si l'histoire se répète, on peut prévoir une évolution de la BD vers une structure plus rigoureuse, mais clairement distincte du roman, mise en lumière par des théoriciens qui, comme Huet ou Du Plaisir au XVII^e siècle, rendront à la BD sa pleine légitimité à figurer dans le monde de l'art.

[LAURA BRIGNOLI]

L'écrivain et son école (XIX^e-XX^e siècles). Je t'aime moi non plus, sous la direction de Martine JEY, Pauline BRULEY, Emmanuelle KAËS, Paris, Hermann, 2017, 361 pp.

Rapporto intimo e personale fatto di affetti e di emozioni, come esplicita il sottotitolo, è quello che lega lo scrittore ai banchi di scuola. Tale relazione ambivalente, in quanto carica di amore o di odio o di sentimenti altalenanti tra questi due estremi, è oggetto di ricerca dei contributi raccolti nella miscellanea. Mediante uno squarcio nelle pagine di noti autori emerge un passato di sofferti anni giovanili trascorsi a scuola, dove prorompeva una rivendicazione di autonomia; oppure, scaturisce la presa di consapevolezza che l'insegnamento è necessario al proprio percorso. L'obiettivo del volume è pertanto andare alla ricerca delle tracce di quel tempo perduto, di quegli anni di formazione, partendo dal presupposto che la scuola gioca un ruolo sostanziale nella costruzione della storia letteraria, un legame a dir poco materno per la sua fecondità.

Il volume si struttura in cinque parti. La prima, «Empreinte(s)», si apre con il contributo di Paul ARON, *Le parcours scolaire des pasticheurs. L'exemple du lycée Condorcet au tournant des XIX^e et XX^e siècles* (pp. 17-34): prendendo come esempio il celebre ed elitario «lycée Condorcet», l'A. analizza l'influenza degli esercizi scolastici basati sull'imitazione dello stile dei classici e sull'ampio utilizzo del pastiche. Esempio per eccellenza in questo senso è *La Recherche* proustiana. Rimanendo ai primi del Novecento possiamo grazie a Eric BORDAS a Colette e alla sua prima opera, *Claudine à l'école*, che si iscrive nella rappresentazione letteraria della scuola – un piccolo istituto comunale di provincia – come patrimonio intimo condiviso. La scuola diviene materia romanzesca solleticando la memoria alla ricerca di un malinconico tempo perduto (*Colette à l'école*, pp. 35-48). Ricca di sentimenti ambivalenti è invece l'opera di Guilloux analizzata da Nelly WOLF (*Lire, écrire, conter: le refus de l'acculturation scolaire chez Louis Guilloux*, pp. 49-60): se in *Le sang noir* la scuola viene fortemente rinnegata sottolineando il naufragio della cultura borghese e intellettuale del corpo docente, in *L'herbe de la vie* gli episodi scolastici sono rivalutati e vissuti con più leggerezza. Marianne BERISI, in *L'impreinte des manuels scolaires dans l'«Essai sur le merveilleux» de Michel Leiris* (pp. 61-78), analizza il saggio postumo dell'autore per rintracciare l'influenza surrealista nella nozione di meraviglioso enucleata, estrapolando un palinsesto scolastico. Chiude la sezione Michel MURAT con *Echos littéraires de l'école coloniale* (pp. 79-98): gli apporti della scuola coloniale sono evidenti in autori dai tratti simili quali Albert Camus e Mouloud Feraoun; differente è invece il caso del tunisino Albert Memmi, il quale svela con forza gli effetti distruttivi e dolorosi dell'acculturazione come causa di uno sradicamento e della perdita identitaria.

La seconda parte, «Le modèle et soi», esamina più in dettaglio la relazione che un individuo o un