TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

05

2016

ISSN 2284-4473

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE
NUMERO 5 - MAGGIO 2016

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),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico
SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), 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*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione
GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA 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.

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.

LA SENTENCE DE JEAN GENET : EXPÉRIENCE DU JOURNAL, JOURNAL DE L'EXPÉRIENCE

Thomas Liano – *University College London*

Publié récemment *La Sentence* de Jean Genet est pour de multiples raisons un texte de transition : il marque non seulement la transition littéraire entre le théâtre genétien et *Un captif amoureux*, ou la transition politique entre le Black Panther Party et les Palestiniens, mais il marque plus significativement la transition entre une période d'écriture journalistique et le retour à la fiction. Nous utiliserons les liens alors récents entre Genet et la presse pour lire *La Sentence* comme un texte porteur de la marque d'un refus : le refus d'un choix clair entre écriture littéraire et écriture journalistique. A l'aide d'une étude de la mise en page du texte autant que de son contenu, nous montrerons que l'intégration de la presse dans l'écriture littéraire, loin de marquer la dégradation du style genétien, permet une revitalisation proprement créative de ce dernier.

The recently published *La Sentence* by Jean Genet is in many ways a transitory text: indeed, it represents a literary transition from his theatre to *Un captif amoureux*; a political transition from the Black Panther Party to the Palestinians; and more importantly a transition from a period in which the author mainly practiced journalism to a return to fiction. Using the recently established link between Genet and the newspapers as a key element to analyse *La Sentence*, we will argue that the undefined status of this text is due to the writer's refusal of a clear choice between the two types of writings he has been performing. Drawing on the implications of this choice, through a study both of the content and of the page layout chosen by Genet, we will detect how bringing press models into literary writing should be perceived not as a degradation of Genet's style, but as a highly creative way to refresh it.

Les données factuelles que nous possédons sur la genèse de *La Sentence* de Jean Genet sont minces. Gallimard nous les offre en ouverture de la première édition du texte en 2010 :

> Les manuscrits de ces deux textes [l'édition comprend un second texte] sont conservés dans un grand carton à dessin, confié par Jean Genet aux Éditions Gallimard au milieu des années 1970, dans lequel figure également le manuscrit d'un passage d'*Un captif amoureux*.[1]

De ce préambule se détachent deux éléments majeurs : la date mentionnée ainsi que l'ouvrage auquel *La Sentence* s'attache. Le milieu des années 70 est marqué par une double trajectoire de Genet : alors qu'il s'éloigne du Black Panther Party, groupe noir américain, il se rapproche des Palestiniens. Cependant, cette transition est surtout biographique, et cette longue période d'engagement ne mènera qu'à une publication dite littéraire, *Un captif amoureux*, révélée de manière posthume en 1986. Replacée dans ce contexte, la publication de *La Sentence* remet en cause certains acquis critiques : non seulement Genet a continué à offrir des ouvrages à la publication durant les années 1970, mais ces ouvrages ont une valeur suffisante pour être perçus non pas seulement comme brouillons d'*Un captif amoureux*, mais aussi comme des œuvres à part entière.

Pourtant, lorsqu'on lit les autres textes genétiens de l'époque,[2] la littérature semble, pour reprendre l'expression de Derrida, « enterrée »[3] par l'auteur qui dévoue sa plume

1 Jean Genet, *La Sentence, J'étais et je n'étais pas*, Paris, Gallimard, 2010, p. 7.

2 Par exemple tel qu'ils sont regroupés dans Jean Genet, *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991.

3 « Il m'a fait savoir hier qu'il était à Beyrouth, chez les Palestiniens en guerre, les exclus encerclés. Je sais

à des causes politiques. Cependant si le style de Genet demeure et qu'il continue à évoluer, c'est peut-être qu'il n'existe ici qu'une frontière perméable entre écriture littéraire et écriture journalistique. Il s'agira alors de s'interroger sur l'influence que peut générer un engagement direct sur la prose de Genet, auteur connu pour la forte ambiguïté de son rapport au politique[4] Il faudra aussi garder à l'esprit tout d'abord la spécificité des deux mouvements qu'il soutient, tous deux non européens et non blancs, marqués du signe de l'absence, celle du nom ou de la terre ; mais aussi la place qu'occupent les « jeunes », les « noirs » et les « arabes » dans l'œuvre globale de Genet. Entre politique et érotique, le jeu recommence.[5]

À ces éléments s'ajoute l'écriture journalistique et ses contraintes, – parmi lesquelles la limite du nombre de caractères, la nécessité de suivre autant que possible l'actualité ou celle d'un fort didactisme –, qui auront une influence décisive sur les quinze dernières années de Genet. Un autre élément particulièrement important est aussi imposé par la presse : au dessus de l'auteur se trouve toujours un rédacteur en chef qui divise les pages entre les différents sujets et décide des textes qui se confronteront. Ce dernier point, comme le sait bien Genet est créateur de sens.[6]

De ces diverses remarques émerge une hypothèse : si la prose genétienne demeure sous les articles, alors peut-être que la presse, et ses exigences propres, demeure aussi sous les écrits plus directement littéraires de Genet. En nous attachant à ce texte transitoire qu'est *La Sentence* nous chercherons alors à déceler les modalités de cette hybridation. Avant même d'entrer vraiment dans le texte, nous nous intéresserons à *La Sentence* comme à un texte-objet, porté par un projet visuel aussi bien que littéraire. Nous étudierons ensuite la place de la marge dans ce texte, avant de le considérer comme une tentative genétienne d'écriture littéraire de l'actualité et de son représentant privilégié, la presse.

1 *La sentence*, un texte-objet

Imprimé dans un grand format qui met vis-à-vis les pages manuscrites et leur retranscription, *La Sentence* attire tout d'abord par sa matérialité. Soulignée directement par Gallimard en introduction de l'ouvrage, l'importance du livre et de sa réalisation est ici cruciale : « Le texte [...] fut calligraphié par Jean Genet. Une maquette fut ébauchée par

que ce qui m'intéresse a toujours (son) lieu là-bas, mais comment le montrer ? Il n'écrit presque plus, il a enterré la littérature comme pas un, il saute partout où ça saute dans le monde » (Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p. 45b).

4 Faut-il rappeler à ce propos celle de *Pompes Funèbres* où Genet déclare que son livre, très lié à l'histoire de la seconde guerre mondiale « est sincère et c'est une blague » (Jean Genet, *Pompes Funèbres*, Paris, Gallimard, 1978, p. 194)

5 C'est l'alliance de ces deux caractéristiques qu'évoque Genet dans *Entretien avec Hubert Fichte*, in *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 141–176, p. 156.

6 Genet a déjà travaillé sur cette interaction entre des textes lisibles indépendamment dans l'un de ses écrits sur Rembrandt (Jean Genet, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutus aux chiottes*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1968, vol. IV, pp. 19-31). Journalistiquement, lorsque Genet écrit l'article intitulé *Angela et ses frères* (Genet, *L'Ennemi déclaré*, cit., pp. 71-79) – article où il dénonce une presse qui submerge le lecteur de détails sans parler du sens ou des raisons des événements décrits – et qu'il le publie aux côtés d'articles plus traditionnels dans *Le Nouvel observateur*, c'est assurément cet effet de collision qu'il recherche.

le graphiste Massin, respectueuse des indications de composition de l'auteur ».[7] L'œuvre en livre, devient alors un objet-livre, qui nécessite l'intervention d'un graphiste autant que celle d'un éditeur.

En effet, l'ouvrage comporte une forme complexe qui remet en cause la terminologie habituelle : s'il était encore possible de discuter la majorité des *Fragments...*[8] de 1954 en séparant l'ensemble entre un texte principal, des blocs de prétendues citations et des notes de bas de pages, ces désignations perdent ici leurs pertinences. Il faut pour aborder *La Sentence*, se préparer à une expérience comparable à celle vécue au début du *Fragment d'un second discours*.[9] L'alternance entre les différents blocs est brisée ; et l'apparition des colonnes ne permet pas une lecture harmonieuse, comme c'est le cas dans *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutus aux chiottes*[10] où les deux textes conservent une forte indépendance : cette alternance provoque un effet de rupture. Mentionnée par Genet plus tôt dans le texte,[11] cette "rupture" touche l'écriture de phrases interrompues,[12] elle touche aussi l'expérience de lecture. Désarçonné par une séparation non conventionnée – comme pourrait l'être celle des notes de bas de page – le lecteur hésite un instant entre le texte de gauche et celui de droite, et cela avant même de s'interroger sur la signification de ce face à face. Du texte premier semble alors s'extirper ce que nous appellerons un texte marginal. Dans cette opposition, le mot « marge » est cependant à utiliser dans un sens proprement genétien. Loin de réduire l'influence du groupe ainsi désigné, le déclarer marginal serait plutôt positif pour l'auteur : dans *La Sentence,* peut-être plus encore qu'ailleurs, il faut rester attentif à la marge. Texte qui interrompt le texte principal, le texte marginal est à la fois une réponse à et une subversion du texte dominant.

La première page de *La Sentence* illustre directement ce procédé. En noir, le texte principal occupe la majorité de l'espace. Début d'un récit – celui du trajet en avion vers le Japon – ce bloc est encadré par des textes marginaux : en rouge, au dessus et à droite du texte, ils attirent pourtant directement le regard sans disposer en apparence d'une fonction précise. Non reliés au texte en noir comme le seraient des commentaires ou des notes, ils ne semblent pas non plus directement reliés entre eux. On peut les percevoir, dans un premier temps du moins, de la même manière que les "colonnes textuelles" de *Ce qui est resté...* qui, selon Patrice Bougon, « se présentent de telle sorte que la lecture et l'engendrement du sens sont radicalement transformés, puisque un mouvement horizontal du regard permet de passer d'un texte à l'autre ».[13] Si bien évidemment le mouvement demande à être adapté, dans la mesure où il est non seulement horizontal mais aussi vertical, l'idée demeure la même et il est incontestable dans *La Sentence* que le texte marginal transforme le texte principal. Cependant, des différences émergent rapidement. L'em-

7 Genet, *La Sentence, J'étais et je n'étais pas*, cit., p. 7.
8 Jean Genet, *Fragments... et autres textes*, Paris, Gallimard, 1990.
9 *Ivi*, pp. 92-93.
10 Genet, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutus aux chiottes*, cit.
11 Genet, *Fragments... et autres textes*, cit., p. 79.
12 Comme c'est le cas à la page 93.
13 Patrice Bougon, *Genet et Rembrandt : supplément, palimpseste, hors cadre*, in «Cycnos», xi (2008), http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1377.

placement, l'espace occupé, mais aussi l'utilisation de couleurs déséquilibre ici la relation entre les textes : alors que les deux colonnes de *Ce qui est resté...* sont mises sur un pied d'égalité, une hiérarchie visuelle apparaît dans *La Sentence*.

Cette hiérarchie souligne également une caractéristique sur laquelle Patrice Bougon ne s'était pas arrêté. S'il est nécessaire de noter l'échange de sens, mis en place grâce à ce « mouvement horizontal du regard »,[14] il faut également tenir compte des répercussions au niveau de la lecture. L'impossibilité de suivre les deux colonnes en même temps, et de bénéficier directement du dialogue qu'elles mettent en place, force le lecteur à choisir la colonne, par laquelle il va commencer sa lecture. Si Patrice Bougon ne rencontre pas ce problème, c'est peut-être parce que les deux textes commencent au même niveau, que nos habitudes de lecteurs nous poussent à lire le texte de gauche avant celui de droite, ou encore parce que les textes, dans leur indépendance relative, ne se confrontent pas directement. Que faire cependant lorsque, comme c'est le cas dans *La Sentence*, la situation est moins évidente ? Que faire lorsque le texte qui commence en haut à gauche, se prolonge vers la droite, puis de haut en bas, en évitant le bloc textuel majeur, situé en bas à gauche ? L'affirmation d'un choix doit s'effectuer et plusieurs possibilités s'offrent à nous : privilégier l'ordre occidental de lecture et suivre les fragments ; privilégier le récit moins morcelé, le suivre pendant les deux pages qu'il occupe, puis revenir en arrière pour lire les fragments. Une autre stratégie pourrait également être mise en jeu : opter pour une lecture qui épuiserait chaque page ? Il faudrait alors interrompre la lecture du récit de voyage pour lire les fragments, avant de revenir au texte central à la page suivante ? Les possibilités sont multiples et la mise en page genétienne nous les offre toutes.

Davantage que *Ce qui est resté...* c'est un autre ouvrage, dont l'auteur est aussi proche de Genet, qui nous offre une expérience de lecture comparable. Publié en 1974, *Glas* de Derrida est aussi le résultat d'une entreprise graphique. Placé en colonnes, le texte dédie la partie gauche de la page à une réflexion sur Hegel et la partie de droite à une analyse de l'œuvre de Jean Genet. Écrit à la même période que *La Sentence*, alors que Derrida est en contact direct avec Genet, *Glas* présente des similitudes avec notre texte. Outre la disposition en elle-même c'est le morcellement de l'ensemble qui provoque la résonnance. Particulièrement visible dans la colonne sur Genet, la plus foncièrement littéraire, cette fragmentation est marquée par l'interruption d'un propos par un autre ou par la scission d'une colonne en deux. De plus, sa longueur, ainsi que les références directes entre les deux colonnes ne permettent pas de lire l'une puis l'autre, obligeant une lecture saccadée, passant d'un côté à l'autre. Genet, placé face à Hegel, a ainsi au moins un but : comme le signale avec ambigüité le sous-titre « Que reste-t-il du savoir absolu ? », la colonne de droite semble entre autres être présente pour affaiblir et remettre en cause celle de gauche.. *Glas* de Derrida met lui aussi en parallèle des écrits qu'il est difficile de rassembler en un tout : face à une étude de la philosophie hégélienne, une étude littéraire et intime au sujet de Genet et de Derrida lui-même. C'est une démarche comparable, toute aussi ambigüe, que semble provoquer dans notre texte la mise en page des groupes textuels

Plus encore que ceux de *Glas*, ceux de Genet bénéficient d'une grande fluidité. Lorsque

14 *Ivi.*

l'on tourne les pages, on perçoit que la séparation entre les textes dits marginaux et les textes principaux est encore plus complexe que le début de l'ouvrage ne le laissait présager. Non seulement la marge disparaît parfois au profit de pages complètes de texte, mais son inverse est également possible et certaines pages peuvent être composées de cinq blocs de texte. À cela s'ajoute également l'élément de la couleur. L'impression en rouge et noire, indiquée très clairement sur les manuscrits de Genet, est une composante visuelle supplémentaire avec laquelle Jean Genet ne manque pas de jouer. Et le jeu ne livre pas directement ses règles. Si l'arrangement traditionnel d'une œuvre, en chapitres, en paragraphes, ou même en un seul bloc, donne directement des informations, et cela même d'un point de vue exclusivement visuel, *La Sentence* et ses ensembles multiples, fluctuants et changeants, ne fait pas sens. Elle n'offre pas d'ordre précis, pas d'ensemble évident ; elle offre « seulement » des textes, de tailles inégales, semblant disposés les uns à côté des autres. Face à cette constatation, il est nécessaire de se confronter au texte lui-même.

2 *La sentence*, experience de la marge

Dès la première lecture, la structure de *La Sentence* interpelle en raison d'une forte composante fragmentaire. Se dégagent quatre ensembles principaux. La partie centrale des premières pages, retranscrite dans *Un captif amoureux*, peut être considérée comme le début d'un récit rétrospectif de voyage. Un personnage-narrateur s'y exprime à la première personne et raconte son vol en direction du Japon. Il est encadré par des données factuelles, celles d'un trajet qui commence le « 21 décembre 1967 », dans un avion de « la Lufthansa », allant de « Copenhague » à « Tokyo » avec une escale à « Frankfurt ».[15] Y alternent des détails pratiques – comme les nationalités des passagers ou la position de l'avion – et un discours intérieur. Ce discours intérieur développe une réflexion sur la performativité du langage, à partir de l'exemple offert par l'effet du mot « Sayonara »[16] sur le narrateur. Terme inconnu, et en cela détaché de son sens littéral, il devient symbole d'un basculement aussi géographique que culturel : *sayonara* est le libérateur qui abat la culture occidentale – judéo-chrétienne – et signe l'entrée dans l'Orient. Le mot est ainsi directement lié à une expérience morale et presque mystique, une sorte de renaissance :

> A partir de ce mot, je fus attentif à la manière dont s'enlevait par lambeaux de mon corps, au risque de me laisser nu et blanc, la noire et certainement épaisse morale judéo-chrétienne. [...] Cette délivrance que j'avais supposée longue, lente, harassante, en profondeur ce qui veut dire menée comme avec un scalpel, commençait par une sorte de feu.[17]

Mais ce n'est pas le seul texte présent sur ces pages. Dans la marge s'élabore un autre discours. Face à l'annonce de la disparition de l'influence de l'Occident sur le narrateur, l'histoire occidentale, ou plutôt une lecture stylisée et polémique de cette dernière s'incruste dans la page. Paraphrasant ironiquement les textes sacrés en déclarant comme des

15 Genet, *La Sentence, J'étais et je n'étais pas*, cit., p. 10.
16 *Ibidem.*
17 *Ivi*, p. 12.

titres de noblesse les fonctions du Dieu judéo-chrétien, Genet s'engage dans une longue digression qui semble s'étendre par association d'idées. Ainsi, lorsqu'au début de la seconde page il commence sur les « sept plaies d'Égypte » qui fait le lien avec les associations à Dieu, il termine sur le rattachement à un fait d'actualité contemporain à l'écriture du texte : le procès dit des « sept de Chicago ». Un basculement s'effectue alors. Sans rupture apparente, puisque cette nouvelle parenthèse est présentée comme une parodie de « parole divine »,[18] l'actualité s'est engouffrée dans le texte genétien. À côté du récit du voyage de 1967 se positionne un combat politique, celui en faveur des Black Panthers :

> Un procès aura lieu à Chicago, Sept Américains blancs révolutionnaires et un Noir comparaîtront devant un juge blanc. Les Blancs seront mis en liberté. Leur procès portera le titre « les sept de Chicago ». Avec la sûre répulsion que possèdent les Blancs, ils sauront rejeter le Noir qui en faisait partie, le chiffre sacré étant raciste.[19]

À la fin de ces deux premières pages, les deux textes, celui au centre, comme celui dans la marge, font place à deux autres thèmes. Le premier, celui qui devient central est amené par un étrange parallèle. L'esprit du narrateur se retrouve porté par une double image. D'un côté, celle des Allemands, ou plus particulièrement « la lourdeur des bottes de l'équipage » allemand, qui s'oppose à « la fragilité des os »[20] de l'hôtesse japonaise. Le lien se fait autour d'une phrase qui déclenche la transition : « Tant de fragilité est une agression qui exige une répression ».[21] Une équation se met en place et appelle ses termes : la force allemande est à la faiblesse des juifs en camps de concentration ce que la bombe atomique est à la faiblesse de la Japonaise. Pour les deux pages suivantes, la bombe atomique devient thème du texte central. En périphérie, une dernière thématique prend forme. Elle est portée à nouveau par l'actualité. Liée par l'engagement de Genet auprès du Groupe d'Information sur les Prisons ou par celui auprès de George Jackson, elle offre un renouvellement de thèmes récurrents dans l'œuvre genétienne : la représentation de la prison, du condamné, ainsi que la remise en question de la légitimité de la justice. Cette dernière partie qui gagne peu à peu en importance occupe la majorité du texte de *La Sentence*.

Loin d'offrir un ensemble de voix qui alternent avec fluidité, la structure provoque au contraire une instabilité. Là où l'écriture centrale et l'écriture en marge pourraient évoluer distinctement, en face à face, elles vont changer de position sur la page : le thème final, par exemple, commence en marge avant de se prolonger au centre. Chaque permutation spatiale provoque non seulement une interruption de la voix qui occupait précédemment cette place, mais elle demande aussi au lecteur d'avoir lu la marge avant de tourner la page, afin de comprendre la progression du texte. Ainsi, lorsque nous indiquions que le sujet passait de l'avion à la bombe atomique, la transition était-elle aussi directe que nous l'avions supposée ? Assurément pas puisque le développement sur la bombe américaine rejoint aussi, plus tard, la marge première, et ses thématiques liées au

18 *Ibidem.*
19 *Ibidem.*
20 *Ibidem.*
21 *Ibidem.*

divin et au racisme américain : « La bombe ? Nous réclamions une autre transcendance : nous l'avons. La peur qu'elle cause aux Jaunes, aux Noirs, aux Blancs finira par effacer nos différences. En ce sens elle est divine ».[22] Bombe divine, bombe destinée à éteindre le racisme mais bombe qui a également exterminé les Japonais.

Construite avec autant de complexité, chaque phrase apparaît alors comme une surprise et il est tentant de voir dans les lignes de *La Sentence* une référence à la méthode d'écriture même de Genet dont le texte « n'arrive plus seulement en haut des cieux, mais de droite, de gauche, d'au-dessous, d'au-dedans de nous ».[23] Et c'est avec cette même violence que semble supposer le narrateur, celle qui « ne cess[e] de nous terrasser »[24] que la lecture s'accomplit. Si le face à face permet de percevoir une fusion réconciliatrice, il montre aussi à quel point l'ensemble est plein de fractures. La transition entre la page 22 et la page 24 est en ce sens intéressante. Au sujet de cette sentence judiciaire qui compose le cœur sémantique du texte, le narrateur tente une supposition :

> Toutes les formules qui ne cessent d'être prononcées, celles qui sont enfermées dans les alinéas et les pages d'un code, par le moyen du latin ou d'un français risible, ces formules ont-elles leur origine ailleurs que dans les instruments de torture, dans les supplices, et la sentence ne doit-elle [...].[25]

Mais d'une voix impérieuse, le même narrateur interrompt l'idée, brise la fin de cette question, comme pour la laisser inachevée. La phrase qui commence à la page suivante est bien différente. Elle reprend le lien entre sentence et instrument de torture, mais elle l'impose cette fois avec une autorité qui semble toute légale : « La sentence sera prononcée en un lieu où seront reposés tous les moyens de torture, tout ce qui nourrit la question ».[26] Et la question en suspens à la page 22 se change ici en cette « question » qui demeure inconnue.

A cette lecture saccadée, s'ajoute encore l'ensemble des possibles. Nous avons évoqué le côté polémique de la première marge lue en opposition avec le texte qu'elle entoure ; une lecture continue des marges lui ajoute encore du sens. Si le propos de la seconde semble toucher l'ensemble des prisonniers, en soulignant la possibilité de voir chaque criminel comme un révolutionnaire en puissance, la troisième fait le lien entre les deux en un puissant appel à la révolte : « S'il est cohérent avec lui-même, aucun Noir ne doit accepter la morale ni la vision occidentale, ouverte contre lui. ».[27] Dans *La Sentence*, suivant la multiplicité sémantique du mot « marge », se forme un rapport entre la marge comme localisation dans la page et comme positionnement dans la sphère politique ; et chez Genet, il semblerait qu'écrire une réflexion politique en marge de son texte soit aussi un moyen d'écrire sur les marges, auprès des marges. Au projet littéraire s'attache ainsi un engagement qui ne dicte pas seulement le contenu de l'écrit mais aussi la forme qu'il prend, sa structure aussi bien textuelle que visuelle.

22 Genet, *Fragments... et autres textes*, cit., p. 16.
23 *Ivi*, p. 10.
24 *Ibidem.*
25 *Ivi*, p. 22.
26 *Ivi*, p. 24.
27 *Ibidem.*

Cette forme visuelle se caractérise par un autre choix déjà mentionné. Le texte n'est pas seulement disposé d'une manière très spécifique, il impose une impression en couleurs. Au noir habituel de l'édition s'ajoute le rouge. Si cette association pourrait paraître anodine, une lecture des textes écrits par Genet auprès des Black Panthers nous conduit à une analyse plus attentive. Pour le Black Panther Party, le rouge et le noir sont deux couleurs essentielles : noirs de peau, une couleur qu'ils revendiquent après l'avoir « subie », les Panthers se voient aussi comme des rouges, comme les héritiers d'une théorie révolutionnaire qui prend racine dans une relecture du marxisme. Ainsi, lorsque Emory Douglas, ministre de la culture du Party et illustrateur principal du fameux « Journal du Black Panther Party » est interrogé sur ses premières impressions en couleur, il explique que le Party ne pouvant payer que pour une seule couleur aux côtés du noir, son art devait se faire en bicolore.[28] Dans ce contexte, le rouge s'impose et gagne en visibilité.

Dans cette lignée, Genet récemment revenu de son second séjour aux États-Unis[29] envoie aux Panthers un article destiné à la publication dans le « Journal » du Party : *Le Rouge et le noir*.[30] Plus encore que la majorité des écrits réalisés durant ces années d'engagement, ce texte fait vibrer la corde qui unit chez Genet l'écriture politique et l'écriture littéraire. Après un long développement sur George Jackson, ou plus particulièrement sur l'acte politique que représente le livre écrit par Jackson – *Soledad Brothers* – Genet parle des Panthers :

> Ces hommes et ces femmes dont je parle sont Noirs mais de l'être ce n'est pas encore le crime inexpiable. Noirs sans doute mais aussi rouges et le nerf optique des Américains blonds s'affole, il ne sait plus quelle image ni quelle couleur saisir. Qui sont ces Nègres rouges, ces Noirs écarlates ?[31]

La combinaison du rouge et du noir est alors celle qui provoque l'affolement des Américains. Hautement politique, prenant sa source dans ce qui ressemble à une perception sensorielle, ce sentiment est une arme à la disposition des Panthers. Ainsi, lorsque dans *La Sentence*, pour parler d'un racisme qui déstabilise depuis la marge un texte central, Genet utilise ces mêmes deux couleurs, un nouvel éclairage est apporté à l'œuvre.

Si les couleurs vont faire le lien avec le Party, elles vont également le faire avec la cible de l'article mentionné. À *La Sentence* s'attache comme en écho le « Journal du Black Panther Party », lui aussi en rouge et noir, lui aussi tiraillé entre l'art politique – de Emory Douglas – et la pensée théorique – de Huey Newton. Hommage aux Panthers, *La Sentence* est également une preuve de l'influence de la presse sur les dernières années de Genet.

28 Voir sur ce sujet le court documentaire à propos : Emory Douglas, *The Art of The Black Panthers*, 2015, https://vimeo.com/128523144.

29 Tout d'abord venu une première fois pour le congrès démocrate de 1968, il revient pour se mettre au service des Panthers en 1970.

30 Jean Genet, *Le Rouge et le noir*, in *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 101–104.

31 *Ivi*, p. 103.

3 La presse en litterature

A partir de la fin des années 1960, Genet s'engage directement en politique à la suite des mouvements de Mai 68. C'est aussi le moment où il commence à user de sa plume afin de défendre dans la presse les causes qui lui tiennent à cœur. *L'Ennemi déclaré*, publié en 1991 offre un aperçu de cette période spécifique de l'écriture genétienne. Si l'on observe les articles offerts à la publication avant *La Sentence*, au milieu des années 1970, on remarque trois étapes marquantes. Tout d'abord les premiers articles publiés en France, puis les deux commandés par « Esquire », enfin, ceux proposés plus tardivement par Genet lui-même.

L'Ennemi déclaré répertorie ainsi trois articles écrits en France, en mai 1968, mars 1969 et février 1970. Ils montrent la diversité des intérêts genétiens, sa sensibilité à l'actualité, mais aussi l'absence d'une cause constante : tribune en faveur de Cohn-Bendhit, le premier marque un soutien aux mouvements de Mai 68 ; le deuxième est une critique cinématographique ; le troisième est un texte de dénonciation des actes de Roland Castro contre les travailleurs noirs africains. Publiés dans des journaux différents, le premier dans « Le Nouvel Observateur », les deux suivants dans des journaux beaucoup moins connus, ils ne permettent pas vraiment de comprendre le public cible de Genet.

Entre le premier et le second article mentionné, Genet est invité par le magazine américain « Esquire » comme chroniqueur. Aux côtés d'autres auteurs tel que Burroughs, il se rend au Congrès Démocrate de Chicago en août 1968. Il s'agit du premier voyage de Genet aux États-Unis. Ces deux textes de commande font scandale. Le premier, *Les Membres de l'assemblée*[32] est un tour de force de Genet : envoyé pour documenter un événement politique, il choisit par une pirouette de parler de tout sauf de cet événement. Il s'attarde longuement sur les policiers, sur leur apparence physique, joue autour d'une féminisation de leur figure et, parfois, rappelle ironiquement la raison de sa présence : « dans l'intervalle qui va des genoux jusqu'au membre viril trop volumineux [du policier], je parviens à distinguer...voyons, mais c'est un panorama complet de la Convention démocrate, avec ses bannières parsemées d'étoiles ».[33] Le second texte, radicalement différent, est un violent pamphlet contre la guerre du Vietnam.[34]

Si les premiers articles montraient la recherche d'un sujet sur lequel écrire, si les suivants soulignaient l'hésitation entre un traitement ironique de l'actualité et un engagement politique radical, le dernier que nous avons distingué porte le signe d'un choix. Sans pour autant simplifier le rapport qu'entretient Genet avec le monde, cette décision marque le début d'un intense période d'engagement politique. Entre mars 1970 et l'écriture de *La Sentence*, Genet publie une multitude d'articles dont nombre sont encore sûrement inédits en France. Envoyés aux Panthers comme à la presse française, parfois publiés et parfois oubliés, ils représentent une source riche d'informations. On y voit Genet s'essayer à de nombreux types d'articles, user de statistiques, mais surtout réagir avec une grande rapidité à chaque secousse de l'actualité. Passionné par le cas de George

32 Jean Genet, *Les Membres de l'assemblée*, in *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 309–319.

33 *Ivi*, p. 312.

34 Sa violence même le fait refuser par *Esquire* qui n'accepte de le faire publier que dans un magazine à tirage beaucoup plus réduit, *Evergreen Review*. Genet, *L'Ennemi déclaré*, cit., p. 417.

Jackson, de son frère Jonathan et par la présence à leurs côtés de Angela Davis, il couvrira les événements qui mèneront à la mort des deux frères et sera même avec le Groupe d'Information sur les Prisons à l'origine d'une brochure consacrée aux noirs américains et au cas particulier de Jackson.

Durant cette période, la presse semble, avant l'écriture plus traditionnellement littéraire, le moyen d'expression privilégié de l'engagement de Genet. Lorsque cette plume politique se déplace hors du stricte cadre des journaux, il n'est alors pas si surprenant de la voir porter la trace du chemin parcouru. D'une certaine manière, et plus radicalement que dans *Un captif amoureux*, Genet y signe la reconnaissance d'une dette forte envers une expérience tout autant politique que littéraire. Premier résultat de ce retour en littérature, *La Sentence* obtient par ce rapprochement avec la presse un ensemble de sens possibles que notre analyse précédente du texte semblait restreindre. La forme tout particulièrement est partiellement normalisée. La mise en place de colonnes de tailles inégales, de polices changeantes ; la fluidité des espaces qui se plient au texte ; la longueur de l'ouvrage qui ne fait que quelques pages, ainsi qu'une écriture qui se limite au minimum nécessaire ; la disparition des marges remplies au maximum d'un texte qui fourmille, tout comme l'apparition de ces deux couleurs emblématiques du « Journal » des Panthers : autant de caractéristiques qui s'associent plus facilement à un journal qu'à un ouvrage littéraire traditionnel.

De la même façon il est possible de donner sens à la multitude de voix mises en œuvre dans *La Sentence* : ces phrases si différentes pourraient venir d'un grand nombre de personnages invités dans l'espace de la page pour quelques lignes seulement. Leur dissonance apparaîtrait alors comme une coïncidence, la même qui rapproche parfois sur les pages des journaux des faits n'ayant aucun rapport entre eux. On pourrait ainsi croire que les liens perçus précédemment ne sont que des correspondances nées d'une recherche paranoïaque de rapports entre des groupes indépendants, témoignant tous d'un même sujet d'actualité qui nous est inconnu et dont ils tirent, chacun, une lecture spécifique. On pourrait même imaginer que certains textes se présentent sous le principe du droit de réponse et que leur proximité vient de cette pratique.

Genet, dans cette œuvre, aurait donc un double rôle. Il serait à la fois l'origine d'une multitude de voix, et celui qu'on pourrait appeler « éditeur en chef ». Si la tâche première de ce dernier est celle du choix des fragments qui paraîtront dans le « journal », la seconde est celle de leur disposition. Chaque échantillon conserve son indépendance, celle que lui confère le fait d'être le produit d'une voix singulière, il gagne aussi a être lu à la suite des autres, formant avec eux un tout.

Sous cet angle *La Sentence* est comme la preuve d'une compréhension très aboutie des différents acteurs de l'édition. Pourtant, encore une fois, Genet semble rechercher l'ambigüité. Publié dans d'autres circuits, sur les pages grises d'un journal à grand tirage et non sur le papier épais de l'édition grand format de Gallimard, les liens entre *La Sentence* et la presse paraîtraient plus évidents. Le camouflage est cependant préféré et dans ce choix se trouve une manifestation du goût bien connu par Genet pour le simulacre : *La Sentence* peut être lue comme un simulacre de journal. Cette démarche n'est cependant pas un simple jeu, on y trouve déjà l'indice d'une évolution de l'engagement de l'auteur.

Entré avec une passion presque naïve dans les causes politiques, Genet est au milieu des années 1970 dans une transition réelle. Fortement désillusionné après la mort de George Jackson, il semble perdre une partie de ses espoirs. Si sa préface à l'œuvre de Jackson,[35] si ses tracts et ses prises de paroles ne peuvent faire vaciller la loi américaine, s'il ne peut rien changer, et cela même en se dévouant totalement à une cause, alors il n'est peut-être pas pertinent de continuer dans cette voie. C'est sous la forme de cette hésitation que peuvent s'interpréter son délaissement soudain des Panthers après des mois de soutien intense et cette impossibilité d'écrire ce livre pourtant promis à David Hilliard.[36] C'est encore un moyen de comprendre le retour de la réflexion poétique chez Genet. Si *La Sentence* date du milieu des années 1970, et que des fragments de ce texte seront présents dans *Un captif amoureux*, c'est que cette période signe le début d'une expérience dont le résultat sera le dernier grand ouvrage de Genet.

Déjà dans *La Sentence*, on perçoit un basculement chez Genet dû peut-être à cette déception qui se placerait à la charnière entre l'engagement auprès du Black Panther Party et celui auprès des Palestiniens. Alors qu'il s'était juré de s'attacher à un impératif de vérité durant son temps avec les Panthers,[37] il semble ici l'abandonner. En ce sens cette œuvre entretient une relation beaucoup plus complexe à l'actualité. Les données factuelles n'apparaissent plus que par bribes et lorsque des événements sont mentionnés, ils sont souvent placés sous une lumière qui les transforme et les colore d'une grande part de subjectivité. L'actualité est mise en place non pas simplement comme une fiction mais comme les récits d'une pensée, d'un ensemble de pensées, qui s'entrelacent d'une expérience partiellement autobiographique, de théories plus ou moins fantasmagoriques et d'une lecture cruelle du système judiciaire des pays occidentaux. L'impératif de vérité tombe au profit d'une tentative de véracité.[38]

Ce basculement est ce qui éloigne Genet de l'écriture de presse, c'est ce qui produit le passage d'une actualité journalistique à une actualité du sujet, d'un intérieur pourtant encore attaché aux événements politiques. *La Sentence* est alors une œuvre composite. Refusant d'effectuer un choix discriminant entre deux pratiques d'écriture, Genet mêle les deux. De la presse elle conserve la forme, elle conserve la mise en page et la composante fragmentaire. De l'œuvre littéraire elle prend la recherche d'un ajustement des groupes textuels, la forte esthétisation de l'ensemble et une instabilité entre le factuel et l'imaginaire. Au lieu de se concentrer sur un fait d'actualité, cette œuvre semble ainsi se tourner vers l'intériorité. Et ces journalistes imaginaires, tous à leur manière, cherchent à rapporter l'actualité morcelée d'un sujet à l'image du monde : un sujet en mouvement perpétuel et rongé par les contradictions.

35 Voir Jean Genet, *Introduction à* Les Frères de Soledad, in *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 63–70.

36 Ce livre qui n'a jamais vu le jour existe sous forme fragmentaire dans les archives de l'IMEC. Genet est encore convaincu en 1971 qu'il l'achèvera. Voir à ce sujet la lettre à Marianne de Pury retranscrite par Edmund White (Edmund White, *Genet*, London, Chatto & Windus, 1993, pp. 646-647).

37 « Je m'étais juré d'utiliser seulement des arguments politiques » (Genet, *L'Ennemi déclaré*, cit., p. 82).

38 Si l'utilisation du mot "véracité" pourrait surprendre lorsque appliqué à un auteur comme Genet, connu pour son jeu permanent entre fiction et réalité, il nous semble qu'il s'applique ici au rapport entre expérience et écriture. Plus qu'en faveur du réel, c'est en faveur de l'honnêteté dans la retranscription de l'expérience vécue que l'engagement genétien se trouve.

4 Conclusion

La difficulté d'appréhension de ce texte est certainement l'une des raisons qui expliquent sa publication si tardive. Longtemps inconnue et encore méconnue, cette œuvre représente pourtant l'une des expériences littéraires les plus radicales de Jean Genet. Étape d'une réflexion politique, littéraire et visuelle, *La Sentence* marque un tournant de la prose genétienne. C'est également un texte qui permet de faire un lien entre les écrits précédents et *Un captif amoureux*. Même si cette technique sera moins violente dans *Un captif amoureux* que dans *La Sentence*, la mise bout à bout de fragments hétérogènes, le refus de mettre en place de réelles transitions et la création d'effets littéraires par l'entrechoquement deviennent à partir de *La Sentence* des composants essentiels des écrits de l'auteur.

L'importance de la mémoire commence à s'y développer. C'est encore une manière de percevoir cet enchevêtrement de fragments : comme la mémoire qui ne retient les événements que partiellement, le texte ne parviendrait pas à s'uniformiser. Plus qu'un journal réel, l'œuvre est alors le simulacre d'un journal qui rassemblerait des faits d'actualité de différentes époques, des souvenirs personnels et des pensées fugaces. Journal d'un sujet qui ne peut, lorsqu'il pense, se détacher de cette multitude qui l'a formé. Sous la forme de la presse se profile ainsi un second journal, le journal intime dont *Un captif amoureux* se rapproche également.

L'apparition de l'actualité représente enfin un tournant marquant. Alors que l'expérience personnelle, un imaginaire carcéral et un certain repli vers soi semblaient caractériser la prose genétienne, le monde fait son entrée. Plus attentif qu'avant aux querelles politiques internationales et aux relations de pouvoir à grande échelle Genet déplace sa sensibilité. Il n'imagine plus la subtilité des rapports de domination entre un policier et un prisonnier, ou entre un oppresseur et un oppressé, il s'attaque directement aux systèmes de domination institutionnels. Violent contre la Justice blanche, contre la Police blanche, contre la Loi, il défend les peuples oppressés plus que les individus eux-mêmes. C'est peut-être aussi cette idée qu'il formulait lorsqu'il répondait à l'interrogation de Hubert Fichte – dans un entretien contemporain de *La Sentence* – sur l'attraction érotique ressentie envers les Panthers : « je ne faisais pas la distinction entre les Panthers, je les aimais tous, je n'étais pas attiré par un plutôt que par un autre. J'aimais le phénomène Black Panthers. J'en étais amoureux. »[39] Ainsi, dans *La Sentence*, malgré la forte subjectivité de l'ensemble, Genet semble avoir gagné durant son parcours un peu de cette illusoire objectivité journalistique. Alors que dans *Pompes Funèbres*, il avait eu besoin de s'approprier chacun des acteurs de la seconde guerre mondiale afin d'en parler, à présent il noue des liens plus directs avec un univers qui n'est plus seulement support privilégié aux projections d'un imaginaire. Dans *Un captif amoureux*, cela se manifestera par l'intérêt pour la citation, pour la voix et la pensée de l'autre ; dans *La Sentence*, cela demeure plus subtil : si Genet y parle encore seul, s'il n'abandonne pas cette parole dont il est le maître, il choisit parfois de mettre de côté une partie de lui-même. Ainsi, lorsqu'il évoque « les sept de Chicago », et ce noir qui est exclu de ce procès marquant, il choisit de parler

39 Genet, *Entretien avec Hubert Fichte*, cit., p. 174.

d'un fait médiatique, d'un fait représentatif d'un racisme judiciaire spécifique ; il ne parle pas de Bobby Seale, le Black Panther pour lequel il est pourtant venu aux États-Unis. Recherche d'une nouvelle subjectivité dans l'engagement, *La Sentence* est à lire tant comme une expérience littéraire que comme un écrit de l'expérience. Il devient, et sa forme matérielle seule le prouverait, l'objet-témoin de la création d'un nouveau lien entre Genet, la presse, et à travers elle, le monde qui l'entoure.

Riferimenti bibliografici

Bougon, Patrice, *Genet et Rembrandt : supplément, palimpseste, hors cadre*, in «Cycnos», xi (2008), http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1377. (Citato alle pp. 215, 216.)

Derrida, Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974. (Citato a p. 214.)

Douglas, Emory, *The Art of The Black Panthers*, 2015, https://vimeo.com/128523144. (Citato a p. 220.)

Genet, Jean, *Angela et ses frères*, in *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 71–79.

— *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutus aux chiottes*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1968, t. iv, pp. 19–31. (Citato alle pp. 214, 215.)

— *Entretien avec Hubert Fichte*, in *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 141–176. (Citato alle pp. 214, 224.)

— *Fragments... et autres textes*, Paris, Gallimard, 1990. (Citato alle pp. 215, 219.)

— *Introduction à* Les Frères de Soledad, in *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 63–70. (Citato a p. 223.)

— *La Sentence, J'étais et je n'étais pas*, Paris, Gallimard, 2010. (Citato alle pp. 213, 215, 217, 218.)

— *Le Rouge et le noir*, in *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 101–104. (Citato a p. 220.)

— *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991. (Citato alle pp. 213, 214, 221, 223.)

— *Les Membres de l'assemblée*, in *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 309–319. (Citato a p. 221.)

— *Pompes Funèbres*, Paris, Gallimard, 1978. (Citato a p. 214.)

White, Edmund, *Genet*, London, Chatto & Windus, 1993. (Citato a p. 223.)

issn 2284-4473

Parole chiave

Jean Genet, littérature expérimentale, Black Panther Party, mouvements noirs américains, Un captif amoureux,littérature politique, écriture journalistique.

Notizie dell'autore

Après deux ans de master de littérature française à l'Université Lumière Lyon 2, consacrés aux liens entre Jean Genet et le Black Panther Party, Thomas Liano commence à la rentrée prochaine un doctorat à l'University College London. Son sujet de thèse – concernant les œuvres de Jean Genet, Hélène Cixous et Jacques Roubaud – portera sur l'écriture de l'échec comme mode de création littéraire.

thomas.liano@hotmail.com

Come citare questo articolo

Thomas Liano, La Sentence *de Jean Genet : expérience du journal, journal de l'expérience*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 213–226.

L'articolo è reperibile al sito 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 – V (2016)

Mash-up. Forme e valenze dell'ibridazione nella creazione letteraria a cura di P. Gervasi, F. Lorandini e P. Taravacci v

Introduzione vii

Ida Grasso, *Ibridismo è ideologia. Alcune considerazioni sul poema in prosa di Jiménez* 1

Fabrizio Bondi, *Gli innesti di un impoetico. Sul* Poema osceno *di Ottiero Ottieri* 21

Paolo Bugliani, *La «speciale provvidenza» nella caduta di una falena: ibridismi woolfiani tra saggio e* short story 43

Guido Mattia Gallerani, *Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa (Barthes, Manganelli, Lavagetto, Deresiewicz)* 67

Pier Giovanni Adamo, *Un taccuino a forma di strada. Su* Einbahnstraße *di Walter Benjamin* 89

Françoise Cahen, *Hybridations du récit dans les œuvres d'Éric Reinhardt* 107

Giuseppina Giuliano, *Andrej Belyj,* Sinfonia (2-a, La drammatica). *E il tempo scorreva senza sosta...* 117

Ivana Trajanoska, *La musicalisation de* Pilgrimage *de Dorothy Richardson: l'emprunt de la forme musicale, le récit et le temps* 135

Alice Bravin, *Tra poesia, musica, disegno e prosa: il progetto DAP – Dmitrij Aleksandrovič Prigov* 153

Aleksandra Wojda, *Laboratoires de l'intermédialité moderne et points aveugles de l'hybridation littéraire : considérations à partir des* Fantasiestücke in Callots Manier *d'E.T.A. Hoffmann* 173

Maria Dario, *La poésie d'Apollinaire à l'épreuve du journal* 191

Thomas Liano, La Sentence *de Jean Genet : expérience du journal, journal de l'expérience* 213

Jesús Ponce Cárdenas, *Poesía y Publicidad en España: notas de asedio* 227

saggi 285

Alessio Collura, *«Il sunt si biaus que c'en est une mervoie a voir». Zoologie e teratologie nel* Devisement dou monde 287

Maurizio Esposito La Rossa, *Ernesto e gli animali. Note sul romanzo di Umberto Saba* 337

Francesco Della Costa, Un altare per la madre*: la lamentazione letteraria di Ferdinando Camon* 347

teoria e pratica della traduzione 365

Theodor Storm, *Veronika* (trad. di Fabrizio Cambi) 367

indice dei nomi (a cura di M. Fadini e G. Falceri) 379

crediti 387

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE
NUMERO 5 - MAGGIO 2016

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

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* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo queste indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. 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 primo numero 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.