

INTRODUCTION

SUR UN FÉCOND PRÉFIXE DANS L'HISTOIRE CULTURELLE EUROPÉENNE: LE « NÉO »

Karine MARTIN-CARDINI

« L'Europe ne serait-elle pas "avant tout" une culture?
[...] le Parthénon, le Colisée, Notre-Dame, le Louvre, le British
Museum... Dante, Shakespeare, Rabelais, Montaigne, Cervantès,
Goethe...
[...] la culture européenne est une *quête identitaire indéfiniment
reconstructible, ouverte* ».

Julia Kristeva, « Existe-t-il une culture européenne¹? »

Signe double et ambigu d'une aspiration au nouveau fondée sur la récupération du passé, oscillant entre désir de sauvegarde et nécessité de progrès, reprise et innovation, fidélité et quête d'originalité, le « néo », qui par essence, dans le domaine de la création artistique, ne peut surgir du néant, participe grandement de l'histoire de la culture. À chaque grande époque de l'art et de la littérature, de nouveaux concepts et catégories esthétiques surgissent, accompagnés de nouvelles formes de sensibilité à leur égard. Révélateur de ces fluctuations de sensibilité, partie prenante de ces catégories esthétiques, le « néo », fertile élément constitutif de l'évolution des formes, des genres et des styles, est intimement lié à la question du retour à une origine et aux notions de transmission et d'appropriation d'un patrimoine culturel.

Inscrit dans l'espace de l'Europe au cœur d'un réseau d'échanges et d'interactions complexes, champ d'action infini pour les créateurs, le « néo » entre en effet de manière dynamique dans la composition de ce que l'on conviendra d'entendre

1. KRISTEVA Julia, OGÉE Frédéric, *Europe des cultures et culture européenne: communauté et diversité*, Paris, Hachette, 2008, p. 11-12. Italiques dans le texte.

dans l'optique de ce livre par patrimoine culturel, à savoir tout bien, matériel ou immatériel (œuvres littéraires, plastiques, musicales, mythologies, traditions orales, culture populaire...), légué par nos ancêtres, représentant une valeur pour la civilisation nationale ou universelle². Idée à la fois abstraite et concrète que cet héritage témoin de l'histoire, de la pensée, de l'action d'une communauté humaine, et ensemble de productions passées et récentes qui habitent l'imaginaire d'une collectivité et constituent le socle de son identité.

Dans cet ouvrage, fruit d'une enquête collective structurée autour de la catégorie du « néo », le questionnement sur ce phénomène aux multiples facettes qui affecte les cultures européennes à travers les époques (et certaines plus que d'autres) sera partant mené en corrélation étroite avec les concepts d'identité et de mémoire qui lui sont consubstantiels.

C'est au gré d'approches variées et complémentaires, d'ordre théorique, historique, linguistico-philosophique, critique et esthétique, que cet objet d'étude sera envisagé dans la pluralité de ses manifestations littéraires et artistiques et l'entrelacs de relations tissées entre pays, langues et cultures. Roman, nouvelle, poésie, théâtre, cinéma, arts plastiques et musique sont autant de formes d'expression susceptibles d'être marquées au sceau du « néo » : les vingt-sept études ici présentées se penchent sur des œuvres ou courants ressortissant aux domaines britannique, français, hellénique, italien, germanique, slave, hispanique et lusophone, sans taire de plus lointains échos en Amérique latine, de l'Antiquité jusqu'aux années 2010.

Au sein de ce volume attentif à la circulation, aux affinités et interférences entre productions de l'Occident sur un vaste arc temporel, conçu dans un esprit d'interculturalité et d'ouverture interdisciplinaire, le processus de création, indissolublement rattaché à des sources dont il se nourrit ou s'émancipe, fait émerger, à la lueur d'études traitant d'auteurs différents, des figures ou des textes phares. D'un chapitre à l'autre, le lecteur sera sensible aux passerelles qui s'établissent

2. Nous nous appuyons là sur les définitions de l'Unesco, notamment l'article 2 de la Convention du 17 octobre 2003 : « On entend par "patrimoine culturel immatériel" les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité ». Sur la notion de « patrimoine matériel », cf., en amont, la Convention du 16 novembre 1972.

d'elles-mêmes, de manière naturelle ou moins attendue, entre des univers temporellement ou formellement distants. Il est en effet des auteurs, ou leurs créatures, dont l'empreinte a durablement marqué l'histoire de l'Europe, dont l'héritage a façonné jusqu'à nos jours la culture et dont la puissance inspiratrice suscite inlassablement de nouveaux souffles créateurs : voilà pourquoi certains noms – Ovide, Dante, Pétrarque, Shakespeare, Dickens, Cervantès et *Don Quichotte*, *Tristan et Yseult*... – émaillent de leur présence la réflexion menée sur des configurations très diversifiées du « néo ». Si la référence incontournable à ces figures mythiques du panthéon littéraire occidental traduit sans doute le besoin d'une reconnaissance de racines communes et l'affirmation d'une identité culturelle partagée, et si la portée universelle de héros ayant incarné des aspects immuables de la condition humaine justifie leur retour sur la scène littéraire ou artistique des décennies ou des siècles plus tard, la revitalisation de modèles antérieurs, leur réinterprétation par le biais du « néo » dans une phase plus avancée de l'Histoire, concerne aussi plus largement la vie des formes.

Vecteur d'évolution procédant d'une démarche singulière, le « néo » met en jeu le rapport au canon établi : plusieurs contributions s'interrogent sur le sens et les modalités de relecture ou de réécriture de certains modes d'expression apparus à un moment donné dans une culture puis revisités, dans un contexte socio-historique autre, selon un principe de continuité, de résurgence, de *revival* ou au contraire de rupture et remise en question. Toujours pris dans une négociation fluctuante entre réinscription des formes passées et actualisation de celles-ci, le « néo » se déploie, comme il apparaîtra, selon toute une gradation allant de la célébration fidèle aux tentatives plus ou moins exacerbées, bien que toujours relatives, de prise de liberté. Il sera en ce sens intéressant d'apprécier entre autres sa fonction d'approche alternative aux poncifs postmodernistes de la parodie ou du pastiche.

Entre par ailleurs en compte la perspective de désignation. A-t-on affaire à un « néo » autoproclamé par les tenants d'un courant littéraire, idéologique ou artistique, revendiqué comme un (r)appel à un temps fort d'un passé déterminé ? À une appellation apposée de l'extérieur ? S'agit-il alors d'une étiquette dépréciative assignée par des détracteurs, ou vice-versa, objective, voire laudative, empruntée à la critique identifiant là le reffleurissement de telle forme sous un jour renouvelé ? Plusieurs procédés de dénomination peuvent même interférer et brouiller l'interprétation, comme en témoigne cette amorce de définition de Miklós Szabolcsi sur le cas significatif de « néo avant-garde » :

Né dans les sphères du Gruppo 63, des *Novissimi*, le terme « néo-avant-garde » apparut pour la première fois dans la critique littéraire italienne. E. Sanguineti s'en servit pour désigner ses expériences poétiques dès la fin des années 50. [...] De 1960 à nos jours, les termes d'« avant-garde », puis de « néo-avant-garde », ont connu, dans le langage critique, une extension de sens [...]. D'une part, on employa l'étiquette flatteuse de « néo-avant-garde » pour désigner quasiment tout phénomène artistique inhabituel; d'autre part, la critique marxiste [...] procéda de même, mais avec une nuance réprobatrice. À peu près toute la littérature des dernières décennies [...] s'est considérée comme telle. [...] [T]ous ces courants, toutes ces œuvres, [...] furent qualifiés d'« avant-garde » par la presse, la critique, et dans l'usage courant. [...] Lorsqu'on parlera ici des « néo-avant-gardes » des années 60, on réservera cette qualification aux mouvements qui, de façon ou d'autre, expriment une protestation, une révolte contre l'ordre établi. D'après nous, ce sont les seuls dont on puisse dire qu'ils prolongent ceux des premières décennies du xx^e siècle, fortement marqués par leur orientation sociale³.

Selon le processus de désignation mis en œuvre, interne ou externe, immédiat ou ultérieur, le « néo » peut ainsi impliquer un jugement de valeur et revêtir dans le temps des connotations changeantes. Qu'il soit émanation délibérée des initiateurs d'une tendance ou reconnaissance après coup par des acteurs variables – critique faisant autorité, réception des médias, goût du public de l'époque ou prise de conscience avec distanciation –, la responsabilité de sa dénomination n'est pas sans incidence sur la perception qui en résulte.

L'essai de définition de « néo-avant-garde » par le critique hongrois permet en outre de saisir des composantes intrinsèques du « néo ». Pour cet « *ensemble de phénomènes et de courants délimité dans le temps et par son contenu* », ni « simple renaissance de l'avant-garde classique », ni œuvres du « *désenchantement* », le terme recouvre une littérature « qui vise, *tout comme* la première avant-garde, à renouveler conjointement l'art et la société, *mais dans des circonstances historiques, sociales et technologiques essentiellement différentes*, d'où le préfixe *néo* »; plus politisée que sa devancière, elle demeure « *étroitement liée à ses sources philosophiques*⁴ ». Entre répétition et différenciation (le « tout comme... mais... » est capital), allégeance au passé et impératifs du temps présent, le « néo » ne se conçoit que pris dans une temporalité historique tout en portant en soi une dimension historique. L'Histoire, surtout de ces trois derniers siècles, est une longue succession de « néo ».

3. SZABOLCSI Miklós, « La néo-avant-garde: 1960- », in WEISGERBER Jean (dir.), *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2 vol., coll. « Histoire comparée des littératures de langues européennes », 1986, vol. I, p. 573.

4. *Ibid.*, p. 574. C'est nous qui soulignons.

Indépendamment de toute appréciation positive ou péjorative, le « néo » est l'indice, dans la culture européenne, d'une pensée en perpétuel cheminement capable d'édifier sur ses racines, de puiser aux sources pour connaître un nouvel élan, de pérenniser un héritage culturel tout en se projetant vers un avenir à bâtir. Dans le même temps, écrire le présent et indiquer le futur au moyen du « néo », c'est-à-dire en activant une mémoire individuelle ou collective, n'est-ce pas faire l'aveu d'une impuissance à créer de l'entièrement et du réellement nouveau ? À mesure que s'accumulent dans la riche culture du Vieux Continent tous types d'inventions, des limites à la créativité absolue ne se posent-elles pas, face auxquelles le « néo » constituerait une sorte d'abdication ?

Sous les métamorphoses spatio-temporelles en apparence surtout formelles que semble recouvrir le « néo » dans les lettres et les arts se cache un enjeu plus profond. En effet, l'idée qu'une culture se fait d'elle-même se mesure éminemment à la façon dont elle définit les courants intellectuels, littéraires et artistiques qui voient le jour en son sein et à la manière dont elle se positionne, à travers ses propres désignations, par rapport aux expériences passées dont elle est l'héritière naturelle et le prolongement logique. En ce sens, le choix des préfixes ou suffixes adoptés par l'intelligentsia du moment s'avère révélateur de sa propension à se déterminer en termes de continuité, de réaction ou d'opposition. Les innombrables « -ismes » fabriqués par chaque époque – notamment à l'ère contemporaine où la science critique du legs culturel est des plus aiguës – se construisent selon des critères différents. D'aucuns en fonction de l'objet qu'ils valorisent : ainsi le Futurisme à la sémantique transparente, qui pour Marinetti, partisan de la *tabula rasa*, rime sans équivoque avec *antipassatismo* (antipasséisme⁵) ; le cubisme, qui se réfère à un mode de représentation novateur de l'espace et des choses, l'expressionnisme, le primitivisme... D'autres phénomènes en *-isme* s'affirment sur la base d'un préfixe signifiant la prise en compte de phénomènes antérieurs, postérieurs ou concomitants : il suffit de penser au Surréalisme, avec sa préfixation dénotant un dépassement, au postmodernisme, où la temporalité historique s'inscrit en toutes lettres... Que doit-on dès lors lire dans l'affixe *néo-*, envisagé dans sa

5. Outre le *Manifeste du Futurisme* publié à la une du *Figaro* le 20 février 1909, *Tuons le Clair de lune* (avril 1909) et *Contre Venise passéiste* (27 avril 1910) expriment avec éloquence l'audacieux radicalisme de Marinetti et des premiers adeptes du futurisme. Comme le note avec justesse Giovanni LISTA dans *Les Futuristes*, Paris, Henri Veyrier, 1988, p. 20 : « Marinetti ne visait pas seulement une mise à jour de l'art à l'époque de la modernité. Il voulait plutôt la création d'une nouvelle culture axée sur le concept d'*antitradition*, c'est-à-dire sur le rejet total du passé. Son geste l'a rendu prophète de toutes les avant-gardes [...] ». Songeons sur cette lancée à *L'Antitradition futuriste* d'Apollinaire (29 juin 1913), manifeste diffusé sous forme de tract dès juillet.

dimension idéologique? Une force de résistance à des formes d'innovations esthétiques radicales? Un signe d'essoufflement des démarches créatrices? Ou encore une dérobade de la critique face à l'écueil des taxinomies?

À l'heure où cette vague de préfixation s'intensifie – à savoir vers la fin du XIX^e siècle et surtout au XX^e siècle, période à la fois d'accélération du progrès et des bilans rétrospectifs – il importe de cerner la place et le rôle qu'occupe le « néo » dans l'histoire de la pensée européenne.

Vaste problématique, dont ces remarques inaugurales ne posent que les premiers jalons. Dans le présent ouvrage, l'éclairante étude linguistico-philosophique consacrée en ouverture à la « culture des préfixes » par Serge Zenkine et les réflexions conclusives sur la possibilité d'« historiciser » le « néo » proposées par Danièle Miglos en clôture enserrent le fructueux débat engagé entre chercheurs d'aires linguistiques, d'horizons culturels et de champs disciplinaires variés. Mais avant d'en préciser le détail, un regard sur les multiples occurrences du préfixe *néo-*, leurs variantes selon les langues et les interrogations qui en découlent, permettra d'en clarifier les soubassements et les enjeux.

De l'affixe au concept: le « néo », mémoire lexicale et identité culturelle

De son origine étymologique, le préfixe tiré du grec *véos* « nouveau » a gardé, tout en entrant dans la construction de nombreux substantifs et adjectifs, son lien premier avec l'idée de nouveauté, parfois même sans subir d'altérations majeures dans maintes langues européennes. Ainsi, pour une dénomination aussi connue que *néoclassicisme*, fleurit-il uniformément en des idiomes distincts : *neoclassicism* (anglais), *neoklassizismus* (allemand), *neoclasticismo* (espagnol), *neoclassicismo* (italien, portugais), *neoklasycyzm* (polonais), *neoklasicismus* (tchèque), *неоклассицизм* (russe)...

Pour s'orienter dans le maquis des « néo » et asseoir la réflexion sur le concept à partir des usages en vigueur dans différentes cultures, une brève exploration lexicographique⁶ sera un point de départ utile. Après un repérage de surface des termes composés à partir du préfixe *néo-*, une investigation plus poussée, dans une optique comparative, fera affleurer les questions d'ordre proprement culturel

6. Délibérément menée sur la base de sources variées, traditionnelles ou électroniques, allant du dictionnaire de langue à large diffusion aux éditions les plus complètes en plusieurs volumes, des données érudites du *Trésor de la langue française (TLF)*, du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL) et de grandes encyclopédies européennes jusqu'aux listes, prompts à refléter les usages actuels, extraites de sites internet.

qu'engendre cet affixe. Le rapport établi entre mémoire lexicale et identité culturelle débouchera sur une mise en perspective de positionnements critiques divergents à l'égard de courants esthétiques majeurs investis par le « néo » : variations interprétatives qui, pour certains, préludent à un examen serré dans ce livre, ou, pour d'autres, que cet avant-propos se borne à esquisser.

Parmi les outils de recherche à portée de tous, le dictionnaire libre Wiktionnaire, avec 118 dérivés sans tenir compte des gentils cités à part⁷, affiche l'une des listes alphabétiques les plus étoffées : entre *néo-anglais* et *néozoïque*, s'étale une profusion de composés disparates, des bien connus *néogothique*, *néolithique* ou *néo-natal* aux largement répandus *néo-capitalisme*, *néoréalisme* ou *néo-nazi* jusqu'aux moins usités *néo-cor*, *néodyme* ou *néo-culture*⁸.

La recherche de « mots commençant par *néo-* » effectuée dans un autre dictionnaire français en ligne – *lesmots.org*⁹ –, rassemble dans un ordre aléatoire une somme comparable de 118 termes¹⁰, mais qui ne recoupe pas totalement la série précitée : on repère là une divergence de 32 vocables – de *néo-hébreu* à *néo-traditionalisme*, en passant par *néo-byzantin*, *néo-fascisme* et *néo-plastique* –, venant s'ajouter au tableau dressé par le Wiktionnaire¹¹.

7. Dans les gentils comme *néo-zélandais* ou *néo-calédonienne* désignant les habitants d'un lieu (ville, région, pays...) et dérivant du toponyme correspondant, *néo* remplace *nouveau*/*nouvelle*.

8. Cf. [<http://fr.wiktionary.org/wiki/néo->>] (consulté le 6 mars 2015). Extrait du « *Dictionnaire de l'Académie française, huitième édition, 1932-1935 (néo-)* » l'article recense aussi : *néo-animisme*/*-iste*; *néo-béton*; *néo-breton*; *néo-capitaliste*; *néo-cartésien*/*-cartésianisme*; *néo-castrien*; *néo-catholicisme*/*-ique*; *néo-celtique*; *néo-christianisme*/*-chrétien*; *néochrysolithe*; *néo-classicisme*/*-ique**; *néo-colonialisme*/*-iste**; *néocomien*; *néo-conservatisme*/*-teur*; *néo-constructivisme*/*-iste*; *néocorel-corat*; *néo-criticisme*/*-iste*; *néo-cyclique*; *néo-darwinien*/*-isme*/*-iste*; *néo-démocrate*/*-tisme*; *néoformation*; *néo-français*; *néogène*; *néogènesel-génétique*; *néographe*/*-phiel*/*-phique*/*-phiste*; *néo-grec*; *néo-impressionnisme*/*-iste*; *néo-italien*; *néo-jurassique*; *néo-kantien*/*-tisme*; *néo-lamarckisme*/*-iste*; *néo-latin*; *néo-libéral*/*-isme**; *néologiel-giquel-giquement*/*-giser*/*-gisme*/*-gistel-gue*; *néo-luthérien*/*-luthéranisme*; *néo-malthusianisme*/*-iste*; *néo-mélanésien*; *néo-membrane*; *néoménie*; *néomycine*; *néon*; *néo-nazisme**; *néo-paganisme*/*-païen*; *néophobe*/*-phobie*; *néophytel-tique*; *néoplasiel-sique*; *néoplasme*; *néoplaste*; *néoplastie*; *néo-platonisme*/*-icien**; *néo-polythéisme*/*-iste**; *néo-positivisme*/*-iste*; *néoprène*; *néo-pythagorisme*/*-icien*; *néo-québécois*; *néo-réaliste**; *néo-républicanisme*/*-cain*; *néo-scolastique*; *néossine*; *néostome*; *néostomie*; *néotantalite*; *néoténiel-ique*; *néotésite*; *néo-thomisme*; *néotrague*; *néo-vitalisme*/*-iste*. L'astérisque distingue les mots orthographiés avec ou sans trait d'union.

9. Cf. lesmots.org/fr/commentant-par/neo; disponible sur [<http://lesmots.org/fr>] (consulté le 6 mars 2015).

10. En réalité 108 si l'on exclut gentils, doublons orthographiques (avec ou sans trait d'union) et paires féminin/masculin.

11. Dont sont aussi absents *néo-platonique*; *néo-hégélianisme*/*-hégélien*; *néo-poujadisme*/*-iste*; *néo-lamarckien*; *néo-latinité*; *néo-araméen*; *néo-attique*; *néo-testamentaire*; *néo-berkeleyien**; *néo-malthusien**; *néo-fasciste*; *néo-michel-angelisme*; *néo-natalogiel-iste**; *néobaleine*; *néo-grammairien*; *néocide*; *néoptères*; *néocrétacel-cique*; *néocyte*; *néodamode*; *néottie*; *néoformé*; *néol*.

Restreint à 81 mots, malgré des redondances (paradigmes déclinés en genre et nombre, avec ou sans trait d'union comme *néo-natal* donnant lieu à sept variantes), un troisième inventaire en ligne¹² apporte néanmoins son lot de sept autres dérivés (dont *néoplasticisme* pour les arts).

Ce, pour un tour d'horizon à la seule entrée *néo-*. Mais les nouvelles technologies réservent bien des surprises. Voilà que sous la liste des mots en *-isme*, le Wiktionnaire fait déferler une foule de composés combinant préfixe *néo-* et suffixe *-isme*, dont beaucoup nulle part ailleurs répertoriés. Parmi les 47 nouveaux affichés, dont nous ferons grâce au lecteur, des dérivés de patronymes, d'usage circonscrit (*néonietzschéisme*, *néo-palladianisme...*), de grandes tendances reconnaissables (*néo-archaïsme*, *néomédiévisme*, *néomodernisme...*), à côté d'appellations rares ou pour initiés (*néo-parasitisme*, *néo-éléatisme...*), si ce n'est obscures (*néo-représentationnisme*¹³).

Avec ses 44 entrées seulement¹⁴, *Le Nouveau Petit Robert* de la langue française (2008) illustre la réticence des dictionnaires généraux à grande diffusion à enregistrer les néologismes¹⁵. Cette tendance bien française ne vaut pas toutefois pour les homologues de tout pays. À titre comparatif, *Il Nuovo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana* faisant état dès 1985 de 100 entrées (141 dans l'édition 2012) révèle un plus haut degré de réceptivité et d'institutionnalisation du préfixe *néo-* dans la culture nationale dont il est le reflet. Notons d'ores et déjà que c'est quasiment là l'équivalent des 108 formes dérivées donnant lieu à un article complet dans *Le Grand Robert de la langue française* en six volumes de 2001. Au-delà d'entrées propres à chaque substantif, adjectif relatif à la personne ou à la chose (par ex. *neocapitalismo*, *neocapitalista* et *neocapitalistico*), ce qui accroît mathématiquement le nombre de mots en *néo-*, on relève plusieurs acceptions absentes sur le versant français, dont *neocaccademico*, *neoavanguardia*, *neodadaismo*, *neofilia* (et son antonyme *neofobia*), *neoguelfismo*, *neoidealismo*, *neolalia* (excès pathologique de néologismes dans le discours, auquel ce livre, qu'on se rassure,

12. Cf. [http://dict.xmatiere.com/prefixes/mots_en_neo.php] (consulté le 6 mars 2015).

13. Cf. [http://fr.wiktionary.org/wiki/Annexe:Liste_de_mots_français_avec_le_suffixe_-isme] (consulté le 8 mars 2015).

14. Nomenclature enrichie toutefois par un système d'arborisation, adjectifs ou substantifs de même famille apparaissant en sous-entrée (par ex. *neocapitaliste* inséré en fin d'article *neocapitalisme*).

15. En dépit des « milliers d'entrées, introduites entre 1967 et aujourd'hui, [...] néologismes représentatifs de tous les usages de la société » – termes didactiques, culturels, scientifiques ou désignant des réalités quotidiennes –, « l'objectif du *Nouveau Petit Robert* n'a pas varié : c'est la description d'un français général [...] coloré par des usages particuliers [ayant un] intérêt pour une majorité de locuteurs » soulignent dans leur préface REY-DEBOVE Josette et REY Alain, in *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2007, p. XII et XV.

espère r chapper), *neopurismo* ou encore *neoverismo*, pour s'en tenir au domaine linguistique et culturel. Comme chacun sait, tout dictionnaire traduit une idéologie et une vision du monde¹⁶. Nous reviendrons sur cet inégal partage du « néo » selon les cultures.

Telle serait en somme la longue liste – tout sauf exhaustive, disons-le d'emblée –, des dérivés formés à partir du préfixe *néo-* résultant de ce sondage initial, pour l'heure limité à des sources généralistes aisément consultables par tout un chacun.



Si ce premier survol met en évidence la prolifération du préfixe, il n'en ressort point un catalogue unique, fig  et fiable des lexèmes en *néo*. Au-delà de ces constats patents – forte présence quantitative mais représentativité variable selon la source et le pays –, il convient, par une analyse plus fine et à l'aide d'informations puisées dans des sources plus savantes, d'en tirer d'autres enseignements pour en sérier et catégoriser les usages : avec, en vue, les implications « culturelles » sous-jacentes à cet affixe, objet du présent travail scientifique.

Une fois  t s les termes médicaux (néomycine, néonatalogie...), scientifiques (n oblaste, néodyme...), techniques (néo-béton, néoprène...), empruntés au langage courant (n orural), formant un gentil  (néo-guinéen, néo-écossais...) ou désignant en linguistique de nouvelles langues (néo-breton, néo-celtique...), arrêtons-nous tout d'abord sur la triade *néologie / néologisme / néologique* qui jette une lumière historiquement déterminante sur le concept même d'apparition du « nouveau » dans la langue. De fait, tous les « néo » dont il sera question dans ce livre furent bien la manifestation, à un moment donné de l'histoire, d'un fait culturel ou sociétal identifié par une création lexicale.

Par la densité des précisions historiques et culturelles adjointes à la définition des mots, l'apport du *Nouveau Petit Robert* s'avère en ce sens précieux et en parfait accord avec la thématique qui nous occupe, en ce que la modernité inhérente au « néo » présuppose un rapport aux sources et la conscience d'un héritage d'époques antérieures :

16. Sur ce point, cf. entre autres D'ORIA Domenico, *Dictionnaire et idéologie*, Fasano, Schena-Nizet, 1988 ; BUZON Christian, « Dictionnaire, langue, discours, idéologie », in *Langue française*, n  43, 1979, p. 27-44, disponible sur [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1979_num_43_1_6161] (consulté le 6 mars 2015) ; *Dictionnaire(s) et idéologie*, Journée d'études, universit  de Bourgogne, Dijon, 31 janvier 2014 (programme sur [<https://laugautier.wordpress.com/2014/01/10/dictionnaires-et-ideologie-dijon-31-01-2014/>>]).

Ces informations sont plus abondantes et plus précises que dans tout autre dictionnaire français en un seul volume. Elles manifestent l'importance accordée à la notion de **patrimoine culturel**, et au fait que les usages actuels se sont constitués par un **cheminement historique** [...], sont inscrits dans la tradition littéraire, l'histoire des idées¹⁷.

La date d'apparition indiquée par le *Nouveau Petit Robert* – dès 1726 pour l'adjectif *néologique*, 1735 pour le substantif *néologisme*¹⁸ – est digne d'intérêt. Elle situe dans les premières décennies du siècle des Lumières l'inscription du « nouveau » dans la langue, qui va de pair avec l'émergence de phénomènes nouveaux dans la culture : sans objet (concret ou de l'esprit) novateur, nul besoin de créer un vocable. La définition même de *néologisme*, relue dans la perspective des questions qui seront abordées dans ce volume, offre des points d'appui suggestifs. Dans un sens vieilli et péjoratif¹⁹, il est « affectation de nouveauté dans la manière de s'exprimer » : en va-t-il de même pour le « néo » rapporté à une manière d'art ou de littérature ? Quelle y sera la part d'ancien et de nouveau, ou de re-nouveau ? Dans son acception moderne, remontant à 1800, *néologisme* signifie invention « d'un mot nouveau (soit créé, soit obtenu par dérivation [...], etc. : *néologisme de forme*) ou emploi d'un mot [...] dans un sens nouveau (*néologisme de sens*) ». Une telle définition nous plonge au cœur de la problématique de ce livre : quels types d'inventions formelles, littéraires et artistiques, recourent les vocables inédits composés sur *néo*- ? Isolons à dessein l'un d'entre eux : *néoclassicisme* encore. Ne se charge-t-il pas d'un sens nouveau lorsque, passée sa grande époque de vaste mouvement culturel européen caractéristique de la période 1750-1830, il resurgit dans la littérature des années vingt de l'Italie du xx^e siècle, ainsi que le montrera la contribution d'Antonio Saccone ? Et d'un sens encore renouvelé lorsque – autre déclinaison de cette même appellation qui connut l'apogée dans l'entre-deux-guerres en France et en Italie cette fois dans l'esthétique musicale –

-
17. REY-DEBOVE Josette, REY Alain, *Préface du Nouveau Petit Robert, op. cit.*, p. XIV-XV. Syntagmes en gras dans le texte. La « volonté d'enrichir la connaissance de la langue moderne par le recours aux richesses de son passé, [...] de garantir l'avenir du meilleur usage par référence aux réussites langagières de la Renaissance, de l'âge classique, du Romantisme, qui nous sont transmises par les textes, par le théâtre » rejoint singulièrement, transposée à la culture, les desseins du « néo ».
18. Selon la notice étymologique de l'ATILF, « néologie », attesté depuis 1730, eut au départ « une valeur dépréciative » puis « évolue vers une valeur plus méliorative au 19^e siècle, sans doute sous l'effet d'une évolution des mentalités concernant l'enrichissement de la langue. » Cf. [<http://www.atilf.fr/tlf-etym/>] (consulté le 6 mars 2015)
19. Attesté, selon l'ATILF, de 1731 à 1878, pour « habitude considérée comme fautive d'abuser de la néologie ». Deuxième acception attestée en linguistique depuis 1787 : « unité lexicale, tour nouveau que l'on introduit dans une langue donnée ». Pour plus de détails, cf. [<http://www.atilf.fr/tlf-etym/>] (consulté le 6 mars 2015).

il désigne le retour avec une sensibilité moderne à des procédés formels de la musique classique sous l'impulsion de Stravinski, créateur en 1919 de *Pulcinella*? Pour ce terme comme pour bien d'autres expressions du « néo », cerner la véritable signification de ce qu'il recouvre – objectif majeur de plusieurs des chapitres présentés – ne va pas sans difficulté. Qu'il s'agisse des beaux-arts ou de la musique, le constat se répète :

L'art du monde occidental, de la Russie aux colonies américaines, connut à partir de 1760 un vif regain d'intérêt pour les antiquités grecques et romaines. Cette nouvelle influence du Classicisme, manifeste en peinture comme ailleurs, donna lieu à une telle éclosion de styles et de formes d'expression qu'une définition précise du Néo-Classicisme est particulièrement difficile à établir²⁰.

Malgré un commun facteur de « réaction contre » – le néoclassicisme qui s'affirme au XVIII^e siècle dans les arts plastiques et la littérature naît en réaction contre les excès du baroque et du rococo ; le néoclassicisme musical du premier XX^e siècle, sous lequel on regroupe un ensemble hétérogène de compositeurs, prend son essor en réaction à l'expressionnisme, à l'atonalisme, au dodécaphonisme²¹ – les musicologues n'ont cessé de souligner les marges d'imprécision et l'ambiguïté du terme :

Comme tous les vocables synthétiques et globalisants, celui de néo-classicisme, appliqué à la musique, recouvre des réalités différentes et contradictoires. Signifiant nouveau classicisme, ce terme fut utilisé au début du XX^e siècle pour désigner un courant de pensée créatrice se référant – esthétiquement, formellement ou techniquement – à un passé plus ou moins lointain²².

Tant de compositeurs et d'œuvres furent rangés sous sa bannière que l'appellation n'a aujourd'hui plus grand sens, qu'elle est devenue un concept fourre-tout convoqué dès qu'il y a référence à l'Antiquité ou au passé [...]. Tandis que le néoclassicisme des Lumières était universaliste, le néoclassicisme de l'entre-deux-guerres fut protéiforme : comment ranger sous une même étiquette le groupe des Six, le Stravinski de l'après-période russe et de l'avant-période sérielle (celui des « retours à »), Prokofiev, Falla, le Ravel du *Tombeau de Couperin*, de la *Sonatine* et des *deux Concertos*, Reger, Hindemith, Martinů²³?

20. Cf. article « néo-classicisme », tiré du *Dictionnaire de la peinture* Larousse (en ligne), disponible sur [<http://www.larousse.fr/encyclopedie/>] (consulté le 6 mars 2015).

21. Sur le néoclassicisme en musique, cf. entre autres FAURE Michel, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997 et GOUBAULT Christian, « Néo-classicisme » in *Vocabulaire de la musique à l'aube du XX^e siècle*, Paris, Minerve, 2000, p. 131-133.

22. FÉRON Alain, « Néo-classicisme, musique », in *Encyclopædia Universalis* (en ligne), disponible sur [<http://www.universalis.fr/encyclopedie/neo-classicisme-musique/>] (consulté le 8 mars 2015).

23. Cf. ACCAOUI Christian (éd.), « Néoclassicisme », in *Éléments d'esthétique musicale : notions, formes et styles en musique*, Actes Sud/Cités de la musique, 2011, p. 426 et 429.

Outre la complexité définitoire – de forme et de sens – des néologismes fondés sur un « néo », l'historicisation de l'enregistrement dans la langue de certaines expressions forgées sur cet affixe a toute son importance pour fixer dans le temps l'éclosion des expressions culturelles du « néo ». Le *TLF* nous apprend ainsi que le substantif *néo-classique* entre dans la langue par l'intermédiaire de Baudelaire en 1861 ; le premier emploi dans un texte connu de *néoclassicisme* comme école littéraire et formes d'art imitées ou renouvelées de l'Antiquité classique remonte d'après le *Nouveau Petit Robert* à 1905 (1902 pour l'adjectif), 1928 pour qualifier un style littéraire (celui de Gide) selon le *TLF*. L'on observe là un important décalage temporel entre la réelle divulgation de cette tendance, dont l'un des principaux théoriciens fut l'Allemand J. J. Winckelmann (*Histoire de l'art de l'Antiquité*, 1764), et sa diffusion dictionnaire. Divers articles encyclopédiques permettent d'établir que le terme *néo-impersonnisme*, utilisé pour la première fois en 1886 par le critique Félix Fénéon, fut confirmé dans son essai *Le néo-impersonnisme* en 1887 et accepté par Georges Seurat, initiateur et représentant majeur du mouvement lequel, tout en maintenant les mêmes intérêts centraux, à savoir les problèmes de lumière et de vibration de la couleur, s'oppose à l'impersonnisme en intégrant de manière systématique les apports décisifs de la science. Théoricien du mouvement, également dénommé « divisionnisme » et dans un sens impropre « pointillisme », Paul Signac publia en 1899 l'essai *D'Eugène Delacroix au néo-impersonnisme*. En cette fin de XIX^e siècle, le recours à la particule « néo » suit de fort près l'adoption, dès 1884-1885, de la technique du « mélange optique ».

En effet, la période est propice à la promptre reconnaissance des « néo » : si l'on élargit l'enquête à des tendances de tous ordres, philosophique, littéraire, artistique, scientifique, etc. force est de constater que le siècle du Romantisme, particulièrement enclin en son début à se tourner vers les valeurs du passé, Moyen Âge en tête, et ouvert aux progrès scientifiques et techniques en sa fin, est celui qui accueille de plus en plus volontiers le « néo » dans la constitution de nouveaux mots. Par ordre chronologique, la langue française s'enrichit ainsi au fil du siècle de : *néoplatonisme* (1828), *néolibéralisme* (1844), *néogrec* (1846), *néocriticisme* (1854), *néoplasme* (1855), *néoréaliste* (1863), *néolithique* (1866), *néoceltique* (1874), *néoformation* (1878), *néogène* (1886), *néon* (1898), *néokantisme* (1899). Ce phénomène relativement récent donc s'amplifie à la charnière du XX^e siècle, avec entre autres *néoténie* (1900), *néodarwinisme* (1902), *néoclassique* (on l'a vu, 1902), *néopositivisme* (1908), puis tout au long de ce même siècle, qui intègre des

termes aussi divers que *néogothique* (1929), *néo-capitalisme* (1931), *néoréalisme* (1935), *néofascisme* (1945) ou *néocolonialisme* (1960)²⁴.

À travers cet échantillonnage et en vertu des abréviations précisant les champs du savoir, il est aisé de déterminer les grands domaines dans lesquels le « néo » se déploie à l'envi : l'économie (du plus ancien *néo-libéralisme* jusqu'à un *néo-mercantilisme*, en passant par *néo-protectionnisme* ou *néo-institutionnalisme*²⁵), la politique (où les notoires *néofascisme* et *néonazisme* côtoient *néoconservatisme* et *néo-républicanisme*), les sciences (sans reprendre les termes propres à la biologie ou à la médecine, évoquons, pour rester dans la sphère de l'histoire des idées, les *néodarwinisme* et *néolamarckisme*), la philosophie (avec sa cohorte de *néo-criticisme*, *néopositivisme*, *néo-cartésianisme*, *néo-pythagorisme*...), la sociologie (*néomalthusianisme*), la religion (*néo-christianisme* et *néo-catholicisme*²⁶, *néo-thomisme* ou encore *néo-apostolique*²⁷), la linguistique (*néo-hébreu*...) et – domaine privilégié – la littérature et les arts.

C'est à ce dernier champ que s'attacheront principalement les études ici réunies. Dans ce domaine comme dans les autres le préfixe a la particularité de se greffer surtout sur des substantifs dotés du suffixe *-isme* (ou adjectifs correspondants en *-iste*), volontiers appliqués à des doctrines, courants idéologiques, mouvements artistiques et littéraires, comme le montrent amplement les exemples tout juste rappelés tels *néo-impersonnisme*. À cet effet, le détail des nuances de signification liées aux différents types de construction des mots débutant par *néo-* donné dans le CNRTL est particulièrement instructif : ainsi, « *néo-* peut fonctionner lui-même comme un adj[ectif], comme un subst[antif], ou comme un adv[erbe], son sens variant avec les différents modes d'association ». Selon les cas, il peut signifier : « nouvellement, récemment » (ex. *néogène*) ; « nouveau, qui aboutit à quelque chose de nouveau » (ex. *néo-formation*, *néographe*) ; « état juvénile, non développé » (ex. *néoténie*) ; « ce qui est nouveau, nouveauté » (ex. *néophobe*) ; « nouveau, récent » (ex. *néojurassique*) et, acception notable pour les lettres et les arts, « renouvelé, modernisé » (ex. « *style néo-attique* » ; « *nef néo-byzantine* ») :

24. Les dates indiquées sont les plus anciennes signalées dans le *Nouveau Petit Robert* (2008) ou le *TLF* (en ligne), disponible sur [<http://atilf.atilf.fr>] (consulté en mars 2015).

25. Plus rarement cités, *néo-institutionnalisme* et *néo-mercantilisme* figurent dans le dictionnaire Larousse en ligne, disponible sur [<http://www.larousse.fr>] (consulté le 8 mars 2015).

26. Datable respectivement de 1833 et 1868 selon le *TLF*. Cf. [<http://atilf.atilf.fr>] (consulté le 8 mars 2015).

27. Pour ce qualificatif jusqu'ici non mentionné, cf. le dictionnaire de langue française *L'Internaute* (en ligne), disponible sur [<http://www.linternaute.com>] (consulté le 8 mars 2015).

1. [Le 2^e élém. est soit un subst. (désignant une doctrine, un mouvement) ou l'adj. correspondant, soit un subst. ou un adj. issu d'un nom propre (*néo-* indique ici qu'il s'agit de la reprise de qqc. d'ancien sous une forme renouvelée, modernisée)...]
a) *BEAUX-ARTS, LITT.* V. *néo-classicisme, néo-classique, néo-réalisme, [...]*
néo-Michel-Angelisme.

Rem. Ce procédé se prête à de nombreuses créations idiolectales²⁸.

Loin d'être anodine, cette ultime notation constitue l'un des fondements du questionnement poursuivi dans cet ouvrage. En effet, le « néo », qui entretient un lien indéfectible avec le passé tout en s'en détachant par sa soif de nouveauté, est voué à se décliner de façon quasi illimitée et toujours ouverte²⁹, pour définir des formes littéraires et artistiques, dont certaines sont désormais bien (re)connues – le néoclassicisme, le néoréalisme, le néo-gothique –, d'autres, en revanche, en voie de (re)-connaissance, d'autres enfin, méconnues ou inexplorées. Qui plus est, une même appellation « néo » peut cacher des formes variables, selon l'époque, le domaine, la sensibilité culturelle : ainsi le néoclassicisme musical italien de l'entre-deux-guerres, représenté par Alfredo Casella, Massimo Mila et Gian Francesco Malipiero, ne présente-t-il pas les mêmes traits que son pendant français dont il était question plus haut.



Parmi tous les « néo » cités jusqu'ici, certains, auxquels d'aucuns auront spontanément songé, n'ont point encore été nommés. C'est là une autre découverte que réserve la fréquentation des dictionnaires et encyclopédies. Après ce repérage minutieux de l'existant et une estimation des présences sur un plan général, il devient à ce stade fort intéressant de s'interroger sur le degré de représentation, voire l'absence, de certains, dans les ouvrages généraux mais aussi plus spécialisés de quelque autorité, garants de l'état actuel des connaissances et de la diffusion du savoir. Autant tel « néo », de par son omniprésence, semble jouir d'une existence indubitable et d'un statut institutionnalisé, autant tel autre, de par ses apparitions

28. Pour lire l'intégralité de ce riche article, cf. [<http://www.cnrtl.fr/definition/néo->>] (consulté le 8 mars 2015). Adossé à l'UMR ATILF (CNRS-université de Nancy), le CNRTL, qui fédère depuis 2005 au sein d'un portail unique un ensemble de ressources linguistiques informatisées issues de travaux de recherche, recèle une mine d'informations.

29. Ce que confirme clairement l'entrée « neo- » sous l'acception très détaillée « *In combins denoting a new or modern form of some doctrine, belief, practice, language, etc. or designating those who advocate, adopt, or use it* » de *The Oxford English Dictionary*, Second edition, eds J. A. Simpson and E. S. C. Weiner, vol. X, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 315 : « *The number of such formations is practically unlimited* ».

sporadiques, ici mais pas là selon les diverses sources françaises, ou bien inscrit dans tel glossaire européen mais pas dans ceux de l'Hexagone, paraît relever d'un ancrage plus incertain dans la culture nationale officielle. De telles fluctuations traduisent sous un autre jour la nature éminemment problématique du préfixe.

Il convient là de distinguer les différences de traitement au sein d'une même culture et celles que l'on pourrait imputer à de réelles divergences culturelles entre pays européens.

Un cas exemplaire. Pourquoi, contrairement à son illustre antonyme *néoclassique*, le dérivé *néo-baroque* d'usage relativement répandu n'a-t-il pas droit de cité dans les nomenclatures françaises, imprimées ou électroniques, du « néo » ? Ni le *Nouveau Petit Robert*, ni le *TLF*, ni le *CNRTL*, ni les dictionnaires et encyclopédies Larousse en ligne, ni les listes du Wiktionnaire ou autres visitées n'en font mention. Plus surprenant encore, *néo-baroque* ne fait pas partie des 108 entrées principales enregistrées dans *Le Grand Robert* de 2001, réputé le plus complet des dictionnaires de la langue et de la culture françaises ; pas même de la vingtaine de « créations plus occasionnelles » évoquées en sus³⁰. Il ne figure pas davantage dans les 152 entrées à *néo-* incluant quelques noms propres du *Grand Larousse universel. Grand dictionnaire encyclopédique Larousse* (1997). Voici pourtant un terme qui circule abondamment tant en littérature qu'en histoire de l'art. Des thèses s'en saisissent³¹, des ouvrages dans diverses langues en font leur objet central³², colloques et journées d'études multiplient les recherches à son sujet³³. On s'étonne donc de la frilosité des lexicographes à intégrer ce « néo » dans les outils dictionnaires en France. Retard d'enregistrement d'un phénomène objet

30. Contrairement à *néo-antique*, *néo-cubisme* et *néo-dada*, retenus pour l'art, à titre informatif, en marge de l'entrée « néo- ».

31. Par exemple, en France, PEIGNÉ Guillaume, *La Sculpture néo-baroque en France de 1872 à 1914*, sous la direction de Bruno Foucart, université Paris-Sorbonne, 2005 ou en Italie RICO DOMINGUEZ Marcos, *Gadda neobarocco. Corrispondenze fra Barocco storico e Barocco moderno*, sous la direction de Ferdinando Amigoni, université de Bologne, 2013.

32. À titre d'aperçu, NDALIANIS Angela, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge, Mass : MIT Press, 2004 ; FIGUEROA SÁNCHEZ Cristo Rafael, *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*, U. Javeriana, 2008 ; RINCÓN Carlos, *Mapas y Pliegues: ensayos de Cartografía cultural y de lectura del neobarroco*, Bogotá, Colcultura, 1996 ; DORFLES Gillo, *Architetture ambigue: dal neobarocco al postmoderno*, Bari, Dedalo, 1984 ; CALABRESE Omar, *L'età neobarocca*, Bari-Roma, Laterza, 1987 et *Caos e Bellezza. Immagini del neobarocco*, Milano, Domus Academy, 1991. En complément, cf. la *Bibliographie* en fin d'ouvrage.

33. Ainsi le colloque *L'invenzione del barocco. La riscoperta di un'epoca e delle sue forme nella seconda metà del Novecento*, università degli Studi di Teramo, 23-24 septembre 2008.

d'études assez récentes? Ou réticence culturelle d'un pays où le classicisme fut roi? Notons que l'encyclopédie italienne *Treccani*, considérée par R. Collison comme l'une des trois plus importantes du siècle avec l'*Encyclopædia Britannica* et *Espasa*³⁴, accorde un (court) article au *neobarocco* (consultable en ligne), à l'instar de *neobarroco* dans la *Gran Espasa Universal Enciclopedia* (comme en atteste l'édition papier 2005) et que le mot *néo-baroque* ponctue plusieurs articles rédigés pour l'*Encyclopædia Britannica* (lisibles en ligne). *The Oxford English Dictionary* en ratifie l'usage au travers d'exemples dès 1966 (« *neorococo or neo-baroque idiom* »). Curieusement absent du *Nuovo Zingarelli* (1987) et de l'*Enciclopedia Zanichelli* (en un volume, 2007), *neobarocco* figurait dès 1981 dans le neuvième volume du dictionnaire historique de haute volée scientifique *Grande dizionario della lingua italiana* de Salvatore Battaglia (21 volumes, 1961-2002), d'une exceptionnelle richesse, il est vrai : de tous les ouvrages de référence consultés (sans nulle prétention à l'exhaustivité), ce dernier compte en effet le nombre le plus élevé de termes composés sur *néo-* : 389, sauf erreur³⁵.

Les préoccupations exposées en préambule d'un numéro spécial de revue sur le « néo-baroque » dans les arts contemporains et la culture populaire pourraient s'étendre de manière analogue à d'autres catégories de « néo » ici abordées :

[...] le concept de « néobaroque » est[-il] approprié pour repenser notre culture contemporaine ou [...] n'est-ce qu'un autre mot pour postmodernité/postmodernisme, ajoutant un peu plus de confusion dans la définition fluctuante de ces concepts? Quels sont les enjeux et implications de ces approches transhistoriques dans lesquelles des régimes historiques spécifiques et leurs contextes sont figés dans leur répétition, transmis sans questionnement et appliqués à d'autres périodes et vers d'autres champs d'étude? Peut-on établir un lien entre les caractéristiques rhétoriques du baroque défini historiquement et, d'une part, sa portée performative et, d'autre part, les phénomènes culturels qualifiés aujourd'hui de « néo-baroques »? Dans quelle mesure le baroque – à la fois historique et contemporain – peut-il être décrit en termes de « dispositif » (Giorgio Agamben) enracinant l'expérience culturelle dans son niveau le plus profond et le plus large³⁶?

34. COLLISON Robert, *Encyclopædias: their history throughout the ages*, New York, Hafner, 1964, p. 207.

35. Pour qui voudrait recompter, cf. BATTAGLIA Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. IX, Torino, UTET, 1981, p. 345-360.

36. DECONINCK Ralph, VANHAESBROUCK Karel *et al.*, « Introduction » à *(Néo-)Baroque aujourd'hui: le baroque comme dispositif – Neobaroque Today: baroque as dispositive*, double numéro spécial d'*Image [é] Narrative*, vol. 13, n^{os} 2-3, 2012 (n^o 2, p. 3). Cf. [<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/issue/view/19>] (consulté le 8 mars 2015).

Lors d'une journée d'études se proposant « une réflexion ouverte sur l'actualité du Baroque en tant que catégorie esthétique et conceptuelle », les organisatrices précisaient :

*L'uso del termine « neobarocco » come sintesi estetico-concettuale del contemporaneo si deve all'eccezionale intuito di Omar Calabrese. Il suo libro, L'età neobarocca (1987) è più attuale oggi che ai tempi della sua stesura. Negli ultimi dieci anni l'interesse per il Neobarocco, forse più adatto a descrivere il mondo di oggi dell'ormai superato postmodernismo, è cresciuto nel mondo occidentale, e numerose sono state le pubblicazioni e le mostre sull'argomento*³⁷.

À l'évidence, le récent développement des recherches sur ce type de « néo » dans diverses cultures européennes n'a pas suffi à en consacrer l'usage. Le discours touchant ici à une vaste catégorie esthétique et conceptuelle, le baroque, – dont l'intervention dans ces pages de Jacques A. Gilbert envisagera les expressions musicales à l'époque contemporaine – pourrait se reproduire pour *néoromantisme*, omis des principales sources et listes générales consultées, cité en ligne dans le dictionnaire Larousse mais pas dans l'encyclopédie correspondante, défini séparément par Wikipédia mais absent du tableau complet des « néo » du Wiktionnaire, admis dans les éditions en plusieurs volumes – *Grand Larousse universel*; *Le Grand Robert* – mais écarté du *Nouveau Petit Robert*, bref, un autre terme aux assises incertaines³⁸, tout comme *néo-médiéval*, bien que ces termes soient régulièrement usités en littérature, dans l'architecture ou encore la musique. L'incertitude est

37. BUCCHERI Alessandra, INGARAO Giulia, présentation de la journée d'études *Barocco e Neo-Barocco. Insorgenze barocche nella cultura europea dal XVII al XXI secolo*, Palerme, Accademia di Belle Arti, 22 janvier 2014 : « C'est à l'exceptionnelle intuition d'Omar Calabrese que l'on doit l'usage du terme "néo-baroque" comme synthèse esthétique-conceptuelle du contemporain. Son livre *L'età neobarocca* (1987) est aujourd'hui plus actuel qu'à l'époque de sa rédaction. Ces dix dernières années, l'intérêt pour le Néo-baroque, peut-être plus apte à décrire le monde d'aujourd'hui que le désormais dépassé postmodernisme, s'est accru dans le monde occidental : nombreuses ont été les publications et expositions sur le sujet » (notre traduction).

38. Du site laconique de Wikipédia aux attestations éparses du CNRTL (cf. [<http://www.cnrtl.fr/definition/bhvf/néo-romantisme>]), les (ébauches d') informations des sources internet en disent long sur le flou qui entoure encore cette notion, concernant la musique allemande de la fin du XIX^e siècle, mais aussi la littérature, la peinture, et, sur différentes périodes (1880-1910, 1930-50 et 1980-90) des auteurs de diverses nationalités. Attesté dès 1875 dans *The Oxford English Dictionary* (éd. 1989), l'adjectif *Neo-Romantic* renvoie à un phénomène plus familier à l'Angleterre. Pour preuve, ces études anglo-saxonnes : CANNON-BROOKES Peter, *The British Neo-Romantics 1935-1950*, exhibition catalogue, National Museum of Wales, Cardiff 1983, London, Fischer Fine Art Ltd, 1983 ; MELLOR David (ed.), *A Paradise Lost : the Neo-Romantic Imagination in Britain 1935-1955*, London, Lund Humphries & Barbican Art Gallery, 1987 ; YORKE Malcolm, *The Spirit of Place – Nine Neo-Romantic Artists and Their Times*, London, Constable, 1988 ; SILLARS Stuart, *British Romantic Art and The Second World War*, London, Macmillan, 1991 ; TRENTMANN Frank, *Civilisation and its Discontents : English Neo-Romanticism and the Transformation of Anti-Modernism in Twentieth-Century Western Culture*, London,

palpable même dans la péninsule italienne, plus favorable, on l'a vu, à l'accueil des *néo-* : les dictionnaires *Il Nuovo Zingarelli* et *Treccani* n'admettent pas *neoromanticismo*, alors que le mot s'infiltré dans plusieurs articles de l'encyclopédie *Treccani* (consultables en ligne) et que l'*Enciclopedia Zanichelli* y consacre une entrée pour le domaine musical³⁹. Pour rencontrer la forme *neomedievale*, introuvable en entrée autonome, il faut pénétrer au cœur de quelques articles de l'encyclopédie en ligne *Treccani* (article « *romanico* » par exemple) ou compter sur l'érudition du dictionnaire *Battaglia* pour lire une définition du *neomedievalismo*.

Que dire de *néoréalisme* et *néo-fantastique*? Pour cet autre couple antithétique, la disparité de traitement est encore plus radicale. *Néoréalisme* jouit d'un rayonnement incontestable : constance de citation dans tous les dictionnaires d'usage, longs chapitres dévolus dans les encyclopédies de multiples langues aux mouvements cinématographique, littéraire et artistique qui se développèrent en Italie entre 1930 et 1955⁴⁰, ainsi qu'au courant philosophique qui, fin XIX^e – début XX^e siècle, s'affirma en Angleterre et aux États-Unis en polémique avec l'idéalisme. Silence absolu, en revanche, sur *néo-fantastique*. On en cherchera vainement trace dans les prestigieuses encyclopédies *Britannica*, *Treccani* et *Espasa*, de même que dans le *Grande dizionario della lingua italiana* pourtant si foisonnant en « *néo* ». Est-ce à dire que le terme *néo-fantastique* n'existe pas? Là encore, articles, livres, thèses prouvent le contraire⁴¹. C'est dans ce domaine visiblement encore trop

Birkbeck College, 1994 ; WOODCOCK Peter, *This Enchanted Isle – The Neo-Romantic Vision from William Blake to the New Visionaries*, Glastonbury, Gothic Image, 2000.

39. *Enciclopedia Zanichelli. Dizionario enciclopedico di arti, scienze, tecniche, lettere, filosofia, storia, geografia, diritto, economia* (éd. Edigeo), Bologne, Zanichelli, 2000, p. 1278.
40. Sur cette notion phare clairement définie en termes de « *néo* », rappelons au moins qu'en littérature, le vocable, inauguré par M. Mariani en 1919, fut introduit en 1931 par Arnaldo Bocelli après la publication des *Indifférents* (1929) d'Alberto Moravia et de *Gens d'Aspromonte* (1930) de Corrado Alvaro, et aussitôt repris dans un essai sur la littérature soviétique par Umberto Barbaro qui le resémantisa à propos de *Quai des brumes* (1938) de Marcel Carné. Mario Serandrei l'adopta en 1943 pour *Ossessione* (1942) de Luchino Visconti. Appliqué à l'école documentariste anglaise dès 1937, diffusé en 1947-1948 par la critique française (André Bazin, Georges Sadoul), il deviendra l'étiquette par excellence tant de l'« école » qui, de *Rome ville ouverte* (1945) de R. Rossellini à *Riz amer* (1949) de G. De Santis, en passant par les chefs-d'œuvre de De Sica, Visconti ou Lattuada, fit la célébrité du cinéma italien, que de l'esthétique « réaliste », qui au sortir du fascisme et de la Seconde Guerre mondiale, condamnant hermétisme et littérature d'évasion, exprima dans les lettres et les arts une nouvelle exigence de dire la réalité du pays.
41. Cf. par exemple STEINMETZ Thomas, *Fiction de la connaissance, connaissance de la fiction : aspects du néofantastique de J.-L. Borges à David Lynch*, sous la direction de Claude Viot-Murcia, université Paris Diderot, 2009. Bien que dans la culture anglo-saxonne le terme *fantasy*, outre *fantastic*, ne recouvre pas le même champ littéraire que *fantastique* en français, d'où l'emploi plus fréquent de *Neo-Gothic* (*literature, fiction, novels...*), *neo-fantastic* apparaît régulièrement dans de

peu exploré pour que les dictionnaires en cautionnent un usage « officiel » que nous convie à entrer Karine Martin-Cardini, dans son étude sur le *neofantastico* littéraire en Italie⁴².

S'il est des « néo » relevant de formes artistiques peut-être trop spécialisées pour prétendre aux honneurs du dictionnaire d'usage, comme *néo-byzantin* ou *néoplasticisme*, sans peine insérés en contrepartie dans les éditions en plusieurs volumes, mais irrégulièrement présents dans des listes francophones numériques, la comparaison entre sources dictionnaires françaises et étrangères permettra de clore sur d'ultimes considérations cette mise en regard entre circulation ou bannissement lexicographique dans certaines contrées et réalité culturelle correspondante.

Revenons sur le destin de *néo-avant-garde*, mot et concept auxquels le grand ouvrage *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle* publié sous la direction de Jean Weisgerber accorde toute leur place⁴³, qui assurément suscitent l'intérêt de critiques anglo-saxons⁴⁴, que des livres comme *Avant-garde / Neo-avant-garde*⁴⁵ arborent sans hésiter en couverture. Il peut dès lors paraître surprenant que ce terme brille autant par son absence dans le panorama de la lexicographie française, ressources électroniques et imprimées confondues, y compris dans les *Grand Larousse universel* (du moins édition 1997) et *Grand Robert*, alors que ce dernier admet pourtant en marge *néo-dada* et *néo-cubisme*. Même observation pour *The Oxford English Dictionary* qui ne le retient pas parmi « *the more prominent or*

récentes études en anglais sur le fantastique latino-américain du xx^e siècle, voire italien comme dans BILLIANI Francesca, SULIS Gigliola (eds), *The italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, Cranbury (USA), Rosemont Publishing & Printing Corp, 2007, p. 43. Au vu d'autres publications comme BARBETTA María Cecilia, *Poetik des Neo-Phantastischen: Patrick Süskinds Roman « Das Parfum »*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann, 2002, le vocable gagne du terrain dans les années 2000.

42. Notons déjà que le terme connaît un emploi précoce dans les chroniques des années 1970-1980 d'Umberto Eco, « Le sacré n'est pas une mode », *Espresso*, 1979 in *id.*, *La guerre du faux*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, p. 91.

43. WEISGERBER Jean (dir.), *op. cit.* Si une part non négligeable du premier volume concerne la néo-avant-garde (vol. I, chap. III, p. 573-608), dans le second, les néo-avant-gardes « sont – légitimement – traitées plus en détail » (*Préface*, vol. I, p. 13). On leur accorde là « un rôle plus considérable » (vol. II « Théorie », *Préface*, p. 631).

44. Comme FOSTER Hal, « What's Neo about the Neo-Avant-Garde? », *October*, vol. 70, Autumn 1994, Fall. Cambridge, MIT Press, p. 5-32. Et l'auteur de citer d'autres chercheurs sur la question en précisant : « *Peter Bürger poses the problem of the neo-avant-garde in Theory of the Avant-Garde* (1974), *more on which below; but it is Benjamin Buchloh who has developed the specific problematic of these paradigm repetitions in several texts over the last fifteen years, most directly in "The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde" October 37 (Summer 1986).* » (p. 6)

45. SCHEUNEMANN Dietrich (ed.), *Avant-Garde / Neo-Avant-Garde* (Avant-Garde Critical Studies 17), Hardcover, Rodopi BV., 2005.

typical » termes en *néo-* bien qu'il mentionne dès 1962 l'emploi de *neo-Dada*. En revanche *neoavanguardia* figure bien dans l'usuel italien *Il Nuovo Zingarelli* et la *Gran Espasa Universal* en référence aux mouvements qui, après la Seconde Guerre mondiale, se rattachèrent explicitement aux avant-gardes historiques : en France, Allemagne et Italie, spécifie l'encyclopédie en langue espagnole, plus autorisée que la France, dirait-on, à se dispenser de cette entrée. Qu'encyclopédies et dictionnaires italiens fassent bon accueil à *néo-avant-garde* n'étonnera guère. On qualifie en effet par là le radical renouvellement de la culture que connaît la péninsule entre 1956 et 1969 grâce à la bouillonnante activité littéraire et critique menée par *Il Verri* (1956-1972, 1^{re} série), *Il Menabò* (1959-1967) et *Marcatré* (1963-1972). Ces revues cristallisent le rejet des formes traditionnelles et les injonctions à la « rupture » et à l'innovation sur la base d'un étroit rapport entre idéologie et langage, en renouant avec l'audace expérimentale des avant-gardes du début du siècle. Stimulé par la découverte des sciences humaines, hostile à la marchandisation de l'œuvre d'art induite par le capitalisme, ce vent contestataire débouche sur la fondation, à Palerme en 1963, du Groupe 63, précédée de la publication en 1961 de l'anthologie *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta* signée Alfredo Giuliani, Elio Pagliarini, Nanni Balestrini, Antonio Porta et Edoardo Sanguineti. Le superlatif par lequel se baptisent ces auteurs révolutionnaires ne sera pas sans incidence sur les jeunes générations de poètes espagnols à leur tour publiés en 1970 dans l'anthologie *Nueve novísimos poetas españolas* de José María Castellet : sur ce recueil d'importance et les traits du « nouveau » qu'il véhicule, la passionnante enquête de Marie-Claire Zimmermann nous en apprendra bien davantage. Quoi qu'il en soit, l'influence de la *neoavanguardia* italienne sur le renouveau poétique en Espagne peut expliquer l'insertion sans réserve du terme dans les nomenclatures de cette dernière nation. Doit-on imputer le vide frappant des glossaires français sur ce « néo » à la traduction française tardive – en 2013, par Jean-Pierre Cometti – de la *Théorie de l'Avant-Garde* (1974) de Peter Bürger, sujette à débats, et à ses effets néfastes, comme le note Anysia Troin-Guis dans sa recension d'un ouvrage de Petra James⁴⁶ ?

Petra James, à la suite de Hal Foster et de Benjamin Buchloch [*sic*], souligne que le texte de P. Bürger a contribué à jeter l'opprobre sur les acteurs de la « Néo-avant-garde » [...] (p. 23). [...]

Les évaluations négatives de P. Bürger, conditionnant la réception critique de la néo-avant-garde, font écho à celles exprimées par Enzensberger ou Octavio Paz qui, selon Dietrich Scheunemann, ont contribué à retarder les analyses profondes des relations entre avant-garde et néo-avant-garde : « On a si souvent diagnostiqué les "erreurs",

46. JAMES Petra, *Bohumil Hrabal: « Composer un monde blessant à coups de ciseaux et de gomme arabique »*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des xx^e et xxi^e siècles », 2013.

l'“écheç”, le “déclin” et la “mort” de l'avant-garde qu'on a longtemps fait obstacle à un regard nouveau sur les liens proches entre les activités de l'avant-garde et de la néo-avant-garde ». C'est donc depuis peu de temps que les universitaires s'attachent à réévaluer cette notion et c'est ce regard nouveau que P. James tente d'appliquer tout au long de cet ouvrage⁴⁷.

Au-delà de telles anomalies dont il conviendrait en d'autres lieux de creuser les raisons, la confrontation des ressources dictionnaires et encyclopédiques de différents pays permet de mettre au jour certains « néo » à l'évidence propres à – et reconnus par – des cultures données. Ainsi, trouver inscrit dans des usuels en un volume *neoguelfismo*, *neoghibellismo*, *neoverismo* n'effarouchera pas le lecteur italien qui resituera aussitôt la position et le sens de ces « néo » dans sa propre histoire culturelle; de même, les nombreux « néo- » spécifiques – *neoarcadismo*, *neocara-vaggesco*, *neocrepuscolarismo*, *neogiottismo*, *neopetrarchesco*, *neomassimalismo*, *neosquadrista*... – qu'il rencontrera dans l'interminable liste du dictionnaire *Battaglia*, aux côtés des plus généraux (mais point pour autant pareillement diffusés sous la houlette de tout lexicographe d'Europe) *neoedonismo*, *neoespressionista*, *neofigurativo*, *neonaturalismo*... le trouveront en terrain familier: il y lira la reprise à des époques ultérieures de styles et courants artistiques, politiques, philosophiques, etc. saillants du patrimoine culturel de son pays, de l'héritage de maîtres (Giotto, Caravage, Pétrarque) au retour en littérature des principes de l'Arcadie (académie qui dicta le ton au XVIII^e siècle), de la poésie crépusculaire ou du vérisme, à la référence à des moments-clé du *Risorgimento* ou de la plus contemporaine réalité politique.

Le record terminologique atteint par ce dictionnaire *Battaglia*⁴⁸ tend à montrer que certaines cultures européennes, identifiant en leur sein comme sous de plus larges horizons cette forme de nouveauté qui jette un pont avec des expériences passées, perçoivent de façon aiguë l'amalgame d'ancien et de moderne, du même et du différent à l'œuvre dans tout « néo ». Cette sensibilité aux affinités et mutations des formes et des œuvres de l'esprit dénote-t-elle une conscience particulièrement affûtée de la nature cyclique de l'histoire? Le fait est qu'au pays de Dante, berceau de la Renaissance, où trésors d'art et culture justifient le plus haut

47. TROIN-GUIS Anysia, « Réévaluer les avant-gardes des années 1960: lectures de Hrabal, Burroughs & Simon » (en ligne), *Acta fabula*, vol. 15, n° 1, janvier 2014, disponible sur [<http://www.fabula.org/acta/document8357.php>] (consulté le 3 avril 2015).

48. 389 « néo » recensés en 1981, pour 131 entrées dans la *Gran Espasa Universal* de 2005 et 152 dans le *Grand Larousse universel* de 1997, qui lui-même devance les 108 entrées distinctes (avec note complémentaire) du *Grand Robert* de 2001.

taux de certifications *Patrimoine de l'humanité UNESCO*⁴⁹, la langue rend richement compte des multiples apparitions du « néo » dans l'histoire des idées et de la création artistique.

Comparé au haut degré d'assimilation, et dans la culture et dans la langue, des phénomènes relevant du « néo » en Italie, la sélection de « néo » dans les deux volumes majeurs français, composite certes mais avec un penchant pour les dérivés linguistiques (jusqu'à un *néo-français* dans le *Grand Robert*) ou scientifiques – voire géographiques et géologiques dans le *Grand Larousse universel* – apparaît moins réceptive aux facteurs culturels, politiques, philosophiques, religieux, sociologiques, psychologiques et artistiques que la *Gran Espasa Universal* qui enregistre par exemple non seulement les *neobarroco* ou *neoavanguardia* déjà commentés mais aussi les moins communément mentionnés *neobehaviorismo*, *neoconductismo*, *neoempirismo*, *neoescolastica*, *neohumanismo*, *neoindividualismo*, *neoinstitucionalismo*... Cette impression, à conforter certes par une étude comparative plus approfondie, rejoint les considérations liminaires de l'hispaniste Dolores Thion :

le préfixe « néo » a été utilisé, en Espagne, à partir de 1875 pour annoncer la parution de nouvelles tendances [...]. En Espagne, la pensée philosophique, les croyances religieuses et la morale ont été les domaines les plus dynamiques dans l'introduction de ce préfixe « néo », bien avant le champ esthétique et littéraire. [...] les tendances esthétiques libellées sous la forme de « néo » se sont développées avec force à partir de 1940 – *neorrealista*, *neobarroco*, *neorromántico*, etc. –.

De son côté, le spécialiste de littérature britannique Georges Letissier éclaire d'emblée son propos sur le « récit néo-dickensien » en énumérant quelques phénomènes typiques de la culture envisagée, que les dictionnaires d'autres aires linguistiques ne mentionnent nullement :

Dans le monde anglo-saxon le néo, à travers ses nombreuses déclinaisons fait florès : roman néo-médiéval, néo-victorien, néo-édouardien, néo-georgien ; la liste ne saurait viser à l'exhaustivité. En Angleterre, [...] l'expression « âge néo-élisabéthain » fut même employée.

Les quelque 110 combinaisons amassées sous l'entrée *neo* comme forme de doctrine, croyance, pratique ou langage artistique dans *The Oxford English Dictionary*, additionnées aux « néo » relatifs à la chimie, à la géologie, aux sciences ou études récentes traités à part et aux 86 entrées distinctes de vocables commençant par ce préfixe disent bien la large reconnaissance au Royaume-Uni

49. L'Italie possédant 58 % des œuvres d'art du monde entier et 70 % des biens environnementaux et culturels en Europe (cf. [<http://www.italiatourisonline.com/fr/italie>] ; consulté le 3 avril 2015).

de ce mode de structuration dans des champs variés. Là encore, certaines formes moins usuelles, marquées par un enracinement ou un point de vue nationaux, se détachent. *Neo-Druidism* (1836), *neo-Calvinism* (1854), *neo-anglicanism* (1859), *neo-barbarism* (1892), *neo-Mystic* (1896), *neo-Tudor* (1932), *neo-Firthian* (1964) ou encore *neo-feminist* (1969) sont autant de termes plus immédiatement évocateurs pour des locuteurs britanniques à rapprocher des susmentionnés *neo-mediaeval* (1870), *neo-romantic* (1875), *neo-Elizabethan* (1889), *neo-victorian* (1929) ou *neo-Edwardien* (1947), dont le dictionnaire permet d'affiner la date d'apparition⁵⁰.

On le voit, une confrontation, même rapide et partielle, entre usages lexicaux et références culturelles en vigueur dans différentes nations européennes révèle : des réalités communes, comme en attestent des composés du « néo » faisant consensus ; des disparités, tant d'ordre numérique (quantité variable de « néo- » enregistrés selon les langues et les sources) que sur le plan de leur identification, chaque nomenclature opérant ses propres sélections parfois en fonction de domaines de prédilection ; des lacunes pour le moins surprenantes ; mais aussi des passages d'une aire à l'autre, des échanges réciproques ; et enfin, des spécificités.

Au rang de celles-ci, l'on pourrait placer certains vocables dont l'unicité ou extrême rareté – dans tel dictionnaire français ou étranger, telle source internet (notice Wikipédia, titre d'ouvrage, article encyclopédique... mais illogiquement sans écho dans un dictionnaire en ligne) – montrent encore autrement la labilité de saisie des mots conçus sur ce préfixe et les caprices d'une mémoire lexicale qui se voudrait collective : ainsi en va-t-il pour *néo-confucianisme*, *néofolklorique*, *néo-existentialisme*, *néo-jacksonisme*, *néo-gallicanisme*, *néo-négationniste*⁵¹, *néo-polar*, *néoprimitivisme*, *néodogmatisme*, *neoabolitionism* jusqu'au sophistiqué *neovoltairianismo* (néo-voltairianisme) inclus par *Battaglia* ou au barthésien *néomanie* pérennisé par le *Grand Robert*.

Au départ de ce périple, le Wiktionnaire avançait un *néo-culture* que l'on serait bien en peine de définir. Dans son *Dictionnaire des identités culturelles de la francophonie* (1993), qui a le mérite de montrer comment quête identitaire et désir d'affirmation d'une communauté passent par la créativité dénomminative, P. Wijnands, fort attentif pour les aspects taxinomiques aux mouvements et productions cultu-

50. Les datations, tirées de la version en ligne de *The Oxford English Dictionary* (2015), sont parfois plus précoces que celles indiquées dans l'édition imprimée de 1989 (cf. [<http://www.oed.com/>], consulté le 3 avril 2015).

51. Pour des exemples récents de ce type de réactivation historique, cf. *50 ans de néo-colonialisme. Le 13 mai, jour du repentir*, in *La nuit rwandaise*, n° 4, Paris, L'Esprit frappeur et Izuba, 13 mai 2010, p. 247-248 ou TAGUIEFF Pierre-André, *La Judéophobie des Modernes. Des Lumières au Jihad mondial*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 465.

relles, retient entre autres les originaux *néolittérature* et *néonation* tout en pointant l'intérêt du « néo en littérature québécoise » précisément à l'entrée « *néo*⁵² ». Entrée marquante, à en juger à la précise recension que consacre J.-Cl. Boulanger à ce dictionnaire⁵³, dont la mission « consiste à démontrer comment l'identité des nations est étroitement liée au labile équilibre d'une constellation lexicale⁵⁴ ». L'une de ses observations vient à point pour parachever ce parcours sur le « néo » saisi dans sa réalité linguistique, historique, culturelle et critique : « On pourrait réserver une niche privilégiée pour quelques mots-phares dont la proliféité est tout simplement phénoménale : 62 termes en *dé/dés-*, 42 en *néo-*⁵⁵. »

Par son étonnante vitalité, décuplée dans le langage contemporain, la diversité d'acceptions et d'accueil que lui prêtent différentes nations, en vertu de leur propre modèle patrimonial mais aussi de ce modèle ou « tourbillon » dialogique, selon l'expression d'Edgar Morin (*Penser l'Europe*, 1987), qui définit un espace culturel européen commun, le « néo » mérite assurément dans les lettres et les arts réflexion et approfondissement dans une perspective interculturelle. Qu'il ait accédé sous une forme stable aux honneurs des dictionnaires généraux à valeur normative, qu'il fasse preuve par une existence lexicographique intermittente – plus ou moins entérinée selon sa langue et culture d'appartenance – d'un statut flottant ou que, porteur d'un néologisme encore loin d'être bien identifié et dûment répertorié, il circule librement en dehors des circuits institutionnalisés, il a beaucoup à nous livrer sur les modes de constitution et de représentation des cultures européennes.

Le Néo dans les cultures européennes

Après cet état des lieux sur la floraison des dérivés du préfixe, leur degré de diffusion lexicographique et de reconnaissance, il est temps d'en venir aux formes de « néo » ou autres expressions du « nouveau » / « récent » sur lesquelles s'arrêtera ce livre. Aucune liste, on l'aura compris, ne saurait être exhaustive puisqu'il est de la nature même du phénomène « néo » de pouvoir s'ouvrir sans fin à de

52. WIJNANDS Paul, *Dictionnaire des identités culturelles de la francophonie: analyse du discours identitaire de langue française à travers 3 000 notions*, Paris, Conseil international de la langue française, 1993, p. 283.

53. BOULANGER Jean-Claude, *Paul Wijnands, Dictionnaire des identités culturelles de la francophonie* (en ligne), in *Mots*, décembre 1994, n° 41, p. 217-222; disponible sur [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mots_0243-6450_1994_num_41_1_1940] (consulté le 8 avril 2015).

54. *Ibid.*, p. 222.

55. *Ibid.*, p. 219.

nouvelles associations, au gré des mutations de la culture, elle-même constamment en tension entre un rapport au passé sans cesse redéfini et de fragiles projections vers l'avenir. Le « néo » pourra ainsi accéder au canon, sous certaines de ses formes, au moment même où d'autres modes d'expression littéraire et artistique viennent à émerger. Ce préfixe *néo-* ouvre donc un faisceau de pistes d'exploration ayant toutes en commun d'inviter à une réflexion sur la manière dont une culture, à un moment donné, se tourne par « affinités (s)électives », selon des modalités variables, vers le passé.

Par la diversité des approches, la richesse des thématiques traitées, l'ampleur de vue conférée à l'analyse de ce concept, ce livre *Le Néo : sources, héritages et réécritures dans les cultures européennes* souhaite apporter avec ses vingt-sept études un regard critique original sur cet élément dont la signification profonde touche intimement à l'histoire et à l'identité de l'Europe, de ses origines à son devenir.

Au fil de chapitres faisant dialoguer dans leur maillage européen diverses formes de création littéraire ou artistique (poésie, théâtre, roman, nouvelle, peinture, musique, cinéma) et de réflexion intellectuelle (de la linguistique à la philosophie, de l'exégèse critique aux enjeux de traduction), le lecteur sensible à la récurrence de sources essentielles, amené à en suivre dans le temps et l'espace l'héritage, dans ses invariances, ses mutations et ses réécritures, verra se dessiner des convergences et des échos remarquables, en même temps que s'éclairciront un certain nombre de questions.

Par rapport aux démarches sous-tendant le « rétro » et le « post », y a-t-il une spécificité du « néo » qui le distinguerait d'une attitude purement nostalgique propre au premier, ou de la volonté plus marquée d'inscrire une rupture, ou une démarcation avec une période antérieure comme dans le second ? Par contraste avec le postmodernisme, le néo-modernisme constitue-t-il un exemple de ces distinctions dont il conviendrait d'étudier la validité ?

Par ailleurs, le concept de « néo » a-t-il des limites dans son champ d'application ? Est-il des retours à des formes littéraires et artistiques passées qui ne ressortissent pas au « néo », des expressions du « nouveau » qui s'en affranchiraient totalement ? Diverses sections abordent ces problèmes.

Le « néo » mérite également examen dans son rapport à l'archéo (*ἀρχαίος* ancien) et à l'archétype. Dans quelle mesure l'affixe renforce-t-il la référence à l'original, entre reprise et écart, à travers de nouveaux filtres, ou au contraire la banalise-t-il jusqu'à l'invalider ? Présuppose-t-il une reproductibilité potentiellement illimitée de la littérature ou comporte-t-il nécessairement sa part de créativité ? Du nouveau et fondateur dans l'Antiquité ou au Moyen Âge (discours d'Hippocrate,

poème dantesque) aux réinterprétations contemporaines de modèles anciens, cet aspect sera développé dans différentes contributions.

D'autres s'intéressent au « néo » dans ses dimensions politique, idéologique ou identitaire : peut-il être un vecteur d'identification à des temps forts de la culture, un moyen de refonder le rapport à l'Histoire ? *A contrario*, est-il compatible avec des remises en question, à des degrés divers, des codes culturels, à travers l'humour, l'ironie, le grotesque, le pastiche, la parodie, la déconstruction... ? Les sections de l'ouvrage consacrées à différentes modalités de réécritures, qu'il s'agisse d'adaptation, de renouveau d'un genre ou de poétique du recyclage, apporteront des éléments de réponse.

Sur un plan plus théorique, à partir d'exemples empruntés aux domaines musical ou littéraire, le « néo » sera apprécié dans ses aspects épistémologiques. Participe-t-il d'une vision cyclique de l'Histoire et des productions culturelles, est-il redevable d'une conception organiciste, évolutionniste de la littérature et des arts, en vertu de laquelle il serait, soit un simple avatar d'une forme esthétique antérieure de retour, soit une revitalisation de celle-ci ?

Considéré par ailleurs sous l'angle de l'esthétique de la réception, le « néo » vient-il en réponse à un « horizon d'attente » ? Selon quelles déterminations une forme artistique traduit-elle une nouvelle manifestation du goût ? Peut-on parler d'affinités étroites entre des époques distantes ? De quelle nature sont-elles et selon quels critères s'établissent-elles ? Le *revival* de certains cycles médiévaux à l'époque victorienne illustrera cette problématique.

Enfin, à travers ses infinies mutations temporelles et spatiales, ses prolongements géographiques de l'Europe vers les Amériques, le « néo », élément productif et dynamique d'une pensée culturelle toujours en progrès, capable de voyager d'un pays à l'autre, émergera de l'ensemble de l'ouvrage comme un facteur de mise en réseau sinon de cohésion des cultures européennes. Peut-il en ce sens constituer un creuset identitaire pour l'Europe ?



La somme de « néo » passés au crible dans cet ouvrage, tantôt soigneusement déterminés dans leur signification, tantôt mis en cause dans leur pertinence, n'a rien d'extravagant eu égard aux listes pléthoriques et parfois fantaisistes évoquées plus haut. Tout en restant sobre, elle dénote à la fois la volonté d'une approche pointue de notions a priori connues et la mise au jour d'autres moins explorées ou à défricher⁵⁶.

56. En dehors du substantif, la liste des « néo » – mentionnés, examinés, décriés, entérinés ou invalidés – dont il sera question dans ces pages se répartit comme suit dans l'ordre des

En guise d'introduction, dans « Une culture des préfixes : essai linguo-philosophique autour du préfixe “néo” » **Serge Zenkine** pose la nécessité de considérer le préfixe *néo-* au sein d'une pratique plus générale de préfixation, gouvernée par une certaine logique favorisant la création des notions, dont celle-ci est un produit exemplaire. À travers un ample regard rétrospectif, il analyse le mode d'apparition et de désignation de nouveaux courants culturels à compter du premier après-guerre par le biais de préfixes dont il détermine la valeur sémantique. Aux côtés du très en vogue *post-*, le fort prisé *néo-* lui apparaît comme un exemple idéal de préfixe porteur d'une négation « non conflictuelle », dicté par une « stratégie de compromis ». Doit-on relier ce penchant de la culture du *xx^e* siècle à l'autodéfinition par préfixation à l'idée d'un « épuisement historique » ? Croisant approche linguistique et philosophique, l'auteur s'interroge sur la signification profonde de cette « préfixation de la pensée culturelle ».

Replacée dans le cadre des « préfixes culturels » dont se dotent les milieux artistiques et intellectuels modernes, la problématique du « néo » est ensuite abordée sous divers angles au cœur de l'ouvrage qui s'articule en sept parties.

La première, intitulée **Les métamorphoses spatio-temporelles du « néo »**, ouvre le débat sur le regain d'intérêt que suscitent, à des époques données, de grands personnages ou courants littéraires, soumis, à des fins différentes, à une pluralité de relectures interprétatives. Il semblerait que certaines œuvres fortes du passé, certaines figures mythiques de l'histoire culturelle européenne ou la

contributions : *néoclassicisme*, *néoromantisme*, *néoréalisme*, *néo-avant-garde* (S. Zenkine) ; *néo-kantien* (J. Canavaggio) ; *néoclassicismes*, *néo-traditionaliste* (A. Saccone) ; *néo-gothique*, *néo-nervalien*, *néo-alexandrien*, *néo-surréaliste*, *néo-latin*, *néo-narrativité*, *néo-philosophie*, *néo-bellénisme*, *néo-platonisme*, *néo-linguistique*, *néo-mallarméen*, *néo-moderniste*, « *neo-esteticista* », *néo-kavafien*, *néo-culturalisme*, *néo-culture*, « *néo-darien* », *néo-narratif*, *néo-vénitien*, *néo-rhétoricien*, *néo-llullien*, *néo-marchien*, *néo-baroque*, *néoesthétisme*, *néo-versificateur* (M.-C. Zimmermann) ; « *néo Ulysse* » (K. Gauthey) ; « *néo-Lucrèce* » (A. Blandeau) ; *néo-platonicien* (J. Aubé-Bourligueux) ; *néo-médiéval*, *néo-victorien*, *néo-édouardien*, *néo-georgien*, *néo-dickensien*, *néo-élisabéthain*, *néo-picaresque* (G. Letissier) ; *néo-stilnovisme* (I. Chionne) ; *néofantastique* / *neofantastico*, *néo-carnavalesque* (K. Martin-Cardini) ; *néo-fable*, *néo-graphisme* (M. S. Neves) ; *néo-Commedia dell'Arte* (G. Filacanapa) ; *néo-popularisme*, *néo-populaire* (I. Machado) ; « *neoprotestantes* », « *neoepicúreos* », « *neoplatónicos* », « *neoclassicismo* », *néo-esthétiques*, « *néo* »-individu, « *néo* »-écrivain, *neorrealista*, *neobarroco*, *neorromántico* (D. Thion Soriano Mollà) ; *néogrec*, *néo-bellénique*, *néo-bellénisme* (M. Calapodis) ; *néo-parnassien* (C. de Morais Rego) ; *néoromanesque*, *néomodernité*, *post-néoromanesque* (K. Sedláčková) ; *néoclassique*, *néo-baroque*, *néo-romantisme*, *néo-chopinianisme* (P. Maréchaux) ; *néomodernité*, *néoclassique*, *néotonale*, *néoclassicisme*, *néolithique*, *néobop* (J. A. Gilbert) ; *néoromantique*, *néo-lyrique*, *néo-sentimental*, *néo-romanesque*, *néo-poétique*, *néo-réaliste*, *néo-classique*, *néobaroque*, *néo-existentialiste*, *néo-moderne* (D. Miglos).

mémoire de certaines formes esthétiques aient une résonance particulière auprès des contemporains, qui trouvent en elles des réponses ou quelque éclairage sur leur propre actualité.

Dans sa fresque introductive « Les métamorphoses de Don Quichotte à l'orée du xx^e siècle. Un symbole national pour une Espagne en crise » **Jean Canavaggio** aborde la réappropriation à l'âge contemporain, dans une nation en proie à une crise identitaire, d'une figure de son patrimoine littéraire devenue universelle. Ce spécialiste de Cervantès remonte d'abord aux origines du phénomène : dès le xvii^e siècle le texte connut un succès immédiat en Europe et bientôt dans le monde entier. Érigé en héros solitaire par maints écrivains du xviii^e au xx^e siècle, immortalisé par Daumier et Picasso, le Chevalier de la Manche ne laisse de fasciner. Son image est replacée dans la dialectique « des réceptions successives de l'œuvre » : depuis sa métamorphose opérée par les romantiques allemands – de l'épopée burlesque à l'« odyssée symbolique » –, dont l'héritage perdurera, en passant par les interprétations ésotériques de l'Espagne de la seconde moitié du xix^e siècle, avec Nicolás Díaz de Benjumea, jusqu'au début du xx^e siècle. Véritable tournant qui aboutit « au terme de recentrements et de renversements » à deux sommets exégétiques : la *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) de Miguel de Unamuno et *Meditaciones del Quijote* (1914) de José Ortega y Gasset. Avec son retentissant *El pensamiento de Cervantes* (1925), Américo Castro ouvre des perspectives insoupçonnées quant à l'identité de l'Espagne. Quelle(s) nouvelle(s) transfiguration(s) attendre de 2016, IV^e centenaire de la mort de Cervantès, quand se profilent de nouveaux horizons d'attente ?

L'objet de l'enquête d'**Antonio Saccone** « Tradition et modernité : les retours à l'ordre dans les années Vingt du xx^e siècle italien » est de dresser un tableau des néoclassicismes placés sous le signe du *rappel à l'ordre* européen. Parmi les modalités de ce « néo-traditionalisme » dans les lettres italiennes, la « normalisation » prônée par *La Ronda* de Vincenzo Cardarelli rompt avec la ferveur palingénésique des avant-gardes et la démesure dannunzienne. Pour Piero Gobetti, farouche opposant à Mussolini, et le cercle réuni autour de ses revues, l'acception donnée au mot « style » diffère : le projet de remise à jour que défend dès 1924 *Il Baretto* conjugue « cohérence avec les traditions » et acquisition d'un « style européen ». L'essai *Stile e tradizione* (1925) d'Eugenio Montale, préface idéale au recueil de vers *Ossi di seppia* (1925), annonciateur d'un « classicisme inhabituel, d'une tradition du moderne » appelle un fin commentaire à la lumière d'œuvres ultérieures du poète génois. Son exigence de concilier autorité des classiques et modernité européenne est mise en regard avec l'ironique version du rappel au classicisme d'Alberto Savinio dans *Nuova enciclopedia* et la déclinaison par Giuseppe Ungaretti

d'un « classicisme du moderne » dans *Verso un' arte nuova classica* (1919) qui scelle l'union, dans la parole poétique, de mémoire et modernité.

C'est encore à la poésie que réserve son attention **Marie-Claire Zimmermann** dans « Ruptures, retours au passé, accès à un ailleurs dans la poésie espagnole contemporaine (1970-2011) : ce nouveau qui n'est pas du néo ». Dans sa lecture orientée « en quête de traces, d'emprunts et de recompositions » de l'œuvre de poètes espagnols qui, en 1970, furent appelés *novísimos*, elle mène une réflexion en profondeur sur les notions de « nouveau » et « néo ». À propos de cette génération d'écrivains nés entre 1945 et 1950 se disant avant tout en « rupture », révélée au public grâce à l'anthologie de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), elle questionne les sources, le sens et le rôle de la « nouveauté » : une nouveauté complexe, faite de croisements, qui sous la référence à l'actualité contemporaine (un « *culturalismo* » nourri de tout ce qui se produisait hors d'Espagne) fait aussi appel à des héritages plus lointains. C'est sur les livres publiés entre 1970 et 1980, puis des recueils récents de 1999-2012, de Jaime Siles, Luis Antonio de Villena et Pere Gimferrer, que se focalise l'analyse, en vue de mesurer chez ces trois poètes majeurs, la part, présente ou non, et sous quelles formes, de « néo ».

Consacrée à une période fondatrice pour l'histoire de la culture européenne, la deuxième partie intitulée **Le « néo », l'Antiquité et le Moyen Âge** comporte quatre contributions traitant de mythes, légendes et symboles de ce lointain passé diversement revisités. C'est vers les origines mythiques de cette entité géographique et culturelle que constitue l'Europe que nous fait remonter l'étude initiale, portant sur un écrit singulier, à la fois scientifique et poétique, du « père de la médecine » : une source antique, et un mythe, celui d'Europe dans sa référence continentale, ô combien médités et repensés depuis lors.

Examinant le traité *Des airs, des eaux et des lieux* d'Hippocrate, à ses yeux premier ouvrage d'« anthropologie », **Jackie Pigeaud** explique dans « L'Europe et le mythe de la tempérance » comment intervient là pour la première fois la séparation entre l'Europe et l'Asie. L'Europe organisée dans le mythe : telle qu'elle naît au v^e siècle avant J.-C. dans la rêverie de ce penseur, pour qui le monde connu se divise en deux. À un regard attentif, ce traité qui mesure les liens secrets entre l'homme et son environnement recèle « une méditation sur la différence et les facteurs de la différenciation », avec un éloge appuyé de cette différence, idéalement incarnée par l'Europe et, saisit-on en filigrane, la Grèce. L'influence de ce texte sera immense : de Platon et Aristote jusqu'à Cabanis et Coray, au xviii^e siècle, ou Lamarck, au xix^e. Sans compter Virgile, et Winckelmann, qui fournira « une idéalité de l'Europe qui est la Grèce ». Comme il est juste de le rappeler, « l'histoire

de la culture met en évidence la méditation d'un nombre limité de textes particulièrement féconds pour l'imaginaire. » Cette Europe-là a-t-elle eu des prolongements? L'exposé, qui fixe la naissance historique d'un mythe, se clôt sur les périls insidieux de cette pensée hippocratique, si la philologie ne secourt pas l'historien. Travail indispensable de désamorçage des mythes, afin « de les rendre, apprivoisés, à l'Histoire ».

Matière inépuisable promise à d'infinis renouvellements, la célèbre légende de Tristan et Yseult a inspiré les deux contributions qui suivent, portant l'une sur son exploitation au Moyen Âge, l'autre dans l'Angleterre du XIX^e siècle.

Dans « Un hommage aux classiques au détour d'une légende connue: Tristan et Yseult », **Karine Gauthey** s'intéresse au phénomène de réécriture de mythes antiques, présent dès le Moyen Âge par le biais de l'intertextualité, ou plus exactement de la « forgerie », en termes genettiens. Elle se penche sur l'hommage que rendent les auteurs médiévaux aux « classiques », selon deux axes principaux: la reprise de deux motifs antiques, « le cœur mangé » et « la mort des amants », puis la transformation de Marc et Tristan en « néo »-personnages mythologiques. La confrontation des versions de Bérout, Thomas d'Angleterre, Eilhart d'Oberg et Gottfried de Strasbourg entend montrer que l'influence d'œuvres antiques était déjà perceptible au Moyen Âge et qu'elle permit d'ériger *Tristan et Yseult* au rang des classiques. Outre qu'elle concourt à forger le destin de cette œuvre intemporelle, qui inspirera d'autres créations littéraires et artistiques, l'appropriation d'Homère, Virgile et Ovide semble aussi « servir une plus grande cause ».

Transposition des légendes arthuriennes dans l'Angleterre du XIX^e siècle et horizon d'attente du public sont les maîtres-mots étroitement reliés par **Virginie Thomas** dans « Le Renouveau Arthurien ou le monde de Camelot à l'épreuve de l'éthique victorienne. L'exemple de "Tristram and Iseult" de Matthew Arnold ». Théâtre d'un renouveau arthurien sans égal dans la littérature et les arts, dont les origines – les mouvements *Antiquarianism*, *Celtic Revival* et *Gothic revival* – sont tirées au clair, le XIX^e siècle britannique révèle des affinités entre l'ère victorienne et le Moyen Âge. L'une des raisons de cet engouement pour le monde de Camelot, apte à offrir un « modèle médiéval artistique et socio-politique », tient à la place de choix qu'il octroie à la femme: c'est à la lueur des enjeux d'une société en profond bouleversement, « de ses modèles idéels qui forgèrent les lecteurs de l'époque et leur horizon d'attente » que ce regain d'intérêt est à interpréter. Pour satisfaire les exigences du public puritain, les hypotextes médiévaux subirent nombre d'altérations. Parfait exemple de ces réécritures, le poème « Tristram and Iseult » (1852) de Matthew Arnold illustre le « potentiel de constante renaissance et de constante mutation des hypotextes ».

Non sans échos avec les précédentes réflexions venues confluer dans cette section, l'interrogation d'**Agnès Blandeau** « De Chaucer à Cranach : vers une nouvelle image poétique et picturale de Lucrèce ? » nous projette sous le double signe de la littérature et des arts dans la passionnante trajectoire que connut la figure de Lucrèce, de l'Antiquité au Moyen Âge et à la Renaissance. Symbole de la vertu bafouée et du suicide d'honneur, cette héroïne au destin tragique évoquée par Tite-Live et Ovide accède par son exemplarité à la légende : au fil des siècles, son sort prêtera à de successives relectures, autant d'opérations délicates de « transfert d'un matériau narratif et thématique à travers le prisme d[e] sensibilités postérieures ». En témoigne une multitude de présences textuelles du ^v^e au ^{xiv}^e siècle. Mais nous est surtout livrée ici une pénétrante analyse de ses représentations dans *The Legend of Good Women* (v. 1386) et *The Canterbury Tales* (écrits entre 1386 et 1400) du poète anglais Geoffrey Chaucer, puis de l'image picturale qu'en donne plus d'un siècle plus tard l'artiste allemand Lucas Cranach, dans un tableau de 1510-1513, œuvre de la Renaissance des pays du Nord, à la fois porteuse de rémanences médiévales et énigmatique produit d'une *ars nova*.

Troisième volet interculturel s'il en est non seulement par son tryptique de sujets aux couleurs de l'Espagne, de l'Angleterre et de l'Italie mais surtout par le dialogue qui s'y noue entre œuvres de natures, d'époques et de langues différentes, **Le « néo » à l'épreuve du « canon »**, comme son libellé l'indique, nous conduira à observer comment sur la voie du « néo-platonisme », de la fiction « néo-dickensienne » ou d'un « néo-stilnovisme » poétique, des écrivains des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles revisitent, pour mieux créer, des modèles archétypaux au rang desquels Dante, Shakespeare, Dickens...

Dans « Du *Songe d'une nuit d'été* chez W. Shakespeare aux cauchemars des soirs d'automne chez F. García Lorca : ou de la revisitation poético-dramatique de l'amour cordial sur la voie de l'amour néo-platonicien », **Jocelyne Aubé-Bourlignieux** nous guide avec force érudition dans l'élucidation de la genèse et du sens profond du *Maléfice de la phalène*, première pièce de théâtre (fiasco en 1920) de Federico García Lorca. Aujourd'hui encore ce drame narrant « la minime aventure d'un papillon » pose un double problème. Comment interpréter le mystère de son dénouement, essentiel à l'entendement de l'ensemble mais resté entier suite à la perte de manuscrits décisifs ? Et qu'en est-il du poème précoce à l'origine de cette tragique histoire ? Selon la thèse avancée, c'est dans un morceau peu étudié que résiderait la source du « vrai souffle créateur initial » du poète andalou à jamais marqué par sa rencontre avec le théâtre shakespearien. Au-delà du réel dessein artistique et philosophique, incompris en son temps, mis au jour à travers la lecture lorquienne, dans l'Espagne répressive des années 20, du texte anglais et

du *Banquet* de Platon, les maints échos relevés au fil de la démonstration trahissent l'influence du dramaturge élisabéthain sur le poète grenadin.

Récemment le préfixe *néo-* s'est vu associé à l'adjectif « dickensien ». La notion convoquée invite à commenter une forme de retour à Dickens, constitutive d'une esthétique particulière : c'est là l'objet de **Georges Letissier** dans « De la "performance théâtrale" chez Dickens au récit néo-dickensien chez quelques contemporains ». Célébré comme l'Inimitable, Dickens n'a cessé d'imiter, ou plutôt de s'approprier, à l'envi et avec appétit, les textes de ses précurseurs. Dès ses débuts, son goût du picaresque, dans *Les Papiers Posthumes du Pickwick Club* ou *Olivier Twist*, révèle l'influence de romanciers du xviii^e anglais et écossais, notamment Fielding et Smollett, héritiers directs de Cervantès. Après les traces cervantines dans la fiction dickensienne, c'est la postérité de Dickens aux xx^e et xxi^e siècles qui est appréciée, à partir d'une passion prégnante dans son art romanesque : le théâtre. De Kathy Acker à Sarah Waters et Salman Rushdie, auteur phare d'une littérature postcoloniale qui a parodié à souhait la figure tutélaire du romancier victorien, le paradigme du théâtre, perçu tour à tour selon une perspective bakhtinienne, historique et anthropologique, donne à voir toute la variété des fictions néo-dickensiennes. Adeptes d'une esthétique du bariolage, Dickens fait ainsi retour à la faveur d'un romanesque de l'hybridation et de la polyphonie dans un monde globalisé où les influences culturelles s'entrecroisent.

De son côté **Iris Chionne** s'attache à définir « Le néo-stilnovisme dans la poésie italienne du xx^e siècle » à travers l'œuvre de trois poètes majeurs de l'Italie contemporaine : Eugenio Montale, Giorgio Caproni et Mario Luzi. Une fois élucidée l'essence du Stilnovisme – l'expression *dolce stil nuovo* ayant été forgée par le Dante du Purgatoire dans la *Divine Comédie* –, elle met en évidence l'adoption d'images et de modalités d'empreinte stilnoviste chez le Montale des sections « Mottetti » dans *Le occasioni* (1939) et « Finisterre » dans *La bufera e altro* (1956), dans le recueil *Quaderno gotico* (1947) de Luzi, puis la section « Versi livornesi » dans *Il seme del piangere* (1959) de Caproni. À mesure qu'elle décèle, dans la poésie unique de chacun d'eux, de subtiles affinités lexicales, stylistiques ou thématiques et diverses formes d'emprunts à cette tradition ancienne, où la passion amoureuse, indissociable d'une tension intellectuelle et spirituelle, présuppose une appréhension tant psychologique que philosophique, elle s'interroge sur le sens de ce retour au modèle dantesque à l'heure où la poésie italienne, sous l'égide d'Ungaretti, privilégiait plutôt le modèle pétrarquaisant.

Stimulés par la question du « néo » sur le plan de la création littéraire examinée sous l'angle de ses conventions classificatoires, entre reprise de traits structurels caractéristiques, hommage et/ou appui sur des modèles d'antan et potentialités de

renouvellement selon le principe de l'« écart esthétique » défini par Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*⁵⁷, plusieurs chercheurs, sur le terrain de la transformation générique, se penchent sur la mutation aux xx^e et xxi^e siècles de genres ancrés dans la tradition européenne depuis des temps immémoriaux, tels la fable animalière, ou apparus à des époques déterminées de l'histoire, tels la *commedia dell'arte*, créée au xvi^e siècle, le *popularismo* en Espagne ou le conte fantastique, en vogue au xix^e siècle. Leurs réflexions nourrissent la quatrième section **Le « néo » : critique et poétique des genres.**

Genre protéiforme et évolutif, le fantastique connaît au xx^e siècle des métamorphoses telles que, pour distinguer forme canonique, fixée au xix^e siècle, et redéfinition actualisée, diverses désignations, relève **Karine Martin-Cardini**, se font jour : fantastique *moderne*, *nouveau* fantastique ou *néofantastique*. C'est l'appropriation de ce mode littéraire revisité par une culture nationale qu'elle envisage dans « Réécritures modernes d'un genre en devenir : aspects du "néofantastique" en Italie ». Clairement identifiée dans les domaines latino-américain, français ou québécois, la notion de néofantastique, hormis son acception restreinte à l'éphémère revue *La Collina* (1980-1983), n'est en Italie ni d'usage répandu ni expressément définie. Seuls de récents essais suggèrent par là la dichotomie *ottocentesco/novecentesco*. Aussi cette étude entend-elle appréhender le néofantastique comme renouveau du fantastique proprement dit, tel qu'il émane au xx^e siècle des nouvelles d'auteurs de renom : Papini, Pirandello, Bontempelli, Savinio, Landolfi, Calvino... À la lueur de leurs déclarations de poétique, de l'apport théorique de certains, du regard d'exégètes et de quelques récits significatifs, elle vise à dégager les principaux aspects du « néofantastique » italien, en relation avec les phénomènes de réécritures modernes du fantastique observables ailleurs. L'Italie révèle-t-elle des spécificités liées à son identité culturelle ?

Des mutations littéraires et génériques peuvent découler de nouvelles approches philosophiques, comme le démontre **Márcia Seabra Neves** dans « La néo-fable animalière : *devenir-animal* et métamorphose ». Puisant ses racines dans

57. Selon Jauss, le degré d'innovation d'une œuvre par rapport aux régularités préétablies d'un genre se mesure ainsi à « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience [...] ». JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* [1978], traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 2010, p. 58. On sait par ailleurs combien les travaux de Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Antoine Compagnon, Jean-Marie Schaeffer et d'autres théoriciens ont contribué au xx^e siècle à clarifier et réhabiliter la notion de « genre littéraire » en l'orientant vers l'acte de lecture et la réception du texte.

la nuit des temps, consacrée par Ésope et réhabilitée par La Fontaine, la fable animalière connaît à partir du xx^e siècle un nouvel élan. Mettant en scène des animaux, chargés de personnifier vices et mœurs des hommes, elle joue, on le sait, un rôle didactique et moralisateur, dont la leçon nous est livrée sous forme d'allégorie. Toujours en prise avec son époque et l'évolution de la société, elle acquiert, au fil des siècles, de nouveaux contours génériques et subit au xx^e siècle plusieurs types de renouvellement, à travers la parodie ou la subversion. Sous l'impulsion de penseurs comme Gilles Deleuze et Jacques Derrida, défenseurs d'une nouvelle conception des rapports entre animalité et humanité dont la portée dans la littérature portugaise du xxi^e siècle est ici mesurée – à partir du roman de Maria Velho da Costa *Myra* (2008) et deux contes, « Le cochon d'Érymanthe ou Les dangers de la spécialisation » (2010) de A. M. Pires Cabral et « Un manteau de renard roux » (2007) de Teolinda Gersão –, la représentation de l'animal gagne en complexité chez les fabulistes contemporains qui réinventent la fable.

Dans un autre ordre d'idées, l'Europe du xx^e siècle, note **Giulia Filacanapa**, voit la création de compagnies et centres de recherche soucieux de redécouvrir des modules de la *Commedia dell'Arte*, en déclin après la réforme de Goldoni. Quand les uns privilégient la citation et l'hommage, d'autres engagent une véritable recherche créative où la tradition fusionne avec l'expérimentation. L'activité fervente de Giovanni Poli (1917-1979), à l'origine de la redécouverte de la tradition du jeu d'acteur de la *Commedia dell'Arte* et de son emploi dans la pratique théâtrale contemporaine, en offre un exemple significatif. Peut-on assigner à son théâtre le néologisme *néo-Commedia dell'Arte*? C'est la question que pose « Le "néo" dans la tradition théâtrale: Giovanni Poli et la néo-Commedia dell'Arte ». Accolé à *Commedia dell'Arte*, *néo-* signifierait renouveau de conceptions et pratiques théâtrales anciennes; mais le préfixe stipule aussi réinterprétation dans un cadre nouveau. L'étude se concentre donc sur l'identification d'une résonance de la pratique et de la poétique de Poli avec le théâtre d'avant-garde et les grands maîtres du xx^e siècle. Elle discerne dans l'emploi du préfixe une certaine nostalgie pour un passé idéalisé dont se fait le porte-parole *La Commedia degli Zanni* (1960) de Poli, objet d'une analyse dramaturgique prenant en compte différentes acceptions du « néo ».

Des formes d'expression populaires au langage artistique contemporain: tel est le fil rouge commun à la contribution qui suit d'**Irley Machado**, « Le "néo-popularisme" dans le *Romancero gitano* de Federico García Lorca », portant cette fois sur la poésie. Dès la fin du xix^e siècle, conscients du déclin de leur pays après la perte des dernières colonies, les écrivains de la génération de 98, dont Miguel de Unamuno, Azorín et Pio Baroja y Nessi, se tournent vers des sources anciennes

et populaires pour revitaliser la culture espagnole. Hostiles à l'élitisme du modernisme et à l'hermétisme de certaines avant-gardes, les poètes de la génération de 27 conjugueront appel à la tradition et recherche de rénovation : s'affirme ainsi le *neopopularismo*, dont Lorca sera un interprète d'exception. Chez ce poète « *culto* » œuvrant dans une Espagne plurielle se mêlent les influences du Siècle d'or espagnol, du symbolisme, du surréalisme et surtout le génie d'un auteur inclassable, qui énonce sa poétique du *duende* dans une mémorable conférence de 1930. Fin connaisseur du *cante jondo* ancestral – symbole de la culture *flamenca* –, chanteur des marginaux opprimés de l'Andalousie, l'auteur du *Romancero gitano*, recueil de dix-huit romances concentrant son projet poétique et son engagement humain, sut valoriser avec une sensibilité rare les héritages essentiels du passé de son peuple, comme il ressort du commentaire des diverses facettes de son « néo-popularisme ».

Considérer la catégorie du « néo » par rapport à d'autres formes de nouveauté et de modernité tout en l'évaluant à l'aune de la circulation des œuvres, des idées et des imaginaires dans l'espace de l'Europe, en prenant en compte les identités collectives nationales et en questionnant les identités transculturelles, constitue la ligne de force de la cinquième partie « **Néo** » et **modernité, identité et transculturalité**.

À commencer par le monde ibérique fin de siècle vers lequel nous ramène **Dolores Thion Soriano-Mollà** avec « Des *Gens nouveaux* et des nouvelles esthétiques au carrefour des XIX^e-XX^e siècles ». Elle y interroge la notion de « néo » dans ses rapports à d'autres formes culturelles de nouveauté et de modernité apparues à l'époque. Si en Espagne l'invention de néologismes à partir du préfixe *néo-* remonte au XIX^e siècle, comme elle le détermine, le concept sous-jacent de « nouveau », digne héritier de la querelle des Anciens et des Modernes et porteur de velléités d'opposition, de modernisation et d'ouverture vers l'Europe, suscite d'autres appellations sans préfixation. Ainsi la fin du XIX^e siècle voit-elle une génération de jeunes écrivains engagés s'autoproclamer *La Gente Nueva*, quand d'autres, jusqu'en 1920, s'identifient par un *-isme* plus théorique (modernisme, *creacionismo*, surréalisme...). L'étude clarifie cette expression « gens nouveaux » dont usent, de la Renaissance aux *novísimos*, des groupes prétendant établir un espace politique, artistique et culturel « de disjonction à partir duquel ils affirment la dissidence de leurs idées ». Accordant une large part à la *Gente nueva o joven*, une analyse de la modernité est menée « en tant que référent temporel, idée-force ou mythe » donnant lieu à des représentations éclectiques au tournant des XIX^e-XX^e siècles. De multiples entrecroisements en complexifient l'esthétique. Dans la revue *Germinal*, la littérature jouera le rôle que lui assignent ces « Gens Nouveaux ».

Dans « Migrations, continuité et ruptures néo-helléniques à travers l'œuvre de Vassilis Alexakis », **Michel Calapodis** aborde un domaine encore peu exploré, la littérature francophone de la migration grecque contemporaine, sous l'angle des rapports entre identités collectives (religion, langue, nation) et différents « hellénismes », à savoir l'hellénisme diachronique et le néo-hellénisme. Lauréat en 2012 du prix de la langue française, libre choix d'expression littéraire qu'il mobilise aux côtés du grec, sa langue maternelle, Alexakis est une figure emblématique des phénomènes actuels de syncrétisme identitaire, d'identités transculturelles ou diasporiques en Europe. À travers six de ses fictions romanesques – *Contrôle d'identité* (1985), *La Langue maternelle* (1995), *Les mots étrangers* (2002), *Ap. J.-C.* (2007), *Le premier mot* (2010) et *Paris-Athènes* (1989), la plus autobiographique – l'auteur s'interroge sur les représentations de l'hellénisme qu'elles véhiculent et le traitement de l'évolution de celui-ci. Traversée par une volonté auctoriale de saisir le « Nous » de la nation grecque dans son identité – faite de « mutations, pertes et résurgences » – plutôt que dans sa « mêmété », la prose alexakienne, où mémoire et histoire constituent des traits saillants, trouve au final une forme de modernité en réintégrant « le “néo” dans la diachronie ».

La question du « néo » se pose sous un angle encore différent dans « La “modernisation” de vieux sujets par Julius Zeyer ; les relations franco-tchèques dans l'œuvre de Zeyer » dont traite **Miroslava Novotná**. Centrée sur l'œuvre du plus francophile des écrivains tchèques de la fin du XIX^e siècle, cette contribution entend montrer l'importance non seulement pour son pays, mais aussi pour la littérature européenne, de la vaste opération de médiation culturelle que ce poète entreprit dans la deuxième moitié du XIX^e siècle : à travers non pas la traduction, trop élitiste, mais l'adaptation de quantité d'ouvrages d'époques, de cultures et de nations variées, tirés de la tradition occidentale, avec une prédilection pour les motifs tchèques et français, mais également orientale. Au service de l'intérêt national et en réponse aux attentes de son époque, à l'heure où il importait de renouer avec les racines occidental-européennes de la culture tchèque, par le biais en particulier de la poésie médiévale française qui le fascina, il choisit comme approche créatrice la *renovation*.

Peut-on fixer des limites géographiques et temporelles aux horizons du « néo » ? Les quatre études à suivre, deux décentrant le regard de l'Europe vers les Amériques et deux ouvrant le débat sur un « post-néo », ont vocation à élargir la réflexion dans un sixième chapitre **Le « néo » au-delà de l'Europe ; vers un post-néo ?**, en esquissant au sein et au-delà du contexte strictement européen des pistes exploratoires complémentaires.

D'entrée **Jean-Marie Lassus**, avec « Regards de l'Europe sur l'Amérique latine : hypothèses pour une réinterprétation des *Naufrages* de Cabeza de Vaca chez Alejo Carpentier, Werner Herzog et Abel Posse », jette un pont entre continents et époques distantes. Issus de l'Europe du xv^e-xvi^e siècle, les chroniqueurs du Nouveau Monde nous ont légué les premiers témoignages sur une réalité inconnue, projetant, nous dit-il, sur ces terres rebaptisées « Nouveau Monde » leurs propres représentations culturelles, comme si cet espace « nouveau » se prêtait déjà aux ultérieures manifestations du « néo ». Reflet de ce phénomène, *Les Naufrages* (1542) de Cabeza de Vaca, seul récit sur la tragique expédition de Pánfilo de Narváez en Floride (1527), ouvre des espaces nouveaux au genre de la chronique dans son effort d'organiser le chaos d'une réalité américaine tenant plus du « réel monstrueux » et du surréalisme que du « réel merveilleux ». Selon la thèse émise, la fin du premier chapitre a pu être une source de réécriture pour *Le partage des eaux* (1953) d'Alejo Carpentier, *Cabeza de Vaca, le Conquistador aux pieds nus* (1992 ; trad. fr. 2008) d'Abel Posse et le film *Aguirre, la colère de Dieu* (1972) de Werner Herzog. Quelles relectures du Nouveau Monde offrent aujourd'hui ces œuvres sur la base d'un récit du temps de la Conquête déjà loin des stéréotypes ? Ces réécritures renforcent-elles la référence à un original, source revendiquée ou non ? L'analyse questionne tant la modernité de l'écriture « néo » de ces chroniques que la créativité du « néo » dans la littérature latino-américaine contemporaine.

Dans « *Cobra Norato* de Raul Bopp : le lyrique et le merveilleux au service de l'épique », **Ciro de Moraes Rego** nous guide quant à lui dans les arcanes d'une œuvre fondatrice pour la littérature brésilienne moderne, encore trop peu connue du public : un long poème dont il examine, après avoir présenté son auteur haut en couleur, la genèse et les particularités, avec l'invention du vers boppien. Jeune poète parnassien né en 1898, enraciné dans sa culture germano-gaúcha et accoutumé aux paysages infinis de la pampa, ce grand voyageur qui sillonna le Brésil eut l'heur de parcourir l'Amazonie : véritable « choc émotionnel et esthétique », point de départ de *Cobra Norato*, publié par extraits à partir de 1927. À la fois conte merveilleux et épopée, fruit du croisement de légendes amérindiennes et de mythes lusitaniens, *Cobra Norato*, qui consacre le processus de « brésilianisation » de Bopp, est ancré dans l'univers du mythe et se présente lui-même comme un mythe ophidien aquatique. Pour exprimer le topique de l'espace sans fin, et de son corollaire, celui du voyage ininterrompu, l'auteur dira son « besoin d'un *nouveau vers* capable de capter un *nouveau langage* ».

C'est en direction du post-moderne, d'un retour critique vers le passé, et vers d'autres inventions notables de notre époque où l'expérimentation passe volontiers par la parodie de genres préexistants, que nous mène **Anna Maziarczyk** avec

« L'aventure esthétique. Éric Chevillard et la poétique du recyclage ». Comme elle le précise d'emblée, cet écrivain contemporain marquant rejoint les pratiques en vogue ces derniers temps de « réactualisation parodique des genres littéraires. Du roman d'aventures au récit de voyage, de l'autobiographie au conte, il prend plaisir à saboter, dans ses romans successifs, les protocoles génériques et narratifs aussi bien que les principes de la lecture romanesque ». Veine comique et style loufoque le caractérisent. Pourtant, son projet dépasse la parodie ludique : s'il subvertit les codes de la littérature, c'est pour la questionner et en suggérer une nouvelle vision à l'époque de son prétendu déclin. Afin d'analyser sa poétique du recyclage et son sens à l'égard de la tradition littéraire, la chercheuse polonaise, s'appuyant sur *Les absences du capitaine Cook* (2001), montre à travers un examen fouillé comment l'écrivain retravaille le roman d'aventures, en construisant une « œuvre nomade » (Viart et Vercier, 2008), faite d'échos, de variations et de transpositions des schémas canoniques du genre. Dépoussiérant les esthétiques périmées, Chevillard finit par préserver « – par subversion – la mémoire de la littérature ».

Kateřina Sedláčková s'intéresse, elle, au « Michel Butor post-néoromanesque : sorcier de la réécriture ». Auteur prolifique, dépassant le millier de titres selon son propre aveu, Butor construit ses textes selon un principe croissant de progrès par rapport aux écrits précédents, tissant entre eux un vaste réseau de rapports plus ou moins patents. Dans cette œuvre immense, la notion de « nouveau » est perçue dans une démarche frôlant le recyclage et la création de textes conçus à partir d'œuvres d'art qui, « réécrivant » le pictural dans le scriptural, bousculent les habitudes de lecture. L'objectif est ici de présenter l'un des piliers de l'écriture butorienne après le Nouveau Roman, à savoir ses techniques de réécriture novatrices : l'exemple du premier volume du cycle *Illustrations*, où se concentrent ses principes créateurs essentiels, montre la progression de métamorphoses textuelles. Dans ce texte expérimental et poétique, qui renoue avec la tradition mallarméenne en accentuant la qualité matérielle du langage tout en repoussant la signification des mots organisés en *matrices* qui aboutissent à l'écriture sérielle, la réécriture devient l'instrument de l'*ekphrasis* car le but ultime de Butor, désireux d'impliquer le lecteur dans la création, y est de transposer le pictural au scriptural.

C'est sur les paroles d'un artiste peintre féru de littérature que s'ouvre la septième et ultime partie de ce livre, **Réflexions autour du « néo » dans les Arts**, consacrée à la productivité du « néo » dans le domaine artistique.

Auteur de l'exposition de dix-sept tableaux conçus sur moins de vingt ans placée sous le signe de « *Recuerdos prestados* », **José Ortiz Domingo** dévoile

dans un texte éponyme les liens étroits qu'entretiennent mémoire littéraire et peinture dans ses créations plastiques. Ces toiles renvoyant toutes à des œuvres insignes de la littérature européenne dont elles épousent le titre – de Cervantès à Montesquieu, Casanova et Collodi, de Flaubert à Saint-Exupéry, de Breton et Pieyre de Mandiargues à Lorca et Machado... – justifient pleinement le choix du libellé : « souvenirs prêtés ». Pour lui, « la littérature n'est plus une écriture silencieuse » lorsque sa présence « cachée, parfois invisible » « donne un souffle vital » à ses peintures. Une soixantaine de ses tableaux naissent de cette osmose. C'est dire la force d'inspiration de la littérature dans l'invention de « ces images, ces états d'âme, ces personnages absents ou présents » issus de ses mains et de son esprit, certes, mais aussi « reçus en héritage », « prêtés » par ces auteurs d'antan qu'il affectionne. Ainsi sa peinture surgit-elle de souvenirs enfouis dans sa mémoire. Au fil du commentaire de son itinéraire et de chaque toile exposée, avec des haltes prolongées sur des auteurs de prédilection – Machado et son amour du paysage, Pieyre de Mandiargues, objet de sa thèse, *Vol de nuit* et *Pinocchio*, plaisirs de l'enfance, sans oublier les *poèmes* lorquiens⁵⁸ – l'artiste décrypte les ressorts de son art, dans ce texte introspectif qui rappelle à chacun l'importance, en toute création nouvelle, de l'acte mémoriel.

Pour un compositeur, trouver son langage est chose ardue. Voilà qui invite **Pierre Maréchaux** à juger de la pertinence du « néo » en matière de musique, dans « Le prisme des sons et la déformation des langues : au fil d'une critique musicale en acte de Chopin à Rachmaninov ». Pour démêler le problème de la signature stylistique des transitions, il suggère de distinguer les genres où le style requiert « une unité indéfectible » d'autres autorisant « des espaces de liberté ». Cette question chère à Ovide de la « jointure » soulève celle du « lieu de l'œuvre ». À quoi tient l'« essence » d'un Mozart ? Seule la distinction barthésienne entre langue, *corpus* prescriptif, et style, idiosyncratique, peut être, selon le musicologue, de quelque secours. À l'aide d'une riche palette d'exemples, de Bach à Mozart, en passant par Liszt, Hummel, Haydn, ou encore Brahms, Schumann et Beethoven, il démontre qu'une innovation musicale est avant tout « entorse stylistique à la langue » et que le langage musical est « affaire de situation non de citation ». Tordant le cou à certains clichés des histoires de la musique, il livre son appréciation d'expressions comme « néo-classicisme ou néo-romantisme brahmsien », avant de montrer qu'en musique, la notion de renouveau stylistique doit compter avec ce qu'il nomme « une *organicité imaginée* ». L'analyse des correspondances

58. Un tableau de José Ortiz Domingo orne chaque chapitre du livre de AUBÉ-BOURLIGUEUX Jocelyne, *Lorca ou La Sublime Mélancolie. Morts et Vies de Federico García Lorca*, Paris, Aden, 2008.

entre Mozart et Chopin, Bach et Busoni, Chopin et Rachmaninov dira s'il y a « copie du classicisme dans le néo-classicisme » et « répétition du romantisme dans le néo-romantisme ».

Musique et réflexion sur l'essence du « néo » se fondent dans « L'esthétique du néo : au pli originel de la modernité » de **Jacques A. Gilbert**. Évoquant les baroqueux, tenants, dans les années 1950-60, d'un renouveau de la musique baroque dans les conditions d'exécution de l'époque, il lit dans cette redécouverte d'œuvres passées « une sorte de *néomodernité* », à un moment où l'aridité guettait la musique contemporaine. Non sans analogies avec le *rappel à l'ordre* et le néoclassicisme de l'entre-deux-guerres, à la fin des années 60, avec l'épuisement des avant-gardes, toute une conception historique se voit remise en cause. Troublante, cette mode d'un art *ancien* revendiquée par des *modernes* pour leurs pairs incite à s'interroger sur l'authenticité de ce mouvement *néo*, mais aussi sur la (seconde) vie des œuvres, leur « écoute *distancée* » dans une « muséification générale du monde » (G. Agamben). Problème qui touche à « notre modernité », mais aussi à sa construction. C'est pourquoi un détour par Pétrarque et la Renaissance tente d'exposer le paradigme complexe du néo. La question (qui ramène au phénomène baroqueux) étant : établie sur une reprise, la modernité qui naît avec la Renaissance « serait-elle *néo*? À la fois fondatrice et reprise du passé? S'inscrirait-elle dans ce pli qui transforme un moment l'ancien en moderne et en intervertit les termes? »

Consacrée à Tony Harrison, Prix européen de littérature 2010, la dernière contribution de cette section s'intitule « Tony Harrison, fanatique paillard ». Sous ce titre hugolien, ironiquement repris par le poète et dramaturge britannique dans l'introduction précédant *The Prince's Play*, sa version de *Le Roi s'amuse*, sa traductrice **Cécile Marshall** nous plonge en retraçant les temps forts de sa production dans la problématique du néo « centrale chez lui » au point qu'elle « pourrait définir l'ensemble de son œuvre ». Excellant dans l'art de reprendre et réinterpréter à sa guise dans des contextes ultérieurs les textes d'autrui pour en exalter la modernité et la pertinence toujours actuelle – qu'il s'agisse de *Phèdre*, du *Misanthrope*, de *L'Orestie* d'Eschyle, de la *Lysistrata* d'Aristophane ou autres pièces de l'Antiquité –, ce versificateur exclusif ayant aussi le don de moduler sa métrique en fonction d'un modèle inspirateur fait preuve d'une « conscience aiguë du passé littéraire ». Les sonnets poignants de « L'École de l'Éloquence », la tirade de Silène dans *Les Traqueurs d'Oxyrhynque*, deux rôles féminins dans *Les Maîtres de Carnuntum* (1995) et *Fram* (2007) donnent un aperçu de la diversité de son écriture. Couler dans son langage poétique le sentimentalisme de Dickens, s'approprier Lorca, réécrire des mystères médiévaux ne signifie pas chez lui éclectisme : sa poésie, destinée au livre, déclamée au théâtre ou objet de créations télévisuelles,

s'impose comme « une quête permanente de la dimension publique, dimension sociétale même, que la poésie occupait autrefois, notamment dans l'Antiquité ».

En conclusion : Peut-on historiciser le néo ? Dans la perspective ouverte en cette fin d'ouvrage, sous forme interrogative, **Danièle Miglos**, avec « Peut-on historiciser le malaise ? », synthétise des questions de fond : quelles sont « la source, [...] les aliments, les dynamiques » de toute création ? Vaste questionnement qui ne cesse de hanter, à chaque instant, l'histoire de la culture européenne... Dans sa polysémie, « malaise » pourrait condenser ces déclarations d'auteurs s'inscrivant à telle date à rebours des tendances dominantes, ou à l'avant-garde de mouvements restant à nommer. Dans son hypothèse, « survivance » est un mot-clé : « survivance d'esthétiques très anciennes – et simultanément, très nouvelles – dans des formes “modernes” qui ont pu se présenter en leur temps comme des “ruptures” [...], et, a fortiori, dans des textes récents, où cette survivance est assumée [...] ou implicite. » Et voici rappelés les écueils de la tâche critique : comment établir les origines de la création, « quand et pourquoi » le sentiment que « tout est dit » n'ôte pas « l'espoir de puiser du nouveau “au fond de l'inconnu” » ? Ce « nouveau », fût-il illusoire, permettant à qui lance un manifeste de se proclamer tel, même si, intimement, il est plus « néo » que nouveau, lié par ce qui suit le préfixe *néo-* à un héritage parfois « accablant ».

La trajectoire esquissée part de la fin du *xix*^e siècle espagnol pour arriver, après un détour par les années 70 du *xx*^e siècle, jusqu'à nos jours. Est d'abord retracé le parcours de Rosa Chacel, qui suit celui des avant-gardes, à commencer par l'ultraïsme en 1918, qui l'incite à « dépasser » tout héritage esthétique. Que penser des qualificatifs « néoclassique », « néobaroque », « postsymboliste » ou « néo-existenzialiste... » associés à celle qui en 1925 rédigea *Estación. Ida y Vuelta* ? Lecteur de Rosa Chacel, Luis Antonio de Villena, sur lequel l'exposé, en écho à celui de Marie-Claire Zimmermann, s'attarde un instant, porte l'auteur à se demander si « le “néo” vise à susciter, voire res/susciter, tandis que le “post”, dans lequel nous sommes, de fait [...], s'inscrirait dans une tradition toujours voisine de l'épuisement, ou dans son risque. » Le roman ultra-contemporain qui se laisse « envahir par la poésie et la mémoire » absorbe enfin son attention. Plus précisément *Aire de Dylan* (2011) d'Enrique Vila-Matas, où le narrateur en quête de la « vérité de l'écriture » est obsédé par le spectre de son père, « écrivain “inauthentique” ». Puis *Los enamoramientos* (2011) de Javier Marías, où le dialogue avec les auteurs classiques, Balzac, Shakespeare, aide à comprendre le présent ; enfin *Mi amor en vano* (2012) de Soledad Puértolas, emplie de métaphores de la création romanesque, de « réminiscences, peut-être involontaires » à la saveur proustienne.

L'on méditera ces sages phrases conclusives : « Les divers classements ne sont pas gênants, qu'ils appellent "post" ce que d'autres ressentiront comme "néo" ou "trans" [...] : ils le deviennent si la dénomination dissimule ce qui en déborde, ou réduit une œuvre vivante à [...] une perception trop restreinte. Créer, c'est s'inscrire dans une longue chaîne de mémoire, dans laquelle se trouve tout lecteur⁵⁹. »

59. À l'origine de cet ouvrage se trouve le colloque international *Le « néo » dans les cultures européennes : sources, héritages et réécritures dans la littérature et les arts* organisé à l'université de Nantes les 6-7-8 décembre 2012 par Jocelyne Aubé-Bourligueux, Agnès Blandeau, Georges Letissier, Cécile Marshall et Karine Martin-Cardini, avec le soutien du Centre de recherche sur les identités nationales et l'interculturalité (CRINI EA 1162). Outre des chercheurs venus d'horizons divers – Espagne, Grande-Bretagne, Italie, Pologne, Portugal, République tchèque, Russie et Brésil, sans oublier les universités de Bordeaux, Grenoble, Montpellier, Paris, Pau et Nantes – il a accueilli le poète britannique Tony Harrison, couronné de nombreux prix, et le peintre espagnol José Ortiz Domingo, auteur de l'exposition *Recuerdos prestados (Souvenirs prêtés)* réalisée pour l'occasion à l'université de Nantes (15 novembre-15 décembre 2012).