

Numéro 11 / Année 2017

Synergies pays riverains de la Baltique

Revue du GERFLINT

L'incipit et l'explicit. Perspectives interdisciplinaires

Coordonné par Stefano Montes
et Daniele Monticelli

Synergies pays riverains de la Baltique

Numéro 11 / Année 2017

L'incipit et l'explicit.
Perspectives interdisciplinaires

**Coordonné par Stefano Montes
et Daniele Monticelli**



REVUE DU GERFLINT
2017

POLITIQUE EDITORIALE

Synergies pays riverains de la Baltique est une revue française et francophone de recherche en sciences humaines particulièrement ouverte aux travaux relevant de l'ensemble des sciences de la communication et du langage, de la diffusion comme de la transmission des langues et des cultures. La revue est également ouverte à l'interdisciplinarité et notamment aux chercheurs issus des sciences sociales.

Sa vocation est de mettre en œuvre, dans les pays riverains de la Baltique le *Programme Mondial de Diffusion Scientifique Francophone en Réseau* du GERFLINT, Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale. C'est pourquoi elle publie des articles dans cette langue, mais sans exclusive linguistique et accueillie, de façon majoritaire, les travaux issus de la pensée scientifique des chercheurs francophones de son espace géographique dont le français n'est pas la langue première. Comme toutes les revues du GERFLINT, elle poursuit les objectifs suivants: défense de la recherche scientifique francophone dans l'ensemble des sciences humaines, promotion du dialogue entre les disciplines, les langues et les cultures, ouverture sur l'ensemble de la communauté scientifique, adoption d'une large couverture disciplinaire, aide aux jeunes chercheurs, formation à l'écriture scientifique francophone, veille sur la qualité scientifique des travaux.

Libre Accès et Copyright : © **Synergies pays riverains de la Baltique** est une revue éditée par le GERFLINT qui se situe dans le cadre du libre accès à l'information scientifique et technique. Sa commercialisation est interdite. Sa politique éditoriale et ses articles peuvent être directement consultés et étudiés dans leur intégralité en ligne. Le mode de citation doit être conforme au Code français de la Propriété Intellectuelle. La Rédaction de *Synergies pays riverains de la Baltique*, partenaire de coopération scientifique du GERFLINT, travaille selon les dispositions de la Charte éthique, éditoriale et de confidentialité du Groupe et de ses normes les plus strictes. Les propos tenus dans ses articles sont conformes au débat scientifique et n'engagent que la responsabilité de l'auteur. Toute fraude scientifique (plagiat, auto-plagiat) sera communiquée à l'entourage universitaire et professionnel du signataire de la proposition d'article. Toute procédure irrégulière entraîne refus systématique du texte et annulation de la collaboration.

Périodicité : annuelle

ISSN 1768-2649 / ISSN de l'édition en ligne 2261-2769

Directeur de publication

Jacques Cortès, Professeur émérite, Université de Rouen, France

Président d'Honneur

Tiit Land – Recteur de l'Université de Tallinn, Estonie

Rédactrice en chef

Ana-Maria Cozma, Université de Turku, Finlande

Rédactrice en chef adjointe

Aleksandra Ljalikova, Université de Tallinn, Estonie

Secrétaire de rédaction

Kateryn Mänd, Université de Tallinn, Estonie

Titulaire et Éditeur : GERFLINT

Siège en France

GERFLINT

17, rue de la Ronde mare

Le Buisson Chevalier

27240 Sylvains-lès-Moulins - France

www.gerflint.fr

gerflint.edition@gmail.com

Siège de la Rédaction

Université de Tallinn

Institut de langues et cultures germaniques et romanes

Narva mnt. 29, 10120, Estonie.

Contact : synergies.baltique@gmail.com

Comité scientifique

Kaia Sisask (Université de Tallinn, Estonie), Tanel Lepsoo (Université de Tartu, Estonie), Bérengère Voisin (Université Paris 8, France), Anu Treikelder (Université de Tartu, Estonie), Stefano Montes (Université de Palerme, Italie), Licia Taverna (Lycée Mario Rutelli de Palerme, Italie).

Comité de lecture pour ce numéro

Giovanni Inzerillo (Université de Palerme, Italie), Sabine Kraenker (Université d'Helsinki, Finlande), Pekka Kuusisto (Université d'Oulu, Finlande), Patrick Laviollette (Université de Tallinn, Estonie), Xavier Martin (Université d'Oulu, Finlande), Maria Mašlanka-Soro (Université de Cracovie, Pologne), Gaetano Sabato (Université de Palerme, Italie), Antonio Sorella (Université de Chieti-Pescara, Italie), Alain Trouvé (Université de Reims Champagne-Ardenne, France).

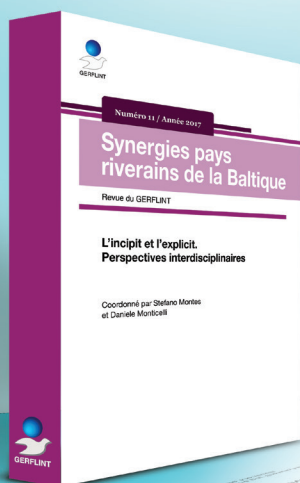
Patronages et partenariats

Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris (FMSH), Sciences Po Lyon (Partenariat institutionnel pour Mir@bel), EBSCO Publishing (USA), ProQuest (UK), Ambassade de France en Estonie (Institut Français de Tallinn), Université de Tallinn.

Numéro financé par le GERFLINT avec le concours de L'Institut Français de Tallin pour la diffusion locale.

PROGRAMME MONDIAL DE DIFFUSION SCIENTIFIQUE FRANCOPHONE EN RÉSEAU

Synergies pays riverains de la Baltique n° 11 / 2017
<https://gerflint.fr/synergies-pays-riverains-de-la-baltique>



Indexations et référencement

Data.bnf.fr
DOAJ
EbscoHost (Communication Source)
Ent'revues
Héloïse
JournalSeek
MIAR
Mir@bel
MLA International Bibliography Journal List
ROAD (ISSN)
SHERPA-RoMEO
Ulrich's

Synergies pays riverains de la Baltique, comme toutes les *Revue Synergies du GERFLINT*, est indexée par la Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris (Pôle de soutien à la recherche) et répertoriée par l'ABES (*Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur, Catalogue SUDOC*).

Disciplines couvertes par la revue

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage, littératures francophones et didactique des langues-cultures
- Éthique et théorie de la complexité



Synergies pays riverains de la Baltique n° 11 / 2017
ISSN 1768-2649 / ISSN de l'édition en ligne 2261-2769

L'incipit et l'explicit. Perspectives interdisciplinaires

Coordonné par Stefano Montes et Daniele Monticelli

🔊 Sommaire 🔊

Stefano Montes	7
Introduction : La transversalité des seuils comme enjeu anti-disciplinaire	
Licia Taverna	17
Des incipit qui ne commencent pas. Le «je», la «rencontre» et l'«envie» de Breton	
Paolo Matteucci	35
«Questo romanzo non comincia ». Indeterminabilità incipitaria ed explicitaria in <i>Petrolio</i> di Pier Paolo Pasolini	
Frédéric Gai	53
Le livre comme monument, l'écriture comme mouvement. Réflexions sur les limites textuelles dans les œuvres complètes de François Mauriac	
Stefano Montes	75
La Sicile de Maupassant, la sémio-anthropologie des incipit et le nomadisme de la pensée	
Michelangelo Zaccarello	119
Soglie paratestuali e attività redazionale in codici miscellanei del Quattrocento toscano	

Varia

Kristiina Rebane	131
«Multiplicité formidable» d'espaces dans le roman <i>Un, personne et cent mille</i> de Luigi Pirandello	
Kristjan Haljak	149
L'itération poétique dans <i>La porte à la clairière</i> d'Andres Ehin	
Adina Faiman	165
La commémoration de la Shoah dans <i>W ou le souvenir d'enfance</i> de Georges Perec et le <i>Mémorial des Juifs assassinés d'Europe</i>	

Annexes

Profils des contributeurs de ce numéro	179
Consignes aux auteurs.....	183
Le GERFLINT et ses publications	187



SSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

Introduction : La transversalité des seuils comme enjeu anti-disciplinaire

Stefano Montes

Université de Palerme, Italie
Université de Tallinn, Estonie
montes.stefano@tiscalinet.it

Ce volume naît d'un dialogue mené, entre des chercheurs basés en Estonie, autour de la question débattue des incipit et explicit. Bien que chaque auteur aborde cette question suivant sa propre optique particulière (philologique, sémiotique ou anthropologique), l'idée plus générale consiste à focaliser l'attention sur ces 'lieux stratégiques' que sont les incipit et explicit en les considérant, de plus, comme des formes mobiles de continuité et discontinuité pouvant se situer à l'intérieur et à l'extérieur d'un texte (ou bien dans des textes précédents du même auteur ou d'autres auteurs) et entretenir ainsi des relations sémantiques complexes - non linéaires, pas seulement fixées au début et à la fin des textes - avec d'autres noyaux sémantiques moins manifestes, proches et lointains. Si on essaye de mettre en relief leurs prérogatives plus sémiotiques et anthropologiques, philologiques et rédactionnelles, et si on ne les ancre pas d'une manière fixe et stable à une partie initiale ou finale du texte, la définition de ce qu'on doit entendre par incipit et explicit devient plus ardue et floue. C'est justement le défi que les différents auteurs participant à ce volume ont essayé de relever : déplacer une définition restreinte d'incipit et d'explicit - les reliant au début et à la fin d'un texte écrit - vers une définition qui se donne surtout grâce aux réseaux de concepts autour desquels le 'commencer' et le 'finir' se constituent par renvoi et superposition, par dissémination et contraction. Mobilité et grille relationnelle ont donc été les 'constituants théoriques' de base pour se lancer dans ce projet commun concernant la redéfinition des incipit et explicit en tant que 'lieux' et 'fonctions' stratégiques du discours. En effet, sans peur de se démentir, on peut continuer à affirmer, plus traditionnellement, qu'incipit et explicit sont des 'lieux stratégiques' parce qu'en ceux-ci on peut repérer - parfois d'une manière extraordinairement succincte et condensée - quelques-uns des mécanismes centraux de la signification du texte tout entier, ainsi que les stratégies énonciatives et les dispositifs rhétoriques mis en œuvre afin d'introduire le lecteur dans l'univers spatio-temporel du récit que celui-ci est en train de commencer à (ou terminer d') explorer. Il faut ajouter que, en plus d'être des 'lieux stratégiques', les incipit et les explicit représentent des 'fonctions stratégiques' : ils acquièrent un statut d'entité mobile - véritable

stratégie de mise en démarche d'une mobilité multiple du commencer et du finir - qui leur confère une fonction transversale à l'intérieur (et à l'extérieur) d'un texte, d'une théorie et d'une culture. Bref, ils sont des lieux stratégiques mais ont aussi une fonction de mobilité conceptuelle et opératoire ; ils sont d'inévitables ancrages textuels du sens, mais sont - également et plus largement - des éléments de continuité et discontinuité intersémiotique contribuant à définir une théorie, une culture et même une existence. Pour résumer, les auteurs de ce volume tiennent compte de ces différents aspects et mettent en avant des perspectives méthodologiques - fondées sur une plus grande variabilité d'un point de vue théorique et appliqué - produisant des déplacements substantiels : (i) de l'incipit/explicit aux formes de continuités/discontinuités sous-jacentes ; (ii) du texte en soi aux plus amples éléments narratologiques et intertextuels, ainsi qu'aux traits culturels et existentiels eux-mêmes ; (iii) de l'écrit aux seuils de continuité/ discontinuité rendus possibles par une méthodologie ou une perspective d'analyse. En somme, au-delà des œuvres et écrivains spécifiques pris en compte (Breton, Pasolini, Mauriac, Maupassant, Pirandello) ou des considérations théoriques portant sur les œuvres analysées, les auteurs se posent des problèmes méthodologiques concernant la constitution spécifique (tantôt intratextuelle, tantôt extratextuelle) de l'incipit/ explicit, ainsi que des problèmes concernant la manière de les découper d'un - ou de les relier à un - «ensemble sémantique» en vue de les analyser sur la base des critères de pertinence adoptés au cas par cas. Par conséquent, et bien que cela puisse paraître en apparence contradictoire d'un point de vue sémiotique et narratologique, un déplacement majeur concerne principalement l'«objet de référence» à l'intérieur duquel les incipit et les explicit baignent et s'amalgament : le texte. Et une précision est alors ici nécessaire pour éviter tout malentendu : il est impossible de renoncer aux textes. Quels que soient l'expérience vécue ou une pensée flottante et un trait culturel impalpable, pour qu'on puisse garder leur trace dans la mémoire individuelle et/ou collective, il faut les transposer sous une forme textuelle ou l'autre. Cela dit et affirmé, il faut souligner que la problématique concernant les incipit/explicit va au-delà du texte en soi (et même du littéraire conçu en toute autonomie) et regarde aussi la typologie des cultures (Lotman, 1979), la saisie des intentions individuelles et l'entrecroisement des disciplines, y compris l'histoire, l'anthropologie et la philosophie (Said, 1975). Ce n'est pas, d'ailleurs, une coïncidence si l'on mentionne la philosophie ou l'histoire dans un volume consacré aux incipit et explicit. Les disciplines sont très concernées par les seuils de continuités et de discontinuités qui s'instaurent à partir d'un processus historique de disciplinarisation se déroulant, par degrés différents, au cours du temps : les disciplines naissent, évoluent et se transforment sur la base de pertinences variables, souvent arbitraires, et ces pertinences sont, elles aussi, soumises

au jeu des continuités et discontinuités conceptuelles qui se crée entre les disciplines et au cours de l'évolution d'une discipline selon son parcours singulier. Cet aspect n'est pas négligeable pour une réflexion plus approfondie sur les incipit et explicit. Si on prend en compte la portée conjointement historique et anthropologique de tous ses éléments, le savoir s'avère être le résultat d'une production - contrôlée et sélectionnée à l'intérieur d'une discipline (et dans l'interaction avec les positionnements des autres disciplines) - qui s'exerce grâce à l'instauration et à la réorganisation de continuités et de discontinuités, souvent ritualisées, où se met en scène - comme le rappelle Foucault (1971) - une tension persistante entre deux actants : le désir de n'avoir pas à (ou, au contraire, d'avoir à) commencer par l'individu et la réponse de l'institution montrant que le discours doit suivre l'ordre des lois acceptées et soumises aux rituels les instaurant. L'incipit de *L'ordre du discours* pose efficacement les termes de la question :

Dans le discours qu'aujourd'hui je dois tenir, et dans ceux qu'il me faudra tenir ici, pendant des années peut-être, j'aurais voulu pouvoir me glisser subrepticement. Plutôt que de prendre la parole, j'aurais voulu être enveloppé par elle, et porté bien au-delà de tout commencement possible [...] Il y a chez beaucoup, je pense, un pareil désir de n'avoir pas à commencer, un pareil désir de se retrouver, d'entrée de jeu, de l'autre côté du discours, sans avoir eu à considérer de l'extérieur ce qu'il pouvait avoir de singulier, de redoutable, de maléfique peut-être. A ce vœu si commun, l'institution répond sur le mode ironique, puisqu'elle rend les commencements solennels, puisqu'elle les entoure d'un cercle d'attention et de silence, et qu'elle leur impose, comme pour les signaler de plus loin, des formes ritualisées [...]. (Foucault, 1971 : 7-9).

Il faut rappeler, pour dissiper tout malentendu éventuel, que *L'ordre du discours* n'est pas un texte spécialement consacré aux incipit littéraires ou autre. Il s'agit du texte résultant du discours inaugural, tenu par Foucault lors de son début des cours au Collège de France le 2 décembre 1972, où on met en particulière évidence les manières dont la parole individuelle est interdite ou exclue du discours dominant du savoir et du pouvoir tendant à la contrainte disciplinaire. Bien que *L'ordre du discours* n'ait rien à voir directement avec les incipit, dans son discours oral Foucault relève cette tension spécialement ancrée sur le début et posée entre la tendance désirante de l'acte singulier à inventer du 'nouveau' échappant aux règles et l'impulsion de l'institution visant, au contraire, à l'enrégimenter et à ramener le singulier dans le 'cadre réglé' d'une collectivité. Cette tension s'instaure justement chez Foucault dans le vif même de son expérience au Collège de France, compte tenu des conditions de mise en œuvre de sa leçon qui est aussi autre chose : un discours inaugural, c'est-à-dire un incipit qui est d'habitude solennellement

ritualisé par l'académie ; l'exorde officiel - un exorde est une forme d'incipit - de sa recherche à l'intérieur d'une institution importante, mais contraignante. Et ce n'est pas tout. De manière plus large, la question se pose - comme le remarque Foucault lui-même dans son début de discours - aussi dans l'existence et l'activité quotidiennes qui, en raison de leur caractère transitoire et volatil, doivent nécessairement être comprises selon des durées variablement considérées d'un point de vue culturel et selon les rapports de force qui s'établissent entre pouvoirs et savoirs, individus et institutions, acte et réglage :

Mais peut-être cette institution et ce désir ne sont-ils pas autre chose que deux répliques opposées à une même inquiétude : inquiétude à l'égard de ce qu'est le discours dans sa réalité matérielle de chose prononcée ou écrite ; inquiétude à l'égard de cette existence transitoire vouée à s'effacer sans doute, mais selon une durée qui ne nous appartient pas ; inquiétude à sentir sous cette activité, pourtant quotidienne et grise, des pouvoirs et dangers qu'on imagine mal [...]. (Foucault, 1971 : 9-10).

En définitive, pour revenir à la portée interdisciplinaire (et même anti-disciplinaire) des incipit et explicit après ce court excursus, la proverbiale difficulté - ressentie par tout écrivain devant la page blanche avant de commencer à écrire - n'est qu'un cas spécifique d'une tension plus générale qui s'établit dans le passage d'un «dehors» à un «dedans» (qui désirerait, malgré tout, rester un «dehors non domestiqué» par autrui, par des codes, par des institutions) : c'est-à-dire le passage d'une parole vivante qui entendrait aller au-delà d'un continu institutionnel mais devant forcément se confronter à un ordre du rituel qui l'officialise ; le passage de la parole d'un individu qui se voudrait pratique de la discontinuité mais qui doit se soumettre à l'autorité de l'institution ; le passage de la proposition d'un doute sur l'organisation du savoir disciplinaire à la certitude d'un commencement accueilli dans une académie promouvant un type déterminé de savoir plutôt qu'un autre. La proverbiale difficulté d'un écrivain devant la page blanche est alors à voir, suivant Foucault, comme un élément d'un ensemble plus complexe qui concerne la vie des individus et l'histoire de la culture dans son devenir, où savoir et pouvoir s'entrelacent étroitement. Dans cette orientation, plus que des formalisations neutres ou uniquement littéraires, les incipit (et les explicit) sont à prendre en compte en tant que seuils discursifs où se confrontent des tensions importantes telles que le désir et la loi, l'individu et la collectivité, le singulier et l'institué, le flot du continu et l'émergence d'une discrétisation souvent domestiquée par un effet de ritualisation. La ritualisation représente, en effet, dans ce contexte, la manière d'englober le discours d'un individu et de le soumettre à l'orientation collective du groupe afin d'en contrôler la poussée individuelle grâce à la domestication du contingent et de

l'inconditionnel. Somme toute, ce que Foucault fait dans son intervention inaugurale au Collège de France, est de rappeler, en première personne et dès le début de son intervention, la force disruptive de l'incipit dans un discours - y compris le sien, à l'occasion, exigeant le respect du rituel - et les possibilités/impossibilités des sorties/entrées que demande un contexte précis à un dispositif énonciatif. Cette force disruptive - il faut le souligner - est valorisée d'un point de vue méthodologique et épistémologique, si on ne relègue pas les perspectives d'analyses et ses formulations discursives à une seule langue (ou, même pire, à une seule discipline) qui l'encadrerait d'une manière univoque et exclusive. C'est précisément ce qu'on a entendu faire dans le présent recueil où on passe d'une langue à l'autre (de l'italien au français, et *vice versa*) et d'une discipline à l'autre (la narratologie, la sémiotique, la théorie littéraire, l'anthropologie et l'ecdote). L'idée plus générale de support est que les incipit et explicit, en tant que formes sous-jacentes de continuités et discontinuités, migrent, s'ancrent et se transforment d'un texte à l'autre, d'un discours à l'autre, d'une forme de vie à l'autre.

Plus particulièrement, dans son étude, **Licia Taverna** prend en compte trois incipit de *Nadja* pour avancer l'hypothèse que ceux-ci développent, poétiquement, le programme que Breton avait déjà exposé plus théoriquement dans son premier *Manifeste*, instaurant ainsi un dialogue intertextuel original, un va-et-vient insolite, entre le roman et le projet conceptuel de départ de Breton. **Paolo Matteucci**, pour sa part, aborde la question de l'indétermination elle-même dans le roman *Petrolio* de Pier Paolo Pasolini afin de souligner les rapports qui s'établissent, d'une manière plus circonscrite, entre les processus interprétatifs et les mécanismes textuels, entre l'incipit et l'explicit d'un texte. **Frédéric Gai** focalise l'attention sur les incipit et les explicit dans les œuvres complètes de François Mauriac pour montrer en quoi ceux-ci dépassent une simple exposition de départ et un seul règlement des codes narratifs pour devenir le mouvement même de l'écriture selon Mauriac. **Stefano Montes** aborde la question de l'incipit, par le voyage en Sicile de Maupassant, afin de montrer qu'une réflexion sur la notion d'incipit doit aller même au-delà du seul texte écrit et acquérir ainsi une portée plus anthropologique et existentielle. **Michelangelo Zaccarello**, enfin, met l'accent sur la manière dont les recueils et les mélanges des textes rassemblés - surtout en Toscane, au XV^e siècle - se modifient et incorporent en partie les seuils textuels d'origine grâce aussi à l'important travail rédactionnel, souvent négligé dans les réflexions plus traditionnelles sur les seuils textuels en littérature. On voit très bien, même en relisant rapidement ce court résumé concernant les différentes études du recueil, que l'incipit et l'explicit entretiennent des rapports de symétrie et de dissymétrie fondamentalement fonctionnels à la narration et aux possibilités - postmodernes,

on pourrait dire - de sa fragmentation. On note un principe de premier abord paradoxal : l'incipit est fonctionnel à une narration allant au-delà d'elle-même puisqu'il doit, en particulier, saisir l'attention du lecteur et produire, en outre, un pont imaginaire entre le 'monde réel' dans lequel nous vivons et le «monde possible / impossible» où nous plongeons quand nous commençons à lire. Suivant les traces des auteurs du recueil, on voit aussi bien que les fonctions de l'incipit et de l'explicit sont multiples et vont même au-delà des ces fonctions de base mentionnées, à un tel point qu'on pourrait essayer de faire une liste récapitulative. Mais les listes ne sont jamais vraiment exhaustives et la finalité de fond, en rassemblant des approches intentionnellement variées, était notamment d'affirmer surtout une position anti-disciplinaire, au sens foucauldien du terme, en s'occupant de ceux qui sont finalement deux concepts constamment réorganisés par le réseau à l'intérieur duquel ils sont capturés et auquel ils tentent continuellement d'échapper : le commencer et le finir. La question douteuse qui pourrait se poser concernerait, tout au plus, l'utilisation de textes littéraires par la plupart des auteurs dans un recueil qui se veut largement interdisciplinaire, en même temps intra-littéraire et extra-littéraire. Le fait est que, bien que les auteurs prennent souvent comme point de départ des textes littéraires, certaines notions utilisées vont au-delà du «cadre littéraire» et saisissent déjà des «ordres différents du réel et de l'existence» : le hasard (Licia Taverna), l'autopoièse (Paolo Matteucci), le mouvement (Frédéric Gai), le nomadisme (Stefano Montes), l'activité (Michelangelo Zaccarello).

En outre, les auteurs du présent recueil prennent souvent comme point de départ des textes littéraires afin de montrer, entre autres, leur qualité de série parallèle - l'expression appartient aux formalistes russes - par rapport à l'écoulement de la sémiologie et à l'ensemble de la culture. Dans le passé, il faut admettre que la réflexion sur les incipit et explicit a concerné surtout les textes littéraires vus dans une sorte d'autonomie par rapport à l'organisation plus générale de leur conceptualisation historique, sémiotique et culturelle. Et cela peut paraître étrange, peu explicable, compte tenu du fait qu'ils sont effectivement transversaux à tous genres et discours : les incipit et explicit dépassent le cadre de la seule «littérature» pour se poser le problème du «littéraire» et du disciplinaire ; ils n'appartiennent pas seulement à la «littérature en soi» mais également au «discours littéraire» en relation à toute «situation de vie» que ce dernier tend à représenter et introjecter dans les textes à travers la narration et la figurativisation. Dans cette perspective, plus ouverte et perméable, il est plus aisé de voir que l'incipit et l'explicit peuvent aussi avoir des finalités tendant même à la fragmentation de la narration et de la situation de lecture (par exemple, en littérature) ou à transgresser l'ordre apparent d'un courant de pensée erronément présumé linéaire et homogène (par exemple,

en philosophie). Dans ces termes, fondés sur une optique privilégiant l'ensemble des agencements du sens et de l'expression, certains textes de philosophie et de littérature pourraient bien, sans étonnement, aller de pair et être analysés par différences et par similitudes réciproques. L'utilisation en philosophie de la fragmentation en parties - constitutive de plusieurs incipit et explicite, de continuités et discontinuités - représente une stratégie adoptée plus particulièrement, comme on le sait, par Wittgenstein dans ses *Recherches philosophiques* : une stratégie qui condense mieux l'allure d'une pensée philosophique précise mais plus flottante, plus proche de la réflexion confiée à la rétroaction des parties plutôt qu'à la totalité planifiant une homogénéité de surface. Par l'utilisation du fragment - en philosophie ou en littérature mais aussi en anthropologie ou histoire - on met en œuvre des seuils de discontinuités qui produisent des effets particuliers de lecture (et de logiques croisées de la pensée) renversant les rapports habituels établis entre une idée fixe de production et de réception, entre une pensée censée se mettre en œuvre sur le mode de la linéarité plutôt que sur celui de la superposition et du flot. Il suffit de rappeler ici, pour ne donner qu'un bel exemple littéraire, l'incipit de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* où le rapport entre production et réception, vie et écriture est remis en question radicalement :

Tu es sur le point de commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur. Détends-toi. Recueille-toi. Chasse toute autre pensée de ton esprit. Laisse le monde qui t'entoure s'estomper dans le vague. Il vaut mieux fermer la porte ; là-bas la télévision est toujours allumée. Dis-le tout de suite aux autres : « Non, non, je ne veux pas regarder la télévision. » Lève la voix, sinon ils ne t'entendront pas : « Je suis en train de lire ! Je ne veux pas être dérangé. » Il se peut qu'ils ne t'aient pas entendu avec tout ce bazar ; dis-le à haute voix, crie : « Je vais commencer le nouveau roman d'Italo Calvino ! » Ou si tu ne veux pas, ne le dis pas ; espérons qu'ils te laissent tranquille. (Calvino, 2015 : 9).

La production et la réception ont à voir directement avec « l'auteur, la manière dont le texte pointe vers cette figure qui lui est extérieure et antérieure » (Foucault, 1969 : 792) et distribue des effets de sens dans d'autres textes et discours. Par conséquent, le questionnement s'élargit à d'autres cadres d'analyse et à d'autres milieux par des auteurs dont la 'fonction' (littéraire ou non) se dépose d'une manière variée et variable, au cours du temps, dans les différentes disciplines. Une 'fonction auteur' - comme l'a bien montré Geertz (1988) à la suite de Foucault (1969) - existe également en ethnographie qui, en principe, est censée être la saisie de l'altérité par une écriture transparente, en apparence éloignée de toute référence littéraire ou formulation rhétorique qui la contaminerait selon les plus puristes classicistes.

Il suffit, par exemple, de penser aux *Argonautes* par Malinowski (1963) - chef de file du Fonctionnalisme - où le début de son texte, modèle d'ethnographie encore aujourd'hui, correspond à la mise en place théorique d'une nouvelle manière de concevoir l'anthropologie elle-même, fondée sur une observation-participante découpée symboliquement par l'arrivée sur place, et transposée en texte sur le mode de l'appel à l'imagination du lecteur : « Imaginez-vous soudain, débarquant, entouré de tout votre attirail, seul sur une grève tropicale, avec, tout à côté, un village d'indigènes. » (Malinowski, 1922 : 60). Cet incipit décrit l'arrivée de Malinowski aux îles Trobriand et, en même temps, le début de la recherche selon l'auteur : toutefois, en positionnant stratégiquement le début de la recherche à l'arrivée, cet incipit efface du même coup des éléments aussi importants que le départ, le voyage et la vie chez soi. De cette manière, la vie de l'anthropologue se trouve être divisée en deux parties : ici et là-bas, l'étranger et la maison, le site exotique et le cours normal de la vie chez soi. La discontinuité est donc très nette et comporte des effets sémantiques précis du point de vue du découpage de l'action et de l'espace-temps : (i) un début, en apparence inchoatif, devient représentatif d'une longue période à passer sur le site exotique ; (ii) un début, en apparence transparent, concentre symboliquement les traits opérationnels et aspectuels véhiculés par l'ensemble du texte. Bref, pour rappeler Foucault, l'espace donne un 'ordre discursif' à une théorie anthropologique (ici celle de Malinowski) et l'organisation des éléments spatiaux situe les coordonnées épistémologiques de la discipline qui formalisent les manières de concevoir le terrain, ses inclusions et ses exclusions. La configuration aspectuelle (l'inchoatif, le duratif et le terminatif) dont se sert Malinowski, plus que « rendre compte d'un procès » (Greimas ; Courtès, 1979 : 22) en soi, devient un opérateur épistémologique fondant la recherche. L'incipit, comme on a vu, joue un rôle fondamental dans la mise en place de cette opération. L'ordre épistémologique instauré par Malinowski, grâce à des types spécifiques de continuités et de discontinuités (spatiales et temporelles), est renégocié, dans le temps, par d'autres écoles et auteurs. Clifford, par exemple, dans un texte fondamental qui focalise justement sur le voyage au vingtième siècle, le fait en renversant les termes de la question : « Demeurer était entendu comme la base solide de la vie collective, tandis que le voyage comme le supplément ; les racines précèdent toujours les chemins. Mais que se passerait-il - commençai-je à me demander - si le voyage était délié, vu comme l'omniprésent, complexe spectre de l'expérience humaine ? » (Clifford, 1997 : 3). Que fait Clifford plus exactement ? Par l'instauration du voyage, il rétablit une continuité (entre le chez soi et l'espace exotique) là où Malinowski, au contraire, par l'élosion du voyage, avait posé des discontinuités. Par ces exemples, on voit bien que les incipit et explicit - compris en tant que formes de continuités et discontinuités - ne sont pas des éléments assignés au seul texte écrit, mais des entités

transversales migrant d'une discipline à l'autre, remaniant des ordres discursifs pré-établis selon des repositionnements de type aspectuel (inchoatif, duratif ou terminatif). En même temps, il est désormais clair, après ces brèves comparaisons interdisciplinaires, que la réflexion sur les incipit et explicit des textes écrits doit s'accompagner d'une focalisation - je dirais à ce point : anti-disciplinaire - sur leur dimension plus largement culturelle et même existentielle. En effet, et bien que cela puisse paraître singulier, il y a des formes de continuité et de discontinuité dans le découpage de l'existence elle-même et dans la manière de la concevoir par les différents théoriciens et orientations d'école. La question concernant les incipit et explicit ne s'arrête donc pas aux textes, aux discours et aux disciplines : elle concerne aussi, en première instance, l'existence et les formulations théoriques qui essaient de la saisir. En s'inspirant de Péguy, par exemple, Deleuze écrit « qu'il y a deux manières de considérer l'événement, l'une qui consiste à passer le long de l'événement, à en recueillir l'effectuation dans l'histoire, le conditionnement et le pourrissement dans l'histoire, mais l'autre à remonter l'événement, à s'installer en lui comme dans un devenir, à rajeunir et à vieillir en lui tout à la fois, à passer par toutes ses composantes ou singularités. » (Deleuze, 1990 : 231). La manière qui consiste à remonter l'événement dont parle Deleuze est, chez lui, associée à la focalisation sur les continuités et sur le non marquage des discontinuités (incipit et explicit) : « Ce n'est jamais le début ni la fin qui sont intéressants, le début et la fin sont des points. L'intéressant, c'est le milieu. » (Deleuze, 1977 : 50). Le devenir de Deleuze équivaut en effet à une projection dans le milieu qui ne s'arrête pas sur (ou n'est pas découpé par) les seuils. Dans une direction différente va la conception de l'existence de Van Gennep selon lequel la vie est composée par une série de débuts et de fins constamment réitérés : « vivre c'est sans cesse se désagréger et se reconstituer, changer d'état et de forme, mourir et renaître. » (Van Gennep, 1909 : 192). En définitive, les rites de passage dont parlait Van Gennep peuvent être considérés comme des formes de discontinuité de l'existence découpée sémantiquement par des débuts et des fins. Pour terminer, et revenir enfin à la question de départ concernant le lieux et les fonctions des incipit et des explicit, on peut affirmer, dans une perspective plus large, que ceux-ci sont à repérer aussi bien dans les textes écrits d'ordre littéraire que dans les théories et les disciplines les plus diverses afin de remonter, entre autres, aux formes par lesquelles le 'culturel' se dépose dans le 'littéraire' (et *vice versa*) ou le 'rituel' devient outil de libération (ou de contrainte) et l' 'interdit' peut être dit (ou nié). Il faut en outre rappeler brièvement, pour récapituler en conclusion, que le but général de l'ensemble du volume ne consiste pas dans l'effacement de la consistance pratique des incipit et explicit, et encore moins de leur visibilité matérielle ou linguistique, mais dans leur prise en compte en tant que méta-termes résultant d'un processus sous-jacent de

continuités et discontinuités sémiotiques et culturelles : autrement dit, il y a des incipit et des explicit, mais aussi des processus plus amples de mise en marche de leur réalisation.

Bibliographie

- Calvino, I. 2015 [1979]. *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Paris : Gallimard.
- Clifford, J. 1997. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Deleuze, G., Parnet, C. 1977. *Dialogues*. Paris : Flammarion.
- Deleuze, G. 1990. *Pourparlers 1972-1990*. Minuit : Paris.
- Foucault, M. 1969. Qu'est-ce qu'un auteur ? In : *Dits et écrits*. Sous la direction de D. Defert, F. Ewald, J. Lagrange. Paris : Gallimard, p. 789-821.
- Foucault, M. 1971. *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard.
- Geertz, C. 1988. *Works and lives. The Anthropologist as Author*. Stanford: Stanford University Press.
- Greimas, A. J., Courtés, J. 1979. Sous la direction de. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette.
- Lotman, J. M. 1979. Valore modellizzante dei concetti di fine e inizio. In : J. M. Lotman, B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*. Sous la direction de R. Faccani et M. Marzaduri. Milano: Bompiani, p. 135-141.
- Malinowski, B. 1963 [1922]. *Les Argonautes du Pacifique occidental*. Paris : Gallimard.
- Said, E. W. 1975. *Beginnings. Intention and method*. New York : Basic Books.
- Van Gennep, A. 1909. *Les rites de passage*. Paris : Émile Nourry.
- Wittgenstein, L. 2005 [1953]. *Recherches philosophiques*. Paris : Gallimard.

Ce volume contient également une partie *Varia* consacrée à trois recherches en littérature : la première est menée par **Kristiina Rebane** sur un roman de Luigi Pirandello, la seconde par **Kristjan Haljak** sur la poésie d'Andres Ehin, la troisième par **Adina Faiman** sur la commémoration de la Shoah [N.D.E].



SSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

Des incipit qui ne commencent pas. Le «je», la «rencontre» et l'«envie» de Breton

Licia Taverna

Lycée Mario Rutelli de Palerme, Italie

Université de Tallinn, Estonie

licia.taverna@tiscalinet.it

Résumé

Dans cet essai, j'analyse *Nadja* de Breton afin de montrer que la complexité de sa structure et de son incipit vont de pair: l'une et l'autre faisant partie intégrante d'une conception innovatrice de l'écriture. Plus particulièrement, l'auteur renonce à une idée standard d'incipit unique et ancré en début de texte en faveur d'une vision dynamique qui permet de le multiplier. Cette multiplication de l'incipit est liée à trois facteurs clefs : 1) une structure apparemment éclatée, fondée sur une interminable transformation (de style, de genre, de sujets traités, etc.) où une continuité logico-temporelle est en partie abolie en faveur d'une progression discontinue et fluctuante ; 2) l'effacement des frontières établissant un seul genre littéraire (*Nadja* étant à la fois un récit de vie, un roman, un journal, un traité philosophique, un manifeste théorique, le récit de la faillite d'un amour et un dialogue d'amour) ; 3) l'instauration d'un dialogue intertextuel entre *Nadja* et le Manifeste du Surréalisme permettant de plonger le sujet de l'énonciation aussi bien dans une prémisse théorique déjà anticipée ailleurs, que dans le début d'un programme narratif indépendant. En définitive, la réitération du rite du commencement chez *Nadja* confirme la nécessité, selon Breton, de penser la littérature (et la vie) comme un réservoir inépuisable de possibilités où rien ne peut être donné comme évident et acquis une fois pour toutes, peine la mort littéraire, intellectuelle, morale.

Mots-clés : incipit, Surréalisme, écriture automatique, genres textuels, identité, oxymore

Of incipits which do not begin.
The "I", the "encounter" and the "envy" of Breton

Abstract

In my essay, I analyze *Nadja* by Breton in order to show that the complexity of its structure and of its beginning go hand in hand: they are both integral parts of an innovative conception of a way of writing proposed by Breton. More particularly, the author gives up an idea of a sole beginning anchored at the start of the text in favour of a more dynamic conception based on its multiplication as the narration develops. This multiplication of beginnings is connected to three main points: 1) an apparently broken up structure based on an interminable transformation (of

style, genres, topics, etc.) in which a logical-temporal continuity is partly abolished in favour of a discontinuous, changing progression; (2) the removal of the frontiers establishing one and only kind of genre (Nadja is at the same time a life history, a novel, a diary, a philosophical treaty, a theoretical manifesto and a love conversation); (3) the establishment of an intertextual dialogue going on between Nadja and the Manifeste du Surréalisme which allows plunging the speaking subject both into a theoretical premise (already anticipated elsewhere) and into the beginning of a relatively independent narrative programming. Ultimately, the reiteration of the rite provided by the beginning in Nadja confirms the necessity, according to Breton, of thinking literature (and life) as an endless 'container' of possibilities where nothing can be taken for granted or acquired once and for all on pain of a literary, intellectual and moral death.

Keywords: beginning, Surrealism, automatic writing, textual genres, identity, oxymoron

Le titre de cette contribution pourrait sembler, à première vue, mystérieux ou provocateur. S'il est largement reconnu que les incipit sont des lieux stratégiques par lesquels le lecteur est introduit au cœur de l'univers sémantique du texte¹, pourquoi dire alors que ceux de Breton ne commencent pas au début du texte ? Et pourquoi encore parler d'incipit au pluriel alors que mes réflexions vont se concentrer sur le seul texte *Nadja*² ? Finalement, pourquoi est-ce que je focalise l'attention sur le 'je', la 'rencontre' et 'l'envie' de Breton ? Le mystère est moins obscur si je révèle que ce sont les trois points thématiques autour desquels je vais développer mon analyse des incipit de *Nadja*. Il est sans doute dissipé si j'anticipe ici que la structure, particulièrement sophistiquée, de *Nadja* est telle que la notion d'incipit unique et introductif perd sa consistance en faveur d'une dynamisation et prolifération de ses traits sémantiques tout au long du texte. Que *Nadja* d'André Breton soit un texte complexe est indiscutable et les nombreuses études et critiques littéraires le confirment³. Cette complexité est mise en relief non seulement par la difficulté de 'décrypter' ce texte de Breton qui, sémantiquement parlant, est sibyllin, mais aussi par l'impossibilité de le classer à l'intérieur d'un genre spécifique : le pastiche de genres caractérise *Nadja* dès son début⁴, ce texte étant à la fois un récit de vie, un roman, un journal, un traité philosophique, un manifeste théorique, le récit de la faillite d'un amour et un dialogue d'amour. Cela parce que, afin de se conformer aux principes surréalistes et d'échapper à toute classification communément acceptée et historiquement consolidée, ce texte joue à brouiller les cartes. Bien évidemment, cette complexité n'est pas un aspect négatif, mais bien un avantage puisqu'elle rend le texte plus riche à l'intérieur d'une vision dynamique de la littérature : en effet, en faisant usage de stratégies textuelles et discursives

différentes, la structure de ce texte est destinée à une série de transformations surprenantes. Et, comme dans les autres domaines de la réflexion de Breton, mise à part la manifestation de sa propre liberté créative, le but d'une structure fondée sur une interminable transformation est également de briser l'automatisation de chaque principe constructif et normatif, de miner les savoirs préconçus, de renouveler la vision du monde et de créer un effet de distanciation sur le lecteur lequel, bouleversé et alerté par cette nouvelle 'forme' littéraire, est obligé de lire avec plus d'attention et de reconsidérer ce qu'il donnait comme acquis et évident.

À l'intérieur de ce même principe dynamique – où tout ce qui s'arrête, s'ancre et se pétrifie est mortifère – l'incipit ne fait pas exception. Si généralement l'incipit est considéré comme un élément unique positionné au début du texte, dans *Nadja* les incipit – et, par conséquent, les explicit⁵ – se multiplient au fur et à mesure que la lecture avance⁶. En premier lieu, parce que ce texte est un triptyque où chaque partie – tout en participant à la composition d'un ensemble poétique et extra-ordinaire – garde sa propre autonomie sémantique et formelle. En deuxième lieu, parce qu'à mon avis *Nadja* n'est pas un texte autonome, en soi, mais une sorte de dialogue incessant qui s'instaure entre sa propre réalisation poétique et le programme théorique exposé dans le premier *Manifeste du Surréalisme*⁷ qui le précède chronologiquement. Bien que la critique considère, à juste titre, *Nadja* comme un concentré de la poétique de Breton, il faut tenir compte du fait qu'il est aussi un texte dont la finalité est de mettre en 'pratique' et à l' 'épreuve' la pensée théorique de l'auteur. En d'autres termes, *Nadja* est un manifeste à l'intérieur duquel, sous une forme poétique, s'affirme la théorie (artistique, existentielle, sociale) de Breton. De ce point de vue, plus que dans le véritable début d'un programme narratif à construire, les incipit de *Nadja* plongent le sujet de l'action et de l'énonciation directement dans le processus de réalisation d'une prémisse théorique déjà anticipée ailleurs : la structure du texte, la narration et les thématiques abordées montrent que le programme théorique de Breton déjà exposé dans le *Manifeste* se camoufle sous le délicat tissu poétique, rhétorique et figuratif. C'est la raison pour laquelle non seulement *Nadja* invoque sans cesse le premier *Manifeste* mais devient lui aussi 'manifeste' et 'traité théorique' en montrant ainsi que, chez Breton, la dichotomie théorie / poésie doit être atténuée. Et puisque justement chez Breton théorie et poésie, programme philosophique et application artistique se mêlent et se lient entre eux de manière inextricable, il faut renverser le point de vue commun et analyser les *Manifestes* comme s'il s'agissait d'une œuvre artistique qui met en scène intuition et pensée sous forme poétique⁸ ; parallèlement, on doit analyser *Nadja* – une œuvre reçue par les critiques surtout en tant qu'artistique – comme si elle contenait des dispositifs sémiotiques où les cristallisations poétiques

subsumement la pensée théorique et les concepts philosophiques. Ce va-et-vient entre ces deux textes correspond, d'ailleurs, au présupposé de fond du Surréalisme : être toujours dans le devenir et jamais dans la condition d'immobilité (intellectuelle, morale, esthétique et conceptuelle) qui tue la surréalité et la poétique de l'existence. Pour Breton, rien ne peut être fini ou achevé : peu importe que ce soit un chapitre de son existence ou de sa production artistique. En effet, tout au long de sa vie, il ne se borna pas à publier un seul manifeste mais il en écrivit quatre⁹, chacun apportant des réflexions théoriques (en partie ou totalement) renouvelées. Sur la base du même principe, il sut en outre souvent revenir sur ses pas et abandonner des pratiques artistiques acclamées. C'est le cas, par exemple, de l'écriture automatique. Après l'enthousiasme initial de tout le mouvement, ce fut Breton lui-même, en premier, qui sut admettre que, à la longue, l'usage de cette technique d'écriture faisait courir au mouvement le risque de se contenter de lieux communs, d'expressions banales, de répétitions, bref, d'être réduit à une stérilité artistique¹⁰. Finalement, toujours pour se conformer au même principe de dynamisme, tous les incipit de *Nadja* n'ouvrent pas sur un programme narratif fermé en soi mais continuent le programme théorique de Breton en fonctionnant ainsi de renvoi déictique au premier *Manifeste* avec lequel ils instaurent un fort lien intertextuel. De la même manière, les explicit ne doivent pas non plus être perçus comme des clôtures traditionnelles mais comme des ouvertures vers des situations ultérieures, des livres futurs et une existence à venir¹¹.

Revenons à la structure interne de *Nadja*. On a déjà dit qu'elle est tripartite. Exclue la partie centrale de *Nadja* (qui, suivant le modèle d'un journal intime, garde une structure plus classique), la première et la troisième parties sont caractérisées par une accumulation progressive de différents blocs textuels (séparés par un blanc typographique). En suivant le principe de la libre association des pensées (et, par conséquent, de l'écriture automatique), ces blocs textuels (ou anecdotes, comme les définit Beaujour¹²) semblent se juxtaposer de manière désordonnée et apparemment déliée. Toutefois, malgré ce soi-disant 'éclatement' du texte, il y a une structure plus générale de base qui donne un nouveau type d'unité au livre tout entier (en le constituant comme un texte spécial et hors de toute classification possible). Sous couvert de discontinuité et de désordre se tisse en effet une structure en forme de *toile d'araignée*¹³ de manière à ce que chaque mot, chaque action, chaque lieu et chaque rencontre acquièrent une importance fondamentale pour la constitution et la révélation d'un nouveau ordre inhabituel, capable de transformer la vraie vie en poésie¹⁴. En effet, les diverses anecdotes peuvent être reconduites – par continuité narrative et discursive – à cinq macro-séquences plus ou moins autonomes à l'intérieur du texte englobant, *Nadja*. Du point de vue du

pastiche des genres mis en œuvre, chacune de ces cinq séquences interpelle un genre spécifique tout en lui apportant des éléments novateurs et déstabilisateurs : (1) la 'prémisse théorique' ou 'manifeste artistique' où sont élaborées les lignes du projet littéraire de l'œuvre (cette séquence va de la question initiale « Qui suis-je ? » jusqu'à l'avertissement au lecteur d'une narration « sans effort »¹⁵ pour reprendre, vers la fin du volume, avec un discours récapitulatif sur les intentions artistiques du texte¹⁶) ; (2) le 'récit de vie' ou, si l'on veut, l' 'autobiographie' sélective qui raconte des faits de la vie du narrateur d'une manière discontinue et très lacunaire (cette partie s'ouvre avec un soi-disant incipit « je prendrai pour point de départ [...] »¹⁷, se clôt temporairement pour faire place à l'histoire de la rencontre du narrateur avec Nadja et s'ouvre à nouveau juste après le journal) ; (3) le 'journal' de la rencontre avec Nadja qui relate au jour le jour une attraction fatale entre les deux personnages et qui, d'un point de vue temporel, est encadré à l'intérieur d'une période étonnamment brève¹⁸ si l'on considère que Nadja est le personnage central, celui autour duquel tourne la vision philosophique de ce texte¹⁹ (cette partie est racontée en utilisant le présent simultané, typique de l'écriture des journaux intimes) ; (4) le 'récit' de l'échec de l'amour entre Breton et Nadja, positionné immédiatement après le journal et avant le 'chapitre' final (cette séquence est séparée de la précédente par des points de suspensions et est racontée en utilisant des canons plus classiques, tels que le passé narratif ayant une continuité logico-temporelle plus marquée par rapport aux deux premières séquences et à la dernière) ; finalement, (5) on a le 'dialogue d'amour', vers la fin du volume, avec un personnage présent dans le texte sous la forme du simple appellatif « toi » (toute cette partie est racontée suivant à nouveau une narration 'par intermittence' où les pensées et les considérations éparses s'alternent sans suivre un fil conducteur logico-consécutif)²⁰.

En définitive, en ayant recours à ce type de structure en apparence éclatée, il est possible d'affirmer que non seulement chacune de ces macro-séquences, mais aussi chaque anecdote en soi a son propre début et sa propre fin. Or, vu que l'analyse exhaustive de chacun de ces incipit (et, en contrepoint, de ces explicit) serait impossible à réaliser dans l'espace accordé pour cette contribution, je me bornerai à passer en revue les trois incipit qui, d'une manière plus 'classique', se trouvent au début de chacune des parties du triptyque. Pour rappeler le titre de mon intervention, les thématiques abordées dans ces trois incipit sont : 1) la mise en forme du 'je' de Breton et la recherche de son identité ; 2) la 'rencontre' avec Nadja, personnage central du texte non seulement parce que formellement positionné au centre du triptyque mais parce que figure emblématique de la philosophie surréaliste ; 3) le sentiment d' 'envie' manifesté ironiquement par le narrateur à l'égard

de tous ceux qui considèrent un livre comme une entité qu'il faut soigneusement construire et dont il faut suivre la réception chez le public²¹.

Mais procédons en bon ordre et analysons, un par un, les trois incipit en question. Dans la première partie – qui sert à introduire « l'entrée en scène de Nadja »²² – la mise en forme (et la mise en question) du 'je' est abordée. Cette première partie est organisée à la manière d'une autobiographie un peu hors-genre, présentée sous forme d'une accumulation désordonnée de pensées et d'épisodes épars, qui semblent ne pas suivre un fil conducteur commun sinon celui d'une mémoire capricieuse « qui laisse surnager ce qui surnage »²³. Dans cette partie, on a comme l'impression de se trouver face à un embrouillement de pensées momentanées, de souvenirs inattendus et soudains, d'événements déliés les uns des autres, d'interrogations philosophiques, de dictées théoriques, d'incursions polémiques. Ce 'désordre' formel est déjà anticipé dans le tout début du texte (1^{er} incipit) par une question existentielle :

Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je « hante » ? (Breton, 1964 : 9).

Or, cette question initiale, « Qui suis-je ? », est très significative, puisqu'elle pose les prémisses pour penser ce texte, d'une part, comme une autobiographie par laquelle on cherche à donner un sens à la vie du narrateur en en finalisant les actions et en les fondant sur la construction de sa propre identité ; de l'autre, comme un traité philosophique où sont interrogées la notion même de 'soi' autobiographique, la manière d'exister et de se percevoir et la façon de se distinguer des autres. Par cette question initiale, le texte donne vie à des questions philosophiques fondamentales : qui sommes-nous, que faisons-nous dans le monde et vers où nous nous dirigeons ? Par cette simple question, le sujet est déjà plongé dans le devenir de son être qui ne peut jamais s'arrêter sur une série de traits reconnaissables et fixés une fois pour toutes. En d'autres termes, ce qui compte pour Breton c'est la multiplicité des aspects qui caractérisent une identité perpétuellement en transformation : dans la construction de son identité narrative, l'important n'est pas la richesse, la cohésion ou l'identification de traits particuliers visant à déterminer une condition psychologique définitive, mais la dissolution et la discontinuité des actes et des pensées, transmis au hasard de la mémoire « qui laisse surnager ce qui surnage ». L'incipit du texte s'ouvre alors sur l'à-venir : il annonce une recherche de la réponse à donner²⁴ et jamais donnée définitivement. Contrairement à d'autres autobiographies plus classiques, l'identité du narrateur n'est donc pas déterminée à l'avance et le texte qui va s'écrire ne sert pas à la récupérer, afin de l'analyser ou de la transmettre aux autres. Elle est au contraire en construction et en évolution,

encore inconnue à son propriétaire ; par l'intermédiaire du texte à écrire, cette identité devra, à la fin, se manifester sous forme de révélation épiphanique et involontaire :

N'est-ce pas dans la mesure exacte où je prendrai conscience de cette différenciation que je me révélerai ce qu'entre tous les autres je suis venu faire en ce monde et de quel message unique je suis porteur [...] ? (Breton, 1964 : 11).

Cette attitude discursive affaiblit l'importance du retour au passé, de la remémoration et du rattrapage temporel et détermine une /tension/ vers la fin : le livre suit au fur et à mesure cette évolution. C'est à travers la rédaction du livre que le narrateur pourra peut-être arriver à déterminer la spécificité de son identité (qui restera, toutefois, le processus d'une quête).

De ce point de vue, ce texte peut être considéré comme le récit d'un Programme Narratif canonique : le sujet de la quête dénonce un état de manque initial (la connaissance de soi et de son identité) qui doit être comblé grâce à l'acquisition des compétences nécessaires pour répondre aux questions initiales. Toutefois, le récit ne met pas l'accent sur la transformation finale de ce même sujet en soi, mais sur le processus indispensable pour y arriver, sur les modalités obligatoirement acquises par le sujet afin d'accomplir sa preuve décisive : c'est-à-dire, découvrir la véritable essence de son identité et comprendre la différence entre lui-même et les autres. Si donc (pareillement à toute autre autobiographie classique) le regard introspectif et le propos de faire émerger la 'vérité' sur soi-même à travers un parcours rétrospectif sont présents, encore faut-il souligner qu'ils sont associés à la tentative de réconcilier entre eux le conscient et l'inconscient afin de les faire fondre en une seule unité. Ce propos de réconciliation peut être relevé dans l'accumulation des diverses anecdotes qui se juxtaposent l'une à côté de l'autre suivant le principe de la libre association des idées, des pensées et des souvenirs épars. L'organisation textuelle par anecdotes et l'aspect délié de la narration visent finalement à rendre plus 'fidèlement' le flux discontinu et désenchaîné des pensées et des souvenirs :

Qu'on n'attende pas de moi le compte global de ce qu'il m'a été donné d'éprouver dans ce domaine. Je me bornerai ici à me souvenir sans effort de ce qui, ne répondant à aucune démarche de ma part, m'est quelquefois advenu, de ce qui me donne, m'arrivant par des voies insoupçonnables, la mesure de la grâce et de la disgrâce particulières dont je suis l'objet ; j'en parlerai sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage. (Breton, 1964 : 22-23).

Le propos exprimé résume l'effort conceptuel du Surréalisme de donner libre cours à l'écriture automatique. Le but est évidemment de faire ressortir les forces cachées de l'inconscient afin de les ramener à un niveau extérieur et

reconnaissable ; c'est à travers une série de souvenirs déliés et 'involontaires' qu'il sera donné de saisir la 'vérité' d'une identité unique et surréelle. Plus particulièrement, cet extrait nous permet de comprendre une caractéristique importante de cette stratégie du rattrapage de l'inconscient : la nécessité de se laisser aller complètement à son propre 'moi' caché (« sans effort » et à travers « aucune démarche de ma part »), de perdre tout contrôle de soi (« m'arrivant par des voies insoupçonnables »), d'oublier les exigences de la rationalité logique (« sans ordre préétabli ») et de l'organisation spatio-temporelle (« selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage »). Si une continuité d'ordre 'logico-rationnel' est perdue, une progression de type 'analogique' est instaurée à sa place. Cette dernière permet de saisir les coïncidences, les épiphanies, les mystères et les prophéties pour les reconduire à un parcours solidaire et unifiant.

Par rapport à la première, la deuxième partie de *Nadja* apporte un changement formel remarquable, car elle montre une structure ponctuelle et très organisée : elle est présentée sous forme de journal détaillé, rapportant avec précision, au jour le jour, la rencontre du narrateur avec Nadja. Ce journal suit l'évolution de la rencontre qui, à partir d'une forte attraction spirituelle entre les deux personnages, arrive enfin à l'inévitable (même si soufferte) 'usure' du rapport amoureux. De la rencontre 'révélatrice' jusqu'à la séparation 'décevante' et définitive, on passe par toute une série de rendez-vous quotidiens, de rencontres fortuites, de discussions philosophiques et littéraires, de recherches réciproques et spasmodiques dans les labyrinthes de la ville, de détachements de plus en plus fréquents et, finalement, aux révélations concernant les raisons de la rupture définitive. Dans cette deuxième partie, l'accent théorique se déplace sur une autre des activités préférées par les surréalistes : la déambulation sans but à la recherche du hasard objectif. Et pourtant elle représente aussi une évolution de la recherche de l'identité, parce que marcher dans les rues sans but précis prend, pour le Surréalisme, le rôle fondamental de vecteur de la connaissance de soi. C'est en effet grâce à cette activité 'involontaire' que se réalise la mise à nu des frontières où s'arrête le 'moi' conscient et ressort le 'moi' inconscient, le côté caché présent en chacun de nous²⁵. En outre, c'est au cours de cette déambulation sans but que le 'moi' remet à zéro ses compétences modales (avant tout le vouloir, mais aussi savoir, devoir, et pouvoir) afin de rester réellement seul avec lui-même, de se laisser 'agir' par le hasard et de reconsidérer sa vie à partir de la *tabula rasa* (émotive, spirituelle, cognitive) à laquelle il a donné forme. Et c'est justement sur l'une de ces déambulations qui constellent le texte tout entier que débute la deuxième partie de *Nadja* (2^{ème} incipit). Il s'agit d'une déambulation très significative : le narrateur raconte d'une journée dépourvue en apparence d'intérêt qui, après la rencontre avec Nadja, se transforme en un jour spécial :

Le 4 octobre dernier, à la fin d'un de ces après-midi tout à fait désœuvrés et très mornes, comme j'ai le secret d'en passer, je me trouvais rue Lafayette : après m'être arrêté quelques minutes devant la librairie de l'Humanité et avoir fait l'acquisition du dernier ouvrage de Trotsky, sans but je poursuivais ma route dans la direction de l'Opéra. [...] Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu. (Breton, 1964 : 71-72).

Sous l'apparence de la simple description d'une journée quelconque, cette séquence laisse passer une importante stratégie discursive, fondamentale dans la poétique de Breton : la réconciliation des contraires. L'union des contraires est une 'réalité' recherchée par Breton dans les conditions les plus variées de l'existence humaine ainsi que dans les divers domaines de la culture : aussi bien dans la vie que dans l'art il existe, pour Breton, sinon une coïncidence au moins une conciliation possible vers laquelle chaque auteur doit diriger ses efforts (il suffit de penser, entre autres, à la réconciliation entre le conscient et l'inconscient, le hasard et la nécessité, la création artistique et l'automatisme de l'écriture, l'art comme miroir de la vie et la forme poétique de l'existence). Cette tâche si ardue peut être accomplie principalement par la poésie, terrain privilégié de la réconciliation des contraires, lieu élu où la pensée analogique prend la place de la pensée logique. Par conséquent, la coprésence de termes opposés provenant de champs sémantiques différents et distants entre eux est la caractéristique fondamentale du discours poétique. Plus les champs sémantiques sont éloignés, plus haut sera le résultat obtenu. Pour réussir une telle tâche, il faut affirmer une forte « volonté d'insurrection contre la tyrannie d'un langage totalement avili » (Breton, 1999 : 166) par toute sorte de constriction logique, psychologique, idéologique et linguistique. En d'autres termes, la poésie doit chercher à tirer le fil du tissu analogique du mot afin de le dénouer complètement et, de la sorte, lui faire acquérir une nouvelle forme et une nouvelle valeur sémantique, car la beauté des images dépend principalement de leur « degré d'arbitraire le plus élevé » (*ibid.* : 50). Or, ce degré d'arbitraire ne peut pas être atteint si l'on fait usage de ses propres connaissances linguistiques rationnelles ; à cette fin, il est nécessaire de se laisser aller au libre écoulement de l'imagination, d'être mené par la 'voix' qui émerge de l'inconscient. Seule la pensée libérée de la raison et des contraintes éthiques et esthétiques imposées par la société est en mesure de créer ce genre d'images surprenantes, nécessaires à une vision poétique du monde. C'est en effet le rapprochement fortuit et involontaire (donc inconscient) de deux termes distants sémantiquement qui engendre une image unique, insolite et extraordinaire (surréelle, justement !)

C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas. (ibid. : 49).

Pour revenir à notre incipit, la conciliation de contraires est bien présente, même si cette pratique n'engendre pas d'images véritablement poétiques. En observant l'intégralité de la première séquence, il est en effet possible de repérer la présence de plusieurs oxymores du plan du contenu. Par exemple, la journée décrite en termes de manque total d'activité et de centre d'intérêt possible (« tout à fait désœuvrée ») comporte en tout cas deux activités importantes du point de vue du surréalisme : en premier lieu la déambulation sans but (« sans but je poursuivais ») qui permet au sujet de l'action de se disposer en un état d'attente propice pour la réalisation du 'hasard objectif' (en ce cas, la rencontre avec Nadja) ; en deuxième lieu, l'arrêt volontaire à la librairie et l'achat « du dernier ouvrage de Trotsky », ouvrage qui rappelle l'adhésion du mouvement au parti communiste. Non sans raison l'auteur du livre acheté est Trotsky, protagoniste de la révolution russe et symbole, pour Breton, de la 'révolution sociale' (inspirée des idées marxistes) que le mouvement voulait réaliser afin de bouleverser les organisations économiques et sociales déjà existantes. L'absence d'action est donc relative. En outre, le sujet qui se déplace semble être transporté par des facteurs extérieurs et ne pas opérer des choix volontaires concernant les lieux à parcourir. Ce point est mis en évidence par trois syntagmes : 1) « je me trouvais » où le sujet de l'action semble être agi de l'extérieur et transporté par la situation ; 2) « sans but » qui affirme de manière explicite le manque d'une finalité à atteindre ; 3) « dans la direction de l'Opéra » qui, même si indique le lieu final vers où se dirige le sujet, souligne tout de même la réalisation fortuite de ce parcours. Toutefois, malgré ce manque de direction et de détermination, le sujet manifeste quand même sa 'volonté d'action' - / vouloir/ interrompre le flux continu et indifférencié du mouvement-promenade - par deux moments d'activité intentionnelle : l'une pragmatique (l'arrêt physique devant la vitrine) et l'autre cognitive (le choix et l'achat de l'ouvrage). Ici encore, deux éléments significatifs du plan du contenu coexistent en un seul énoncé : le manque d'action et de détermination (la journée désœuvrée et morne, le manque de direction précise) et en même temps la volonté d'agir et choisir (l'arrêt physique et le choix cognitif). Un autre oxymore est visible au niveau de la temporalité. « Le 4 octobre dernier » est une 'annotation figurative' qui se réfère à un jour et un mois précis, relatifs à une année qui n'est pourtant jamais indiquée dans le texte

(sinon dans une note ajoutée par l'auteur lors de la deuxième édition de *Nadja*, en 1964). En outre, la narration par anecdotes décousues, qui ne suivent pas une évolution temporelle logique, ne permet pas de comprendre à quel moment précis de la narration précédente le texte se réfère. Un paradoxe est créé qu'on pourrait résumer comme suit : le passé récent (exprimé exactement à travers le déictique « dernier ») ne peut pas être précisé temporellement parce qu'il n'y a pas un ancrage temporel défini par la date où se situe l'énonciation au présent. « Dernier » est en effet une anaphore temporelle et, comme telle, elle devrait renvoyer à quelque chose qui a déjà été dit dans le texte. Vu qu'il n'est pas possible de comprendre à quel moment exact on en est dans le flux temporel logico-rationnel de la narration, le paradoxe surgit. On peut donc dire que le syntagme « le 4 octobre dernier » est une figure temporelle qui essaie de concilier une antithèse du plan du contenu où coexistent des valeurs contraires : l'exactitude et l'imprécision.

Finalement, la structure de la troisième partie de *Nadja* apporte, encore une fois, un brusque changement de tonalité. En premier lieu, il n'est plus question de parler de soi dans la tentative de découvrir la véritable essence de sa propre identité (comme dans la première partie), ni de raconter de la rencontre avec un autre être idéalisé (Nadja) mais tenu à distance à travers une « observation médicale »²⁶ objective et détachée de la part du narrateur (comme dans la deuxième partie). Ici, une fois phagocyté le personnage Nadja, un autre personnage à assimiler se présente à l'horizon du narrateur : un personnage qui reste anonyme et non identifié sinon à travers la trace énonciative de la communication laissée par le seul appellatif « Toi ». Si un dialogue existait déjà de manière concrète et tangible entre le narrateur et Nadja, ici le dialogue s'instaure directement entre le narrateur et ce Toi qui n'a même pas le statut de personnage présent et tangible dans le texte : un Toi qui, n'intervenant jamais dans la conversation, demeure exclusivement et virtuellement à l'écoute au point qu'il faudrait parler, plutôt, de monologue caché sous forme de dialogue. De ce point de vue, on ne produit pas un simple déplacement de personnages mais on inaugure aussi une nouvelle perspective concernant la dimension des valeurs sémantiques à prendre en charge. Si Nadja représentait plus concrètement la personnification des valeurs surréalistes, Toi se configure au contraire comme l'incarnation de l'amour pur, de la beauté abstraite, de l'être idéal dépourvu d'ancrage physique et linguistique (c'est-à-dire de corps et de prénom)²⁷. Contrairement à l'amour partiel et purement cognitif précédemment consacré à Nadja, il s'agit de mettre en valeur un amour parfait et absolu²⁸. En deuxième lieu, dans cette troisième partie, on reprend la narration 'par intermittence', caractéristique de la première partie servant à promouvoir des pensées philosophiques et théoriques typiquement surréalistes. Dans ce cas aussi,

nous retrouvons l'accumulation de passages hétérogènes cousus ensemble. Cette sensation d'arbitraire logico-consécutif est accentuée par la présence, de plus en plus insistante, de petits points de suspension ajoutés à la fin de chaque bloc graphique (reconnaissable par la présence d'un espace blanc avant et après chaque bloc). Par conséquent, on pourrait dire que les incipit de cette dernière partie (à l'égal de ceux de la première) se multiplient.

Parmi eux, le premier de cette dernière partie (3^{ème} incipit) se réfère encore une fois à l'une des dictées théoriques surréalistes par excellence, à savoir celle de l'écriture automatique, prescrite sinon presque imposée dans le *Manifeste* comme forme privilégiée de rattrapage de l'essence de la subjectivité ainsi que de renouveau des canons littéraires jusque-là reconnus et acceptés. Or, suivant le principe de l'écriture automatique, un texte, une fois produit d'un seul jet, devrait rester tel quel, inaltéré et sans intervention supplémentaire apportée par son auteur. C'est pourquoi, dans l'incipit de la dernière partie de *Nadja*, entre en jeu 'l'envie' ironique de Breton mise en scène envers tous les auteurs qui se préoccupent de la réussite de leur production artistique et de leur succès : c'est-à-dire les auteurs qui écrivent de manière accessible et pondérée en faisant attention à utiliser des stratégies discursives efficaces et appréciées par le public :

J'envie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre, qui, en étant venu à bout, trouve le moyen de s'intéresser au sort de cette chose ou au sort qu'après tout cette chose lui fait. (Breton, 1964 : 173).

Au contraire, pour Breton, ce genre d'auteurs – préoccupés d'élaborer leur texte en tenant compte d'éléments superficiels tels que le style compréhensible et acceptable ou, encore moins, les détails visant à déterminer l'évolution psychologique des personnages – est mis au ban dans le *Manifeste* :

L'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce les cerveaux. Le désir d'analyse l'emporte sur les sentiments. Il en résulte des exposés de longueur qui ne tirent leur force persuasive que de leur étrangeté même, et n'en imposent au lecteur que par l'appel à un vocabulaire abstrait, d'ailleurs assez mal défini. [...] jusqu'ici, les traits d'esprit et autres bonnes manières nous dérobent à qui mieux mieux la véritable pensée qui se cherche elle-même, au lieu de s'occuper à se faire des réussites. (Breton, 1999 : 19).

Cette nécessité, répandue chez les écrivains, ne laisse pas, selon Breton, l'imagination s'exprimer librement suivant ses réelles possibilités. Pour être libérée de toute sorte de contrainte sociale, morale et esthétique, l'imagination devrait au contraire provenir directement des forces cachées de l'esprit. En outre, en ce qui

concerne les personnages utilisés dans la littérature, l'auteur affirme à plusieurs reprises détester ce type de constructions fausses et trompeuses qui ne permettent pas de percevoir leur véritable identité. En revanche, le narrateur affirme préférer le passage - à travers la structuration en dehors des normes préconçues du texte - de tout renseignement concernant la vie réelle de l'auteur et/ou du personnage, sa véritable identité et les raisons involontaires de sa manière d'être : bref, tout ce qui peut être considéré comme un « document privé » « pris sur le vif » ayant une valeur humaine. En d'autres termes, ce qui compte pour Breton, dans la reconstruction de faits, actions et personnages, n'est pas la richesse et la cohésion des détails visant à déterminer une condition psychologique unique et définitive, mais la dissolution et la discontinuité d'actions et pensées au hasard, qui rendent la multiplicité des aspects d'une identité sans cesse en transformation. Afin d'éviter la possibilité d'arriver à des conclusions anticipées et en vue d'obtenir un résultat le plus que possible imprévisible, la description de faits et personnages doit renoncer à l'exhaustivité. Or, suivant ce principe, le narrateur de *Nadja*, en désirant « laisser surnager ce qui surnage », met au premier plan l'inconscient (par l'usage de l'écriture automatique) et fait en sorte que ce soit le texte lui-même qui révèle l'identité du narrateur, aussi bien au lecteur qu'à lui-même. D'un autre point de vue, on peut toutefois avancer l'hypothèse que *Nadja* ait été écrit par un narrateur-réalisateur conscient et avisé qui, volontairement, ne retrace pas fidèlement les faits racontés mais, là où c'est nécessaire, 'reformule' ou 'cache' les circonstances où ceux-ci se sont produits, 'oublie' de citer les prénoms des personnages auxquels il se réfère réellement, 'crée' des parcours de lecture compliqués et 'utilise' volontairement des signes ambigus qui ne laissent pas aisément saisir la vérité : bref, un narrateur qui, loin d'écrire automatiquement ce qui lui vient de l'inconscient, dirige et orchestre savamment le capital discursif à sa disposition. Toutefois, il faut rappeler que ces techniques d'amélioration du texte sont mises en œuvre par Breton au seul but d'adhérer à un autre des principes primordiaux du Surréalisme : transformer la réalité quotidienne en une œuvre d'art, la vie réelle en un cryptogramme à déchiffrer, l'écriture prosastique en un texte poétique.

Ce principe organisateur concerne aussi la recherche-construction de l'identité du narrateur, anticipée, comme on l'a vu déjà, par la question initiale « Qui suis-je ? ». Tout comme le reste du texte (genre indéfinissable, pensée en mouvement, souvenirs décousus, personnages instables et évanescents, etc.), la tentative de définir les traits saillants de l'identité est elle aussi 'en devenir'. Breton conçoit cette transformation permanente, en représentant un sujet de la quête toujours en mouvement aussi bien du point de vue cognitif (avec les sauts soudains des pensées et des réflexions théoriques sans continuité logique) que

du point de vue pragmatique (avec les personnages qui déambulent d'un lieu à l'autre). En se posant constamment des questions sur lui-même (« Qui suis-je ? », « qui je 'hante' ? », « Qui vive ? Est-ce moi seul ? Est-ce moi même ? » « que ferais-je sans toi ? »), il insiste sur un nouveau type d'identité mobile : une identité définie par une syntaxe actantielle qui, au moyen de la figure de la quête, montre un sujet qui agit et se transforme en mettant en question lui-même et en essayant de saisir 'l'altérité' de soi par rapport aux autres (« je m'efforce, par rapport aux autres hommes, de savoir en quoi consiste, sinon à quoi tient, ma différenciation »).

Or, ce manque d'arrêt, de fixation définitive des traits de son identité, est repris dans une autre grande question posée dans l'explicit de la deuxième partie du texte (celle du journal de la rencontre avec Nadja) où l'interrogation initiale se double d'une autre encore une fois non résolue, car laissée ouverte et tendue vers une nouvelle identité à venir et en devenir :

Qui vive ? Est-ce vous Nadja ? Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie ? Je ne vous entends pas. Qui vive ? Est-ce moi seul ? Est-ce moi-même ? (Breton, 1964 : 172).

Par cette deuxième question, le sujet de la quête veut justement mettre en valeur non pas l'arrêt 'mortuaire' d'un être qui aurait tout compris sur lui-même, qui s'arrêterait sur des certitudes et qui se trouverait définitivement contraint dans une condition d'immobilité (intellectuelle, morale et esthétique), mais au contraire l'état d'alerte (cognitive, émotionnelle et pragmatique) d'une conscience qui doit se transformer constamment par des parcours d'existence inlassablement renouvelés. C'est pourquoi le sujet surréaliste doit être tendu vers tout ce qui peut advenir, vers tous les hasards de la vie qui peuvent transformer une vie ordinaire, plate et banale, en état extraordinaire permettant de tirer profit de la sur-réalité et de la 'poétique de l'existence'.

C'est précisément pour cette raison que, en dépit de son manque apparent de liaison, *Nadja* (et, par la force des choses, également ses incipit et ses explicit) est en réalité un texte orchestré jusqu'aux plus menus détails : un texte où chaque page, chaque commentaire, chaque mot doivent être lus en regard des réflexions théoriques et philosophiques de l'auteur. *Nadja* est, en ce sens, le 'projet' d'un texte à venir, un nouveau type de texte qui n'est pas encore classifiable : un livre « qu'on laisse battant comme [une] porte »²⁹, un livre ouvert qui se clôt - sans se réaliser - sur d'autres questionnements (« Qui vive ? Est-ce moi seul ? Est-ce moi-même ? ») ; un livre qui, dans l'explicit de la troisième partie du texte, au lieu de se clore, s'ouvre encore une fois sur un *fait divers* duquel on ne connaît pas l'issue finale

« X..., 26 décembre. L'opérateur chargé de la station de télégraphie sans fil située à L'Île de Sable, a capté un fragment de message [...] L'opérateur a cru pouvoir localiser l'avion dans un rayon de 80 kilomètres autour de L'Île de Sable. » (Breton, 1964 : 190, en italique dans le texte)

et sur une affirmation succincte :

La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas (Ibid.)

Voici l'amorce d'une affirmation, bien plus complexe et amplifiée, qu'on va retrouver dans un autre livre, *L'amour fou*, écrit quelque temps après *Nadja* (en 1937) :

La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas. (Breton, 1976 : 26).

Pour conclure, *Nadja* est un texte où les rencontres sont toujours à refaire et les questions posées ne trouvent pas de réponses, mais engendrent d'autres questions : c'est-à-dire un texte où la valeur esthétique de la création littéraire réside dans l'inachevé, dans ce qui s'autodétruit afin de se recréer infiniment³⁰. Et les incipit et les explicit de *Nadja* n'échappent pas à cette structure dynamique.

Bibliographie

- Barbarant, O. 1994. *Le Surréalisme*. « *Nadja* » d'André Breton. Paris : Gallimard.
- Beaujour, M. 1967. « Qu'est-ce que *Nadja* ? ». *La Nouvelle Revue Française*, n° 172, p. 591-629.
- Blanchot, M. 1967. « Le Demain joueur (sur l'avenir du surréalisme) ». *La Nouvelle Revue Française*, n. 172, p. 863-888.
- Breton, A. 1952. *Entretiens*. Paris : Gallimard.
- Breton, A. 1964. *Nadja*. Paris : Gallimard.
- Breton, A. 1976. *L'Amour fou*. Paris : Gallimard.
- Breton, A. 1999. *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard.
- Boie, B., Ferrer, D. (éds.) 1993. *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*. Paris : Éditions du C.N.R.S. (coll. « Textes et manuscrits »).
- Crastre, V. 1971. *André Breton. Trilogie surréaliste: Nadja, Les Vases communicants, L'Amour fou*. Paris : SEDES.
- Del Lungo, A. 2003. *L'Incipit romanesque*. Paris : Seuil.
- Genette, G. 1987. *Seuils*, Paris : Seuil.
- Hubert, É.-A., Bernier, Ph. 2002. *Nadja*. Rosny : Bréal (coll. « Connaissance d'une œuvre »).
- Mourier-Casile, P. 1994. *Nadja d'André Breton*. Paris : Gallimard.
- Navarri, R. 1986. *André Breton. Nadja*. Paris : PUF.
- Née, P. 1993. *Lire Nadja de Breton*. Paris : Dunod.
- Chevillot, F. 1993. *La réouverture du texte. Balzac, Beckett, Robbe-Grillet, Roussel, Aragon, Calvino, Bénabou, Hebert*. Stanford: Department of French and Italian, Stanford University et ANMA Libri.

- Pères, C. (éd.) 2005. *Au commencement du récit*. Carnières-Morlanwelz : Éditions Lansman.
- Steinmetz, J.-L. 1991. « Les Manifestes. Impressions tardives ». *Europe*, n. 743, pp. 31-39.
- Taverna, L. 2004a. « Surréalisme et signification. Breton, Buñuel, Ruiz ». *Mélusine*, n. XXIV, pp. 225-233.
- Taverna, L. 2004b. « Regimi semiotici di uno scambio epistolare. Breton e Lévi-Strauss sul tema della creazione artistica ». *Archivio Antropologico Mediterraneo*, n. 5/7, année V/VII (2002-2004), pp. 277-290.
- Taverna, L. 2005. « La 'deixis surréaliste'. Breton, le genre textuel et l'énonciation de la subjectivité ». *Studia Romanica Tartuensia*, n. IVa, vol. 1, pp. 221-239.
- Taverna, L. 2006a. « La préface comme genre discursif. Dire et Avant-dire dans *Nadja* de Breton ». *Synergies. Pays Riverains de la Baltique*, n° 3, pp. 175-189.
- Taverna, L. 2006b. « How do histories of survival begin? The incipit as a strategic place of the inexpressible ». *Sign Systems Studies*, n. 34.2, pp. 417-439.
- Virmaux, A., Virmaux, O. 1987. *André Breton*. Lyon : La Manufacture.

Notes

1. L'incipit est un lieu capital du texte qui a plusieurs fonctions : 1) du point de vue spatial, il signale la voie d'accès obligée par laquelle le lecteur 'entre' dans l'univers sémiotique inconnu et 'extra-ordinaire' (le 'monde possible') du texte qu'il s'apprête à lire ; 2) par conséquent, du point de vue temporel, il marque une sorte de frontière entre un avant et un après cognitif aussi bien du lecteur (et de son bagage culturel jusque-là acquis) que de la production artistique et littéraire de l'auteur ; 3) du point de vue aspectuel, l'incipit manifeste alors un moment inchoatif censé capturer et retenir l'attention du lecteur et engage, en même temps, une tension cognitive vers ce qui va se produire par la suite ; 4) finalement, du point de vue structural, l'incipit anticipe déjà des traits stylistiques et sémiotiques caractérisant toute l'organisation formelle du texte.
2. La première édition de *Nadja* date de 1928. Elle fut publiée dans la collection Blanche de *La Nouvelle Revue Française*. Dans le présent article je fais référence à la nouvelle édition publiée chez Gallimard en 1964 revue par l'auteur lui-même et enrichie d'un « Avant-dire (dépêche retardée) ».
3. La bibliographie des études critiques sur *Nadja* de Breton est vaste et les articles et les volumes consacrés à ce texte sont innombrables. Cf., entre autres, Crastre, 1971 ; Navarri, 1986 ; Née, 1993 ; Barbarant, 1994 ; Mourier-Casile, 1994 ; Hubert et Bernier, 2002.
4. Comme le remarquent Alain et Odette Virmaux, « on admet sans trop de mal que [les] œuvres [de Breton] rompent avec les formes jusque-là en vigueur [...] Que *Nadja* ou *L'Amour fou* ne sont ni des romans, ni des confessions, ni quoi que ce soit de répertorié » (Virmaux, 1987 : 68-69). Les deux critiques soutiennent que, grâce à cela, l'œuvre de Breton acquiert un nouveau statut qui la rend unique dans son genre : « on a fini par reconnaître le caractère unique de cette œuvre [qui] s'est imposée comme un bloc, comme l'expression d'une personnalité hors norme » (*Ibid.* : 68).
5. Dans les études consacrées à ce sujet, le contrepoint réfléchi (comme dans un jeu de miroir) de l'incipit est l'explicit qui le clôt et boucle ainsi le cercle.
6. À plusieurs reprises, dans *Nadja*, le lecteur prend la mesure que l'incipit est un élément sur lequel Breton lui-même a beaucoup réfléchi. Par exemple, l'avènement du personnage principal, présent seulement dans la partie centrale du texte, est anticipé, à la fin de la première partie, comme « l'entrée en scène de Nadja » (Breton, 1964 : 67), c'est-à-dire comme un véritable incipit théâtral. On peut remarquer aussi que le nom du personnage est choisi suivant ce principe : « Elle me dit son nom, celui qu'elle s'est choisi : «Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement. » » (*Ibid.* : 75).
7. L'édition originale du premier *Manifeste du surréalisme*, écrite sous forme d'introduction à *Poisson soluble*, fut publiée pour la première fois en 1924 aux éditions du Sagittaire

(maintenant cf. Breton, 1999).

8. À ce propos, cf. Steinmetz, 1991.

9. C'est en 1955, aux éditions Sagittaire et au Club français du livre, qu'il publie l'œuvre complète *Les Manifestes du surréalisme*, comprenant les trois premiers manifestes (de 1924, 1930 et 1942) et, en plus, *Du Surréalisme en ses œuvres vives*, que l'on peut considérer comme son dernier manifeste.

10. À cause de ce changement de direction (ainsi que de tous les autres qui caractérisèrent l'évolution du mouvement) beaucoup d'opposants ont accusé Breton d'incohérence, en lui reprochant des contradictions aussi bien dans sa personnalité que dans les étapes du développement de la théorie surréaliste. Toutefois, celui-ci demeure un point controversé qui a été débattu par les sympathisants et les adversaires. De mon point de vue, l'idée de changement, d'évolution et de progression continue est une composante primordiale du programme théorique de Breton, selon lequel rien ne peut (et doit) demeurer tel quel, sous peine de mourir artistiquement, intellectuellement et socialement.

11. La question de l'intertextualité s'établissant entre le premier *Manifeste* et *Nadja* est trop complexe pour être prise en compte de manière exhaustive dans cette courte contribution. Cf. toutefois, à ce propos, Taverna, 2005.

12. Beaujour, 1967.

13. Breton, 1964 : 20

14. En outre, aussi bien le style utilisé que l'organisation du sens contribuent à créer cette nouvelle forme d'harmonie textuelle visant à confirmer les principes théoriques, éthiques, idéologiques et esthétiques avancés par Breton. Ce style particulier et ce type d'organisation textuelle sont tellement enracinés chez Breton qu'ils peuvent être repérés non seulement dans les œuvres théoriques ou dans celles artistiques, mais aussi dans un 'simple' échange épistolaire. Cf. Taverna, 2004b.

15. Breton, 1964 : 23-24.

16. *Ibid.* : 173-177.

17. *Ibid.* : 24.

18. Cette période va du « 4 octobre dernier » (*Ibid.* : 71) jour de la première rencontre fortuite, au 12 octobre, moment où la passion arrive à son paroxysme, mais à partir duquel commence la chute affective et cognitive.

19. Nadja est le fruit d'une rencontre fortuite rendue possible grâce à la déambulation sans but réalisée par le narrateur dans les rues de la ville. Or, la déambulation est la condition nécessaire pour donner vie au concept de hasard objectif, c'est-à-dire l'élément le plus arbitraire qui puisse exister : le lieu où le hasard et les coïncidences se rencontrent suivant un processus absolument irrationnel qui désoriente l'esprit et qui permet d'atteindre un degré de liberté tel que subjectif et objectif se confondent jusqu'à bouleverser la sensibilité commune et à transformer la vraie vie en poésie. Nadja est en outre l'incarnation de l'état de folie, considérée comme l'expression majeure de la libération absolue de l'homme par rapport à toute sorte de contrainte intérieure et extérieure : subjective, cognitive, sensorielle, sociale, éthique, esthétique, artistique, linguistique. En étant une folle, Nadja est - selon les critères surréalistes - une personne dont l'inconscient se manifeste librement et est promu au rang d'entité consciemment sentie et vécue : une personne qui, libérée de toute sorte de contraintes extérieures et intérieures, arrive à faire 'fusionner' la vie réelle et l'imaginaire ; bref, une personne qui a une vision du monde profondément poétique, parce que, dans le surréalisme, l'éloge de la folie n'est pas une fin en soi, mais la promotion d'un certain type de 'folie', plus conceptuelle, plus spirituelle, synonyme de génie poétique.

20. Cette troisième partie est un prétexte pour faire l'éloge d'une esthétique et d'une poésie toutes surréalistes où la beauté joue un rôle fondamental.

21. Un des principes essentiels du Surréalisme est, au contraire, d'écrire d'un seul jet, sans se préoccuper ni de la 'beauté' esthétique du texte ni de sa réception.

22. Breton, 1964 : 69.

23. *Ibid.* : 24.

24. D'autant plus que ce processus de prise de conscience et d'affirmation de sa propre identité (concernant le 'moi' surréaliste de Breton) devient progressivement une nouvelle identité collective (concernant le 'groupe' surréaliste).

25. La déambulation sans but est l'une des techniques d'exploration du 'moi' qui s'est imposée dès le début du mouvement. Au cours d'un entretien radiophonique avec André Parinaud en 1952, Breton raconte que vers 1923, quand encore le véritable mouvement surréaliste n'existait pas, dans le désir d'entreprendre une nouvelle « grande aventure » spirituelle, Louis Aragon, Max Morise, Roger Vitrac et lui décidèrent de commencer une « déambulation à quatre » qui les aurait conduit en un voyage à pied au caractère initiatique : « lâchez tout, partez sur les routes » c'est mon thème d'exhortation de l'époque [...] Mais sur quelles routes partir ? Des routes matérielles c'était peu probable ; Des routes spirituelles, nous les voyions mal. Toujours est-il que ces deux sortes de routes, l'idée nous vint de les combiner [...] Il est convenu que nous irons au hasard à pieds [...] L'absence de tout but nous retranche tout vite de la réalité, fait lever sous nos pas des phantasmes de plus en plus nombreux, de plus en plus inquiétants. L'irritation guette et même il advient, entre Aragon et Vitrac, que la violence intervienne. Tout compte fait, exploration nullement décevante, quelle qu'ait été l'exiguité de son rayon, parce qu'exploration aux confins de la vie éveillée et de la vie de rêve, par là on ne peut plus dans le style de nos préoccupations d'alors » (Breton, 1952 : 61).

26. Breton, 1964 : 6. C'est ce qui affirme l'auteur dans la préface qu'il ajouta à la deuxième édition de 1964 de *Nadja*. Cf. Taverna, 2006a pour une analyse détaillée de cette préface et de la manière dont elle s'articule aussi bien avec *Nadja* qu'avec le *Manifeste* qui la précède.

27. Il n'est pas inutile de souligner le parcours figuratif mis en œuvre par le narrateur dans la représentation des personnages et dans la constitution des valeurs qui les subsument : si *Nadja* est conçue avec un nom propre, le personnage Toi devient plus évanescent et abstrait et, d'un point de vue sémiotique, se rapproche davantage à des thématiques et à des actants plus essentiels et universels.

28. L'amour absolu est l'une des constantes de la pensée surréaliste : il est considéré comme un vecteur privilégié de surréalité. Selon Breton, la condition indispensable de l'amour est la monogamie, l'amour absolu, l'amour fou, en définitive l'amour idéal, électif et exclusif, consacré à la femme idéale, la femme en tant qu' « être suprême » et sublime. Grâce à l'amour entre une femme et un homme, il est possible d'atteindre la 'vraie' qualité de la vie, où tous les contraires sont annulés, y compris l'opposition entre le corps et l'esprit. Cet amour doit être absolu afin d'effacer la séparation entre deux êtres amoureux qui doivent se fondre en une seule unité. C'est la raison pour laquelle l'amour est capable de réconcilier l'homme avec l'idée de 'vie véritable' et sur-réelle.

29. Breton, 1964 : 18.

30. Cf., à ce propos, Blanchot, 1967.



SSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

«Questo romanzo non comincia».
Indeterminabilità incipitaria ed explicitaria
in *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini

Paolo Matteucci

Dalhousie University, Canada

matteucci@dal.ca

« Ce roman n'a pas de début ». De l'indéterminabilité de l'incipit et l'explicit dans *Petrolio* de Pier Paolo Pasolini

Résumé

De par sa structure fragmentaire et son organisation atypique, *Petrolio* de Pasolini démontre l'impossibilité de faire coïncider la fin d'un texte écrit avec les conclusions des processus interprétatifs qu'il génère. De l'aveu même de son narrateur, *Petrolio* peut être lu soit comme une pure et simple accumulation de matière textuelle, soit un palimpseste illimité, « sans fond », et renvoyant à l'in(dé) fini le moment de son propre achèvement. Une fois compris comme un mécanisme textuel à l'organisation ouverte, à même de faire circuler mais aussi de produire constamment de nouvelles informations, *Petrolio* peut être considéré comme un organisme autopoïétique et donc vivant.

Mots-clés: Pasolini, *Petrolio*, autopoïèse

«This novel does not begin». Incipital and Explicital Indeterminacy in *Petrolio* by Pier Paolo Pasolini

Abstract

With its fragmentary and unconventional structural organization, Pasolini's *Petrolio* shows the impossibility of drawing a neat correspondence between the end of a written text and the conclusion of the interpretative processes it generates. As its narrator suggests, *Petrolio* can be read as an effect of the pure and simple accumulation of written matter, or a bottomless and transformative textual palimpsest that defers to the in(de)finite its own completion. More specifically, the text appears to maintain an invariant organizational unity while capturing, within its recursive loops of circulated information, the processes of signification that its interaction with the reader generates. Once it is conceived of as a dynamic textual mechanism, *Petrolio* can be read as an autopoietic - therefore living - organism.

Keywords: Pasolini, *Petrolio*, autopoiesis

Una serie di puntini allineati al centro della pagina, lo spazio circostante lasciato in bianco, ed in calce una nota che recita: «Questo romanzo non comincia» (Pasolini, 1992 : 9). Così si presenta al lettore il primo dei circa duecento Appunti che costituiscono *Petrolio*, la monumentale ed enciclopedica opera letteraria che Pier Paolo Pasolini lasciò incompiuta al momento della sua morte. Nelle intenzioni di Pasolini, sappiamo in base ad alcune dichiarazioni rilasciate nel dicembre 1974, *Petrolio* avrebbe dovuto costituire un lavoro di portata incommensurabile. «Nulla» affermò infatti lo scrittore «è quanto ho fatto da quando sono nato, in confronto all'opera gigantesca che sto portando avanti» (Pasolini, 1992 : 569). Poche settimane più tardi, l'autore definì *Petrolio* «una specie di 'summa'» di tutte le sue esperienze e di tutte le sue memorie. Contestualmente, ed in maniera quasi profetica, egli affermò che *Petrolio* era un progetto che lo avrebbe tenuto impegnato sicuramente «per anni» e «forse per il resto» della vita (Pasolini, 1992 : 569)¹. Come vedremo, lo stretto legame tra vita e *poiesi* a cui queste dichiarazioni alludono costituisce un possibile punto di partenza per avventurarsi tra le pieghe di un corpo letterario che non solo pare rifiutare di avere dei punti d'inizio e di fine convenzionali, ma che sembra anche, e soprattutto, caratterizzarsi per l'eccezionale organizzazione strutturale dei materiali che lo compongono².

Nel prendere in considerazione la peculiare organizzazione dei materiali che compongono *Petrolio* e la problematica mancanza, nel testo, di un punto preciso in cui cominci o finisca la narrazione, il presente saggio si pone l'obiettivo di sviluppare una lettura interdisciplinare dell'ultimo lavoro pasoliniano incentrata sulla sua apertura strutturale e finalizzata alla disamina della possibilità di considerare quest'opera letteraria, coerentemente con quanto affermato dallo stesso suo autore, come un vero e proprio organismo vivente. Più specificatamente, nel mettere a confronto *Petrolio* e le teorie sull'autopoiesi elaborate - proprio negli stessi anni in cui Pasolini era impegnato alla redazione del suo enciclopedico romanzo - nel campo della neurofisiologia dai biologi cileni Humberto Maturana e Francisco Varela, nei paragrafi che seguono si cercherà di dimostrare come *Petrolio* si presenti al lettore nelle fattezze di un organismo autopoietico in grado, per lo meno da un punto di vista retorico, di catturare la vita al suo interno.

Dai primi anni Settanta in poi, non sono mancati i tentativi di applicare il paradigma teorico sviluppato da Maturana e Varela nel campo delle arti visive, della letteratura e delle scienze umane. In un significativo saggio dedicato a *Canvas* di Jasper Johns, per esempio, Ben Stoltzfus ha dimostrato come, una volta adottato il paradigma autopoietico quale criterio fondante per la distinzione tra organismi viventi e non, anche al di fuori dell'ambito disciplinare proprio della biologia sia in alcuni casi riconoscibile un superamento della convenzionale concezione del

vivente quale mero sistema di riproduzione, da parte di un dato organismo, di sé. La nozione di autopoiesi è stata inoltre adottata per illustrare il funzionamento dei sistemi di linguaggio (si veda il lavoro di Ira Livingston), delle reti di collegamento e di interazione cibernetiche (Katherine Hayles), ed ancora il continuo rinnovarsi, nella storia umana, delle strutture sociali, incluse le forme politiche di governo (Niklas Luhmann). Come suggeriscono questi ed altri studi, le teorie dell'autopoiesi costituiscono un potente strumento per l'analisi letteraria e per la discussione dei legami tra letteratura e scienza. È proprio all'interno di questa linea di pensiero che il presente saggio intende collocarsi.

Nel loro seminale saggio del 1973, intitolato *Autopoiesi. L'organizzazione del vivente*, Maturana e Varela affrontano il problema di come identificare la caratteristica distintiva che accomuna tutti gli esseri viventi e di come concettualizzare, in maniera esauriente ed esaustiva, la nozione di vita. Maturana e Varela partono dalla constatazione che, per lo meno nell'ambito disciplinare proprio della biologia,

il pensiero evolutivo mediante la sua enfasi sulla diversità, sulla riproduzione e sulla specie per spiegare la dinamica del cambiamento, ha oscurato la necessità di osservare la natura autonoma delle unità viventi. (Maturana e Varela, 1973 : 127).

In questa cornice, puntualizzano Maturana e Varela, la proprietà distintiva che appartiene a tutti gli esseri viventi è stata non di rado confusa con la capacità, da parte di un dato organismo, di riprodurre o trasmettere il proprio patrimonio genetico. Al fine di giungere ad una definizione univoca di quanto in ultima istanza costituisca «la natura dell'organizzazione vivente» (Maturana e Varela, 1973 : 127), i due biologi propongono di partire dall'osservazione dei criteri organizzativi dei diversi sistemi e di assumere, nell'osservazione volta a distinguere quali tra essi possano essere considerati viventi, un punto di vista non-animistico, meccanicistico ed incurante della convenzionale partizione in classi, famiglie e tipologie. Maturana e Varela pongono dunque al centro del loro percorso di ricerca le relazioni, ovvero la rete di interazioni e di trasformazioni, attraverso cui i componenti di un organismo possono entrare nel funzionamento della macro-struttura che integrano e costituiscono come unità. Ritenerne che un sistema vivente sia una struttura topologicamente riconoscibile implica, nel medesimo quadro teorico, riconoscere che esso sia «definito dalla sua organizzazione» e che esso possa «essere spiegato come ogni organizzazione è spiegata, cioè in termini di relazioni e non di proprietà dei componenti» (Maturana e Varela, 1973 : 128).

Sulla base di questi presupposti, Maturana e Varela identificano nell'autopoiesi la caratteristica distintiva che è propria di tutti gli esseri viventi. Un organismo

autopoietico, sostengono i due ricercatori, è capace di generare e di specificare la «propria organizzazione mediante il suo operare come sistema di produzione dei suoi propri componenti» ed esso è pertanto in grado di configurarsi come un sistema di relazioni e di produzione di nuovi elementi nel momento stesso in cui presenti «la sua propria organizzazione (rete definente di relazioni) come la variabile fondamentale che mantiene costante» (Maturana e Varela, 1973 : 131). Che in questa cornice i sistemi viventi siano macchine autopoietiche, affermano Maturana e Varela, «è banalmente ovvio», dal momento che «essi trasformano dentro se stessi materia in modo tale che il prodotto del loro operare è la loro propria organizzazione» (Maturana e Varela, 1973 : 135). È tuttavia attestabile, sostengono Maturana e Varela, «anche il contrario», ovvero il fatto che ogni sistema autopoietico sia in quanto tale necessariamente vivente. Un organismo autopoietico è infatti organizzativamente aperto alla filiazione di nuovi componenti nello stesso momento in cui mantiene costante e invariabile la sua organizzazione unitaria di base. Se considerata in questa accezione, la nozione di autopoiesi permette innanzitutto di illustrare non solo le dinamiche di riproduzione e di evoluzione, ma anche «tutta la fenomenologia dei sistemi viventi» nel loro insieme (Maturana e Varela, 1973 : 137). In secondo luogo, l'autopoiesi si configura quale condizione necessaria e sufficiente a caratterizzare l'organizzazione di tutti i viventi senza distinzioni di sorta.

***Petrolio*: un'opera infinita e interminabile**

La versione di *Petrolio* che possiamo leggere oggi fu pubblicata, con decisione postuma e presumibilmente a dispetto delle volontà dell'autore, nel 1992 da Einaudi. Essa consiste nella trascrizione, ad opera di Maria Careri e Graziella Chiarcossi, di oltre cinquecento pagine lasciate da Pasolini parzialmente vergate a mano ed in parte dattiloscritte. Nel lavoro di trascrizione del manoscritto, come è stato sottolineato dalle curatrici, sono stati adottati alcuni simboli tipografici volti ad indicare la presenza di annotazioni collocate dall'autore direttamente all'interno del corpo testuale in vista di revisioni e integrazioni future. Esse includono depennamenti, dizioni alternative, sottolineature, cancellature, modifiche, marginalia e altre più o meno corpose inserzioni. A questa serie di annotazioni si sommano parecchie cartelle senza numerazione oppure senza titolo, talvolta contenenti interi paragrafi e altre volte recanti soltanto poche parole, che sono disseminate sia all'interno della sequenza di componenti numerate del testo sia prima e dopo il primo e l'ultimo Appunto. Dal momento che fanno parte integrante dell'opera, tutti questi materiali sono stati inclusi nella versione a stampa di *Petrolio*.

All'Appunto numero uno (quello dell'*incipit* negato, che è significativamente intitolato «Antefatti») fanno seguito oltre duecento frammenti scritti di varia natura. Questi si presentano, nel loro insieme, nelle fattezze di un palinsesto testuale non tanto incompiuto quanto strutturalmente e programmaticamente non finibile. Nel sottolineare le modalità organizzative anticonvenzionali del testo e nell'osservarne, tra l'altro, i dinamismi di esproprio del decorso semantico lineare, la critica ha definito *Petrolio* un «poema materico dell'accumulazione» (Pisanelli, 2002 : 138), un «discorso» che «inventa ossia scopre via via le proprie regole» (Gramigna, 1995 : 51), una «forma flessibile» ed un «testo autotelico» (Garand, 1996 : 73 e 78), un «romanzo infinibile» (Esposito, 2003 : 3) e «mutante» (Amberson, 2008 : 72), «un'opera monumentale, sterminata» e «inclassificabile» (Salvini, 2004 : 186) e ancora un «magnum opus» la cui temporalità si oppone a ogni «senso di sviluppo teleologico e lineare» (Gragnotati, 2015 : 205).

Si noti, a proposito della strutturale interminabilità di *Petrolio* così come dell'organizzazione dei suoi materiali, che l'adozione stessa del termine di Appunti, utilizzato da Pasolini per designare il titolo di molti frammenti, pare non soltanto suggerire una certa provvisorietà nella loro redazione ma anche indicare che ognuno di essi, proprio come l'opera nel suo insieme, possa e debba essere considerato una primordiale e trasformativa «forma» consistente nell'accumulazione di materia testuale. Ciascun Appunto sembra in questa prospettiva rimanere, al suo interno così come nella sua collocazione in sequenza tra gli altri frammenti, per sempre passibile di rifacimento e di riorganizzazione. «Queste pagine stampate ma illeggibili», ci informa a questo proposito il narratore dell'Appunto 37,

vogliono proclamare in modo estremo - ma che si pone come simbolico anche per tutto il resto del libro - la mia decisione: che è quella non di scrivere una storia, ma di costruire una forma (come risulterà meglio più avanti): forma consistente semplicemente in 'qualcosa di scritto'. (Pasolini, 1992 : 155).

Nel misurare la poliedricità del testo alla luce della sua «estrema sperimentazione formale», Serena Tusini ha delineato la possibilità di concepire *Petrolio* alla stregua di «un'opera fondamentalmente metaletteraria, basata cioè sulla forma come sostanza costruttrice» (Tusini, 1998a : 65 e 62). Nel rilevare che la loro esposizione nel testo è «una parte integrante della forma del libro», Armando Maggi ha invece suggerito di considerare le diverse varianti sintattiche, lessicali e interlineari, proprio come le parole sottolineate o cerchiare, una sintomatica esemplificazione della volontà di Pasolini di dare vita ad «un nuovo modo di vedere la realtà», alla forma «di una realtà nuova» e alla «forma di un nuovo organismo» allo stato fetale (Maggi, 2009 : 159 e 157). Nel sottolineare che secondo il suo autore *Petrolio*

avrebbe dovuto costituire principalmente una «forma», Maggi afferma inoltre che nella sua lettura è centrale «il concetto della forma di feto “testuale”» (Maggi, 2009 : 160).

Un preciso utilizzo di metafore zoetiche emerge anche, nell’ambito del discorso critico dedicato a *Petrolio*, dalle letture del testo che sono state sviluppate da Stefano Agosti e da David Ward. Nella prospettiva di Ward, l’ultima opera di Pasolini può essere considerata un «organismo vivente» (Ward, 1995 : 106) in quanto, con la sua infinitudine, essa rispecchia l’impossibilità di rinchiudere la propria leggibilità e illeggibilità entro i margini ultimi di un qualsivoglia significato stabile. Nella cornice teorica di Agosti, il costituirsi di *Petrolio* in «fatto vitale» (Agosti, 2004 : 67) può essere desunto invece dall’iscrizione nel testo dell’interminabilità della sua stessa struttura. Più specificatamente, *Petrolio* si costituisce in «organismo vitale» (Agosti, 2004 : 69) giacché la sua struttura portante permette di fondare entro l’ordine simbolico, coerentemente con una concezione autoriale del testo scritto quale forma evenemenziale che «mira a coincidere con la vita stessa» (Agosti, 2004 : 86), sia il Soggetto (narrante) sia il libro:

Al pari delle trasformazioni cui sono sottoposte le articolazioni fondanti della rappresentazione verbale, vale a dire gli indicatori di persona, anche la posizione perennemente incoativa del testo (la sua aspettualità) conferma quell’iscrizione profonda di Petrolio nell’ordine simbolico, che attesta dell’imbricazione interminabile di vita e scrittura. (Agosti, 2004 : 91).

A proposito del nesso tra la non finitezza di *Petrolio* ed il suo costituirsi in essere vivente, si vedano anche gli Appunti 6 sexies e 99, qui sotto ripresi per comodità del lettore. Nell’Appunto 99 la connessione tra vita, scrittura e poiesi dalla quale trae fondamento il coagularsi di *Petrolio* è iscritta in un duplice movimento di fecondazione e di ritrazione, ovvero di reinfetazione e al tempo stesso di morte. Afferma infatti il narratore:

Nello stesso tempo in cui progettavo e scrivevo il mio romanzo, cioè ricercavo il senso della realtà e ne prendevo possesso, proprio nell’atto creativo che tutto questo implicava, io desideravo anche di liberarmi di me stesso, cioè di morire. Morire nella mia creazione: morire come in effetti si muore, di parto: morire, come in effetti si muore, eiaculando nel ventre materno. (Pasolini, 1992 : 419).

Nell’Appunto 6 sexies, *Petrolio* è raffigurato nelle vesti di un organismo poetico la cui partenogenesi non può essere disgiunta, per lo meno dal punto di vista del suo estensore, dall’atto di viverne la stessa gestazione. Parlando in prima persona, il narratore afferma infatti che:

il mio dovere di scrittore è quello di fondare ex novo la mia scrittura: e ciò non per partito preso, anzi, per una vera e propria coazione a cui non posso in alcun modo oppormi. [...] Non posso venir meno a questo assunto. E il lettore mi perdoni se lo annoio con queste cose: ma io vivo la genesi del mio libro. (Pasolini, 1992 : 48).

Incipit

A suffragio del fatto che *Petrolio*, almeno nelle intenzioni del suo autore, possa essere considerato un palinsesto organizzativamente *in fieri*, si consideri il primissimo passaggio in prosa del testo, ovvero il frammento non numerato che nelle edizioni stampate del libro viene presentato, antecedentemente all'Appunto 1, nella pagina immediatamente successiva al frontespizio. Nelle righe iniziali di questo frammento, che per la sua collocazione può essere considerato, proprio come il già citato Appunto 1, una possibile soglia incipitaria del testo, leggiamo che:

Tutto Petrolio (dalla seconda stesura) dovrà presentarsi sotto forma di edizione critica di un testo inedito (considerato opera monumentale, un Satyricon moderno). Di tale testo sopravvivono quattro o cinque manoscritti, concordanti e discordanti, di cui alcuni contengono dei fatti e altri no ecc. (Pasolini, 1992 : 3)

La «ricostruzione» di *Petrolio*, viene specificato nello stesso passo iniziale, oltre ad essere fondata sul «confronto dei vari manoscritti conservati» dovrà avvalersi

anche dell'apporto di altri materiali: lettere dell'autore (sulla cui identità c'è un problema filologico irrisolto ecc.), lettere di amici dell'autore a conoscenza del manoscritto (discordanti tra loro), testimonianze orali riportate su giornali o miscellanee, canzonette ecc. Esistono anche delle illustrazioni [...]. Per riempire poi le vaste lacune del libro, e per informazione del lettore, verrà adoperato un enorme quantitativo di documenti storici che hanno attinenza coi fatti del libro [...]. Tali documenti sono: giornalistici (reportage di rotocalchi, l'Espresso ecc.) e in tal caso sono citati per intero; testimonianze orali 'registrate', per interviste ecc., di alti personaggi o comunque di testimoni; documentari cinematografici rari (e qui ci sarà una ricostruzione critica analoga a quella figurativa e letteraria - non solo filologica ma anche stilistica e attribuzionistica - per es. "Chi è il regista di tale documentario?" ecc.). L'autore dell'edizione critica 'riassumerà' quindi, sulla base di tali documenti - in uno stile piano, oggettivo, grigio ecc. - lunghi brani di storia generale, per legare fra loro i 'frammenti' dell'opera ricostruita. (Pasolini, 1992 : 3).

L'opera che leggiamo, suggerisce questo passaggio, non è altro che una prima variante di un numero imprecisato e imprecisabile di versioni future. Anche in questo frangente *Petrolio* si presenta ai suoi lettori nelle vesti di un corpo testuale capace di includere al suo interno, e in sovrapposizione alle sue versioni manoscritte così come alla sua cristallizzazione a mezzo di caratteri a stampa, quanto immediatamente non contiene. Si noti inoltre che l'«opera ricostruita», come recita il frammento, prenderà la forma di un assemblaggio di materiali diversi e che il suo corpo testuale sarà talmente eterogeneo (se racchiuderà infatti, oltre a «canzonette» e «testimonianze orali», anche «documenti storici», «interviste» e «documentari cinematografici rari») da non essere materialmente possibile, per un lettore, tenerlo tra le proprie mani.

Dell'opera «gigantesca» progettata da Pasolini possiamo oggi leggere, nella versione stampata, una vasta serie di Appunti numerati contenenti più o meno corpose sezioni in prosa, talvolta intervallati da uno o più frammenti scritti non recanti alcun titolo o privi di numerazione; diversi diagrammi; alcuni grafici e non poche annotazioni, di cui alcune telegrafiche, esplicitamente designate quali tracce da essere più avanti sviluppate. Sono inoltre disseminati nelle pagine del libro alcuni Appunti che presentano il medesimo titolo oppure, in certi casi, che pur presentando dei contenuti testuali diversi tra loro sono contrassegnati dalla medesima numerazione. Alcune delle sezioni numerate non sono ordinate in ordine progressivo, mentre in alcune occasioni al titolo e al numero di un Appunto non segue altro che una pagina bianca. Infine, all'interno di alcuni frammenti si menziona l'inserzione di ulteriori blocchi scritti in «caratteri greci, o neo-greci» (Appunti 37, 36-40 e 131) e «giapponesi» (Appunti 131 e 132) da apporsi nel testo in qualche imprecisato momento futuro.

A render ancor più problematica la questione dell'organizzazione formale di *Petrolio* contribuisce, se si legge il testo in modo lineare, la designazione degli Appunti successivi al numero 103 quali appartenenti alla «(Seconda Parte)» del libro (Pasolini, 1992 : 459). In supplemento ad alcune sporadiche allusioni facenti riferimento ad una possibile partizione del testo in due o tre sezioni, contenute ad esempio negli Appunti 40, 41, 43 e 103a, infatti, in *Petrolio* non sono esplicitate né l'esistenza né l'esatta estensione di alcuna prima parte. Si notino infine, a proposito della natura intrinsecamente trasformativa del testo, le mutevoli modalità di designazione che sono adottate nel descriverlo dalla sua stessa voce narrante. *Petrolio* è detto essere un «romanzo» non solo nell'Appunto 1 ma anche in diverse altre occasioni, come ad esempio nel corso degli Appunti 4, 20-30, 37, 43, 72g, 74a, 84, 97, 103b e 125. In altri frangenti, ovvero negli Appunti 40, 42, xxx, 51, 55, 58, 82, 127, 128 e 129, esso è un «poema» e poi ancora, negli Appunti

3a, 6 bis, 6 sexies, 22i e 31, un «racconto». Negli Appunti 3c, 22i, 43, 43a, 103a, il testo è invece un'«opera» e anche, nell'Appunto 131, un «Legomenon». *Petrolio* viene anche detto essere un «libro» (Appunti 6b, 6 sexies, 37, 103b, 128c), un «'monumentum' per eccellenza» (Appunto 74a) ed infine «una forma» che non è «un romanzo storico» (Appunto 3c) in quanto «consistente semplicemente in 'qualcosa di scritto'» (Appunto 37).

Riconoscere il fatto che *Petrolio* si presenti agli occhi del lettore nella forma di organismo testuale in continua trasformazione, che esso differisca al di fuori della sue pagine scritte l'inizio e la fine dei processi di significazione di cui si fa organizzatore, oppure ancora considerare il testo, come suggerisce la stessa voce narrante, un effetto «del puro e semplice accumularsi della materia» (Appunto 6b), non significa concludere che esso sia privo di una riconoscibile unità topologica d'insieme. In quanto corpo testuale, infatti, *Petrolio* è leggibile e riproducibile (anche nelle sue versioni a stampa), traducibile in una lingua straniera ed in ultima analisi confinabile nello spazio di un libro delimitato da una prima e da un'ultima pagina. Tuttavia, nell'avvicinarsi alla sua organizzazione proteiforme e multilinare, è importante non trascurare il fatto che se da un lato *Petrolio* si costituisce quale unità testuale autonoma dall'altro lato esso ha bisogno dell'intervento di un osservatore esterno, come ad esempio quello di un lettore, per poter essere riconosciuto come unità nel suo insieme. Ed è proprio nel suo insieme, con le sue eterogenee porzioni di testo redatto e le sezioni da farsi, i suoi diagrammi e le sue annotazioni, le sue pagine bianche e le sue cancellature, che *Petrolio* si presenta ai nostri occhi come la cristallizzazione a mezzo stampa di un palinsesto testuale intrinsecamente aperto a continue trasformazioni, poroso e duttile, malleabile e riscrivibile, essenzialmente non finito e a tutti gli effetti destinato a rimanere, in ultima istanza, per sempre non finibile.

La possibilità di considerare *Petrolio* un organismo letterario autopoietico e vivente, la cui unità testuale non preclude - ed anzi si fa portatrice - dello sviluppo di sempre nuovi componenti, ivi inclusi i processi di interpretazione sviluppati dei lettori, sembra essere suffragata da una lettura congiunta del testo e della definizione di «macchina autopoietica» proposta da Maturana e Varela nei paragrafi centrali del loro saggio. Affermano infatti i due biologi cileni che un organismo autopoietico è:

una macchina organizzata (definita come una unità) come una rete di processi di produzione (trasformazione e distruzione) che produce i componenti che: I) attraverso le loro interazioni e trasformazioni continuamente rigenerano e realizzano la rete di processi (relazioni) che li producono; e II) la costituiscono (la macchina) come una unità concreta nello spazio nel quale essi (i componenti)

esistono specificando il dominio topologico della sua realizzazione in quella rete. (Maturana e Varela, 1973 : 131).

Al centro delle affermazioni di Maturana e Varela si trova non tanto una pulsione volta a distinguere dagli altri organismi i sistemi cui sia ascrivibile una qualsivoglia finalità intrinseca, oppure che si caratterizzino per la capacità o meno di replicare il proprio patrimonio genetico, quanto piuttosto un' enfasi qualificante posta sulla conformazione organizzativa della rete di interazioni e di trasformazioni nella quale i componenti di un dato sistema (al di là di possibili convenzionali classificazioni basate su concetti come, tra molti altri, quelli di materialità e immaterialità) possono entrare nel funzionamento della struttura (o, nel caso di *Petrolio*, del corpus testuale di partenza) che integrano. Dal momento che la nozione di organizzazione autopoietica designa una modalità di interconnessione tra processi che sono «intrecciati nella specifica forma di una rete di produzione dei componenti che realizzando la rete che li produce la costituiscono come unità» (Maturana e Varela, 1973: 133), si può concludere che le nozioni di finalità, scopo d'uso e funzione non possano essere considerate caratteristiche proprie di un sistema autopoietico. Ogni tentativo di racchiudere *Petrolio* in un qualsivoglia paradigma teorico incentrato su finalità o intenzionalità (anche autoriali) prestabilite, dunque, risulta essere vanificato dall'evidente impossibilità di concepire il testo letterario come un sistema immobile ed immutabile, ovvero staticamente chiuso in sé stesso.

Explicit

Se leggiamo *Petrolio* in maniera lineare, nelle sue pagine conclusive troviamo almeno due frammenti narrativi che, oltre a fare allusione alla connessione tra scrittura e poiesi, sembrano suffragare l'ipotesi secondo cui la provvisorietà costituisce un elemento fondante della sua organizzazione formale. Alla luce della loro collocazione, ciascuno di questi frammenti può essere considerato un possibile punto di uscita dal testo.

Il primo frammento è datato «Primavera o Estate 1972». Si intitola «PETROLIO (Romanzo)» e racchiude una sorta di originaria traccia scritta - ovvero una primissima, embrionale versione - del raggruppamento di materiali narrativi che leggiamo oggi in forma più sviluppata sotto il titolo di *Petrolio*. Questo frammento, interamente in prosa, si conclude con un breve paragrafo attraverso cui il narratore evoca il potenziale poetico, ovvero l'immenso potere germinativo, che ai suoi occhi è intrinseco alla parola che egli ha scelto come titolo per il suo romanzo:

Mi sono caduti per caso gli occhi sulla parola "Petrolio" in un articolo credo dell'Unità, e solo per aver pensato la parola "Petrolio" come il titolo di un libro

mi ha spinto poi a pensare alla trama di tale libro. In nemmeno un'ora questa 'traccia' era pensata e scritta. (Pasolini, 1992 : 543).

Un secondo possibile *explicit* è rappresentato dalla lettera autografa indirizzata all'amico Alberto (Moravia) che fu lasciata da Pasolini, al momento della morte, insieme alle altre cartelle di *Petrolio* fino a quel punto redatte. Collocata nell'edizione Einaudi tra i frammenti conclusivi del libro, ad un livello immediato la lettera veicola una sorta di commiato formale dal testo attraverso cui il narratore dapprima definisce *Petrolio* un romanzo non convenzionale e poi elabora alcune riflessioni relative alla sua gestazione. Con un primo movimento, l'estensore della lettera sostiene di essersi rivolto, attraverso *Petrolio*, direttamente al lettore, ovvero di avergli parlato nelle vesti di un narratore «in carne e ossa»:

Ora in queste pagine io mi sono rivolto al lettore direttamente e non convenzionalmente. Ciò vuol dire che non ho fatto del mio romanzo un 'oggetto', una 'forma', obbedendo quindi alle leggi di un linguaggio che ne assicurasse la necessaria distanza da me, <...> quasi addirittura abolendomi, o attraverso cui io generosamente negassi me stesso assumendo umilmente le vesti di un narratore uguale a tutti gli altri narratori. No: io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa, come scrivo a te questa lettera, o come spesso ho scritto le mie poesie in italiano. (Pasolini, 1992 : 544).

Con un secondo movimento, l'io narrante dipinge *Petrolio* a guisa di «oggetto» interposto tra sé e il lettore:

Ho reso il romanzo oggetto non solo per il lettore ma anche per me: ho messo tale oggetto tra il lettore e me, e ne ho discusso insieme (come si può fare da soli, scrivendo). (Pasolini, 1992 : 544).

Come si può evincere dalla lettura congiunta di questi due diversi passaggi, la lettera a Moravia appare iscriversi in quella zona d'indistinzione liminale che raccorda la versione di *Petrolio* che ci troviamo davanti alle sue diverse ricostruzioni future. Frapposta, come suggeriscono le affermazioni del suo estensore, tra l'autore e il lettore, la lettera si colloca infatti indiscernibilmente sia all'interno sia all'esterno del corpo testuale, ed in questo modo essa rimanda all'infinito il completamento del lungo movimento attraverso cui *Petrolio* potrebbe parer giungere ad una qualsivoglia conclusione. La lettera a Moravia interroga dunque la legittimità di far corrispondere ad un eventuale momento di chiusura formale del testo la conclusione ultima dei dinamismi (inclusi quelli interpretativi) innescati dal suo programmatico e illimitabile divenire.

Nell'ultimo paragrafo della missiva, oltre a fornire alcune indicazioni relative al potenziale trasformativo del testo, che viene definito «la testimonianza di quel poco di sapere che uno ha accumulato» e che pure è diventato qualcosa di «completamente diverso da quello che egli si aspettava» o «immaginava» (Pasolini, 1992 : 545), Pasolini suggerisce al destinatario, e per suo tramite a tutti i lettori, di considerare *Petrolio* una forma di scrittura testamentaria:

Questo romanzo non serve piú molto alla mia vita (come sono i romanzi o le poesie che si scrivono da giovani), non è un proclama, ehi, uomini! io esisto, ma il preambolo di un testamento. (Pasolini, 1992 : 545).

In base a queste significative affermazioni *Petrolio* può essere considerato, come ha rilevato Stefano Agosti, sia un'opera «interminabile per ragioni strutturali, interne alla sua stessa costituzione» sia una forma di scrittura testamentaria che permette la teoreticamente illimitata proliferazione di aggiunte (Agosti, 2000 : 83)³. Se essa viene invece messa a confronto con la pulsione, che potrebbe essere manifestata da un certo tipo di lettore, di racchiudere *Petrolio* entro un punto d'inizio e di fine linearmente riconoscibili, la lettera a Moravia non solo mette a nudo l'interminabilità strutturale del testo, ma ne configura anche la fondamentale e programmatica indecidibilità incipitaria ed explicitaria.

Il testo stampato di *Petrolio*, tuttavia, come abbiamo visto si presenta oggettivamente (e nonostante le cancellature e le modifiche «da farsi» cui il testo stesso allude) come una sequenza invariabile (ed anzi riproducibile, a stampa, in centinaia di esemplari) di segni scritti. È proprio al fine di risolvere questo paradosso che è necessario rivolgersi, ancora una volta, al quadro teorico elaborato da Maturana e Varela. Nel formulare la loro definizione di autopoiesi, infatti, i due neurofisiologi cileni riconoscono apertamente il fatto che ogni tentativo di spiegazione del funzionamento e della produzione dei sistemi di componenti che costituiscono un organismo autopoietico, e finanche il riconoscimento di una sua qualsivoglia unità topologica d'insieme (che ne delinea ad esempio l'autonomia e l'estensione), non può essere fornita che da un punto di vista esterno al sistema sotto osservazione. Questo punto di vista che si vuole distaccato dal dominio d'osservazione, e che tuttavia non può essere considerato effettivamente tale, è quello dell'osservatore:

una spiegazione è sempre data da noi come osservatori, ed è centrale distinguere in essa ciò che pertiene al sistema come costitutivo della sua fenomenologia da ciò che pertiene al nostro dominio di descrizione, e quindi alle nostre interazioni con esso, con i suoi componenti e con il contesto nel quale è osservato. (Maturana e Varela, 1973 : 127).

Al fine di superare questo paradosso, Maturana e Varela lasciano significativamente aperto il problema dell'identificazione ultima (in termini di natura, funzione, tipologia e im/materialità) dei componenti che in un sistema autopoietico possono venire, e di fatto vengono, prodotti e riconoscono ai sistemi autopoietici la potenzialità di rendere anche i circuiti di *feedback* che si sviluppano nell'osservazione una parte integrante della loro stessa organizzazione. Così, sebbene agli occhi di un osservatore esterno paia esserci una distinzione tra i processi di produzione autonomamente innescati dall'invariabile unità organizzativa di un sistema autopoietico e quelli sviluppati invece nel contesto della sua descrizione, in realtà anche quanto viene generato dall'osservazione - incluso ogni processo di significazione - può essere considerato una delle modalità di produzione di nuovi componenti che l'autopoiesi innesca:

Vi sono due fonti di deformazioni per un sistema autopoietico come appaiono ad un osservatore: una è costituita dall'ambiente esterno come fonte di eventi indipendenti nel senso che questi non sono determinati dall'organizzazione del sistema; l'altra fonte è costituita dal sistema stesso come fonte di stati che hanno origine dalle compensazioni delle deformazioni, ma che da sole possono costituire deformazioni che generano ulteriori cambiamenti compensativi. Nella fenomenologia dell'organizzazione autopoietica queste due fonti di perturbazioni sono indistinguibili, e in ogni sistema autopoietico sono intrecciate insieme per formare una singola ontogenesi. Così, sebbene in un sistema autopoietico tutti i cambiamenti siano determinati internamente, per un osservatore la sua ontogenesi riflette in parte la sua storia di interazioni con un ambiente indipendente. (Maturana e Varela, 1973 : 156).

Nella prospettiva di Maturana e Varela, in sintesi, gli organismi autopoietici si caratterizzano non solo per la propria capacità di generare nuovi componenti e di specificare la propria organizzazione mediante il loro operare, ma anche perché, nel mantenere attivamente invariabile «una identità che è indipendente dalle loro interazioni con un osservatore» (Maturana e Varela, 1973 : 133), riescono a catturare nei propri processi organizzativi anche la posizione e la posizionalità dell'osservatore stesso.

È proprio in virtù di questo sconfinamento nell'ambito cognitivo che il paradigma autopoietico si dimostra produttivo ed esportabile, al di fuori del dominio della fisiobiologia, anche ad altri ambiti disciplinari. La capacità di un organismo autopoietico di catturare nei propri processi di significazione quanto viene prodotto nel dominio dell'osservazione, infatti, non solo contribuisce a problematizzare la definizione (e la percezione) di ciò che Maturana e Varela definiscono essere la natura degli esseri viventi, ma interroga anche la possibilità di estendere la nozione

di vita ad organismi puramente immateriali o per lo meno inorganici - come ad esempio può essere un testo scritto - che a partire da una struttura unitaria di partenza siano capaci di dare vita a sempre nuovi dinamismi di produzione e di circolazione di informazioni. Il quadro teorico elaborato da Maturana e Varela permette dunque di concepire ogni testo letterario, e in maniera esemplare un'opera quale *Petrolio*, come un organismo autopoietico che si costituisce quale unità strutturalmente autonoma in grado di catturare all'interno dei propri circuiti organizzativi anche quanto essa immediatamente non contiene, a cominciare da ogni percorso interpretativo che l'osservazione (o la lettura) può sviluppare.

Sono particolarmente indicative, a proposito della riconoscibile unitarietà di *Petrolio* così come del suo costituirsi in sistema autopoietico, le indicazioni relative alla «forma» del testo ed alle sue leggi immanenti che vengono fornite nell'Appunto 131. Qui il narratore afferma:

sono a questo punto costretto a prendere le dovute distanze dalla mia stessa materia: [...] parlo della mia ambizione a costruire una forma «con le sue leggi autopromuoventisi» e autosufficienti, piuttosto che a scrivere una storia che si spieghi attraverso concordanze, più o meno 'a chiave', con la pericolosissima realtà. [...] Ciò che io desideravo fare si attua proprio in questo farsi e spiegarsi dell'opera con se stessa, anche letteralmente. (Pasolini, 1992 : 534).

Come si può evincere dalla lettura di questo passaggio, *Petrolio* esemplifica in maniera spettacolare il funzionamento autopoietico di un testo scritto in quanto esso, a partire da un'organizzazione presentemente stabile come la sua invariabile versione a stampa, cattura nei suoi meandri, così come nei suoi spazi di accrescimento prossimale, quei nuovi componenti che la sua stessa conformazione - organizzativamente aperta a continue trasformazioni - è in grado di sviluppare. Poiché ogni atto di significazione elaborato a partire da *Petrolio* viene ineluttabilmente catturato dal testo stesso nelle proprie reti organizzative autopoietiche, il processo di produzione sistemico di nuovi componenti si estende anche al dominio d'osservazione che si vorrebbe esterno alla pagina scritta⁴.

Conclusioni

Con la sua intrinseca non-finibilità, la sua frammentarietà, le sue pagine lasciate in bianco, le sue diciture alternative e biforcazioni infralineari, le sue cancellature, i riferimenti alle diverse varianti e agli ulteriori blocchi di testo da sviluppare in futuro, *Petrolio* si presenta ai nostri occhi nelle fattezze di una forma testuale organizzativamente aperta alla generazione di nuovi componenti. Simultaneamente, con la plastica malleabilità che ne garantisce e riafferma l'unitarietà testuale di

partenza, l'ultima opera pasoliniana si caratterizza anche per il suo continuo e dinamico oscillare tra una conformazione organizzativa stabile ed infinite versioni o varianti future. È proprio questo movimento di sviluppo potenziale, spettacolarmente inscritto al tempo stesso sia all'interno che all'esterno della sequenza di caratteri a stampa che compongono *Petrolio*, ad attestarne la fondamentale e perpetua autopoiesi.

Segnato dall'assenza di convenzionali punti narrativi d'inizio e di fine, topologicamente frapposto tra il suo estensore ed il lettore, inscritto nell'ordine vitale della scrittura testamentaria e pure esposto all'osservazione, in forma manoscritta così come nelle versioni a stampa, con il proprio funzionamento autopoietico *Petrolio* tende alla cattura nei suoi dinamismi anche di quanto esso immediatamente non contiene. In questo modo, oltre a rendere labile e in ultima analisi indiscernibile ogni netta linea di demarcazione passibile di determinare la conclusione dei processi di produzione di nuovi componenti che esso stesso è in grado di sviluppare, *Petrolio* interpella la mancata corrispondenza tra l'inizio e la fine delle pagine del testo e la conclusione ultima dei processi di significazione di cui si fa portatore.

Presentatoci nell'Appunto 43a come un «vasto e profondo fronte lavico» che ingloba al suo interno l'«illimitato fiume senza fondo» costituito dallo scorrere «del tempo e della vita» (Pasolini, 1992 : 188), *Petrolio* in ultima analisi interroga la legittimità di rinchiudere i dinamismi di significazione di cui si fa organizzatore entro soglie testuali incipitarie ed explicitarie univocamente definibili. In virtù non soltanto della sua frammentarietà strutturale e della sua organizzazione anticonvenzionale, ma anche e soprattutto in virtù della sua potenzialità generativa, *Petrolio* alimenta infatti un processo di illimitata gestazione di nuovi componenti che decreta tanto la sostanziale indeterminatezza ed infinità organizzativa dei materiali che lo compongono quanto, e soprattutto, la fondamentale indeterminabilità incipitaria ed explicitaria che pertiene al loro transitorio raggruppamento.

Sembra a questo punto appropriato domandarsi quali possano essere le implicazioni di una ri-concettualizzazione della letteratura quale modalità autopoietica d'organizzazione di materiale scritto. In primo luogo, proprio come per Maturana e Varela il funzionamento di un organismo vivente non conosce di per sé finalità intrinseche e estrinseche, così considerare *Petrolio* un sistema autopoietico significa aprire delle prospettive interpretative che sono inimmaginabili se si parte dal presupposto che un testo vada necessariamente letto in chiave interpretativamente finalistica, utilitaristica o unilineare. Anche in letteratura, e non solo in biologia, è infatti riscontrabile quello che Maturana e Varela definiscono il «paradosso dell'osservazione», e anche in letteratura questo *impasse* è aggirabile facendo cadere ogni velleità di poter fornire, di un qualsivoglia testo, una lettura

presumibilmente obiettiva, integralmente distaccata, o ipoteticamente imparziale. In secondo luogo, il riconoscere a un testo la possibilità di funzionare quale concrettizzazione autopoietica di materiali scritti, e quindi di costituirsi in essere vivente, permette un radicale riposizionamento delle modalità stesse con cui concepiamo lo *status* e l'importanza, anche in chiave politica, della letteratura in un momento storico come quello presente. Questo movimento consiste, più specificamente, nel sottrarre legittimità e terreno a quelle presupposizioni teoretiche che postulano un'essenziale concezione della letteratura quale lettera morta.

Riconoscere il fatto che *Petrolio* possa costituire un organismo testuale vivente significa anche ri-contestualizzare la produzione letteraria pasoliniana, o per lo meno *Petrolio*, all'interno di quella traiettoria di pensiero esoterico che dall'Antichità ad oggi, passando per la prima modernità ed il cosiddetto *Antirinascimento* studiato da Eugenio Battisti, ha teorizzato la possibilità di concepire l'atto di scrittura come un atto partenogenetico di filiazione, ovvero come un vero e proprio processo di trasmissione della vita dall'umano al non umano. Dai versi conclusivi delle *Metamorfosi* di Ovidio alla pneumofantasmologia medievale, e dalla *Vita* di Benvenuto Cellini fino a *Petrolio*, infatti, è riconoscibile una lunga e complessa genealogia di pensiero secondo la quale l'atto creativo risulterebbe essere un percorso di generazione di organismi (anche letterari) viventi. Tale processo, che in termini agambeniani costituisce la dimostrazione delle potenzialità che ha «la parola» di procedere all'appropriazione «di ciò che non potrebbe altrimenti essere né appropriato né goduto» (Agamben, 2006 : 153) e che, prendendo le mosse dal quadro teorico proposto da Bernard Stiegler in *La technique et le temps 1*, permetterebbe di concepire la letteratura come una modalità di esteriorizzazione dell'umano attraverso la trasformazione di materiale inorganico (in questo caso la parola scritta) in essere vivente, sembra essere nel caso di Pasolini particolarmente rilevante se si considera, oltre all'interesse dimostrato da quest'ultimo per l'alchimia, anche il titolo di *Vas* - termine indicante il contenitore dell'*opus* alchemico - originariamente attribuito da Pasolini al manoscritto di *Petrolio*⁵.

Bibliografia

- Agamben, G. 2006. *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi.
- Agosti, S. 2004. *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*. San Cesario di Lecce: Manni.
- Amberson, D. 2008. «Neo-capitalism, Acedia, and Non-style in Pier Paolo Pasolini's *Petrolio*». *Quaderni d'Italianistica*, vol. 29, n. 2, p. 53-72.
- Battisti, E. 1962. *L'Antirinascimento, con una appendice di manoscritti inediti*. Milano: Feltrinelli.
- Carlorosi, S. 2009. «Pier Paolo Pasolini's *La ricotta*: The Power of *Cinepoiesis*». *Italica*, vol. 86, n. 2, p. 254-271.

- Esposito, S. 2003. «Sette tragedie all'ombra di un romanzo infinibile: Pier Paolo Pasolini e il teatro in versi». *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*, n. 29, p. 3-11.
- Garand, D. 1996. «Commentaires autour de la parution de *Petrolio*, roman inachevé de Pasolini». *L'Infini*, n. 53, p. 71-87.
- Gragnotati, M. 2015. «Differently Queer. Sexuality and Aesthetics in Pier Paolo Pasolini's *Petrolio* and Elsa Morante's *Aracoeli*», in: S. Lucamante (a cura di), *Elsa Morante's Politics of Writing. Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, p. 205-218.
- Gramigna, G. 1995. «*Petrolio*, il feticcio e l'infinibile», in : C. Benedetti e M. A. Grignani (a cura di), *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*. Ravenna: Longo, p. 51-56.
- Hayles, K. 1999. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Science*. Chicago: University of Chicago Press.
- Livingston, I. 2006. *Between Science and Literature : an Introduction to Autopoetics*. Urbana: University of Illinois Press.
- Luhmann, N. 2000. *Art as a Social System*. Translated by Eva M. Knodt. Stanford: Stanford University Press.
- Maggi, A. 2009. *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Maturana, H.R., Varela F.J. 1973. «Autopoiesi. L'organizzazione del vivente», in : H. Maturana e F. Varela 1985, *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*. Traduzione di A. Stragapede. Venezia: Marsilio, p. 111-198.
- Pasolini, P.P. 1992. *Petrolio*. Torino: Einaudi.
- Pisanelli, F. 2002. «Dall'umorale all'umorismo: per una dizione totale della realtà. Lettura di *Trasumanar e organizzar* e *Petrolio*», in: G. Savoca (a cura di), *Contributi per Pasolini*. Firenze: Olschki, p. 129-141.
- Salvini, L. 2004. *I frantumi del tutto. Ipotesi e letture dell'ultimo progetto cinematografico di Pier Paolo Pasolini*, Porno-Teo-Kolossal. Bologna: CLUEB.
- Stiegler, B. 1998. *La technique et le temps 1. La faute d'Épiméthée*. Paris: Galilée, 1994.
- Stoltzfus, B. 2005. «Robbe-Grillet's and John's Targets ». *The Comparatist*, n° 29, p. 5-25.
- Tusini, S. 1998 a. «La galassia terminale di "Petrolio". Riflessioni sul romanzo postumo di Pasolini». *Il Cristallo*, vol. 40, n° 2, p. 58-67.
- Tusini, S. 1998b. «Il lettore filologo. Ipertestualità nell'ultimo Pasolini». *Proteo: quaderni del Centro interuniversitario per la teoria e la storia dei generi letterari*, n. 4, p. 45-57.
- Ward, D. 1995. *A Poetics of Resistance: Narrative and the Writings of Pier Paolo Pasolini*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses.
- Zigaina, G. 1989. *Pasolini tra enigma e profezia*. Venezia: Marsilio.

Notes

1. Le affermazioni di Pasolini, rilasciate nel corso di due diverse interviste pubblicate il 26 dicembre 1974 ed il 10 gennaio 1975, sono desunte dalla *Nota Filologica* di Aurelio Roncaglia alle pagine 567-581 dell'edizione Einaudi. Nella prima delle due interviste, Pasolini affermò anche che *Petrolio* sarebbe divenuto «un grosso Romanzo di 2000 pagine» e che fino a quel momento ne erano state redatte circa seicento (Pasolini, 1992 : 569).
2. Il termine *poiesi* deriva «dal greco *poieo*, che significa "fare"» (Carlorosi, 2009 : 258).
3. Secondo Agosti la lettera a Moravia suffraga l'iscrizione profonda di *Petrolio* nell'ordine simbolico innescando un processo di «mantenimento-in-vita-della-morte» che «attesta dell'imbricazione *interminabile* di vita e scrittura» (Agosti, 2000 : 94 e 91).
4. Si noti, a proposito del complesso movimento di produzione e cattura di nuovi componenti innescato dal funzionamento autopoietico di *Petrolio*, che alcune voci critiche hanno esplicitamente sottolineato il fatto che ogni atto di interpretazione sviluppato a partire dal

testo sembri essere ineluttabilmente inscritto all'interno della sua stessa organizzazione. Nell'osservare il nesso tra la non finitezza di *Petrolio* e la sua strutturale illeggibilità, per esempio, David Ward ha affermato che «il lettore “scrive” il testo nell'atto di leggerlo» (Ward, 1995 : 106). Serena Tusini ha invece rilevato che *Petrolio* è «un libro che non può essere letto senza agire al suo interno» e che trasforma ogni percorso di lettura «in un'azione diretta dentro l'opera» (Tusini, 1998b : 45).

5. Sull'interesse di Pasolini per l'alchimia, sulla concezione pasoliniana del *Vas* alchemico, nonché sul titolo originariamente attribuito a *Petrolio*, si veda in particolare *Pasolini tra enigma e profezia* di Giuseppe Zigaina alle pagine 77, 84, 94, 105 e 224.



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

Le livre comme monument, l'écriture comme mouvement. Réflexions sur les limites textuelles dans les œuvres complètes de François Mauriac

Frédéric Gai

Université de Caen, France
fredgai@hotmail.fr

Résumé

A partir de deux ensembles textuels extraits de l'œuvre de François Mauriac, cet article tente de montrer en quoi les débuts et les fins sont problématisés et dépassent largement une exposition et un règlement des codes narratifs. Chacun de ces deux ensembles se structure à l'aide d'une écriture fondée sur un principe de circularité qui efface, par le jeu des répétitions, les marqueurs temporels du début et de la fin pour les mener vers une multiplication des identités et une exploration spatiale de l'univers des personnages par souci de conquête de sens. Dans cette démarche itérative des limites des textes, les phénomènes digressifs jouent un rôle prépondérant et affleurant au commentaire pour mettre en scène et en jeu une réflexion poïétique. Pour souligner ce processus d'écriture, cet article se focalisera ensuite sur les œuvres complètes entendues comme forme poétique analysable et non comme résultat d'une démarche collectionneuse de textes épars.

Mots-clés : François Mauriac, Thérèse Desqueyroux, Le Baiser au lépreux, œuvres complètes, poïétique

Book as monument, writing as movement. Thoughts on textual limits in François Mauriac's complete works

Abstract

From two sets of texts extracted from the work of Francois Mauriac, this article tries to show how beginnings and endings are problematized and outbalancing an exhibition and a regulation of narrative codes. Each of these sets use a script based on the circularity principle. This process erases, by a repetition game, time markers of the beginning and the end to lead them to a multiplication of identities and a space exploration of the universe of characters for sense's conquest. In this iterative process of texts limits, digressive phenomena occupies a major role. It comes close with the comment that features in-game poietic thinking. To show this type of writing, this article shows how complete works are poetic form and not the result of a collecting process of scattered texts.

Keywords: François Mauriac, Thérèse Desqueyroux, Le Baiser au lépreux, complete works, poietic

Malgré leurs atours de notions techniques, le souci commun que nous leur assignons dans la circonscription et la définition des commencements et des fins d'œuvres littéraires, l'incipit et l'excipit portent en leur sein des problématiques ayant trait à la modernité, à la rhétorique classique, à la poétique, mais aussi à la *continuité* et à son rôle essentiel, comme le supposait Barthes dès 1962, dans la compréhension du Livre et dans la constitution d'un discours sur l'Auteur (Barthes, 1980). Evoquer d'emblée des concepts aussi théoriques que le Livre, la Critique ou l'Auteur montre en quoi l'incipit et l'excipit (dans leur dimension poétique), le début et la fin (dans leur acception rhétorique), l'ouverture et la fermeture (dans leur visée linguistique et sémiotique) posent en des termes fondamentaux le problème de l'écrit (placé sous le regard du lecteur) et de l'écriture (c'est-à-dire le mouvement artistique entre les mains de l'écrivain) : du *poiên*. Poétique, rhétorique, linguistique, sémiotique : autant de sciences critiques auxquelles il faudrait ajouter, par souci d'exactitude, la génétique, la poïétique, voire une philosophie des arts et du langage¹. Voici donc un vaste projet où chaque pratique pourrait se perdre dans une cacophonie théorique, risque partiellement réglé par l'excellent ouvrage d'Andrea Del Lungo (Del Lungo, 2003a) dans lequel l'arborescence des pratiques reste un point d'appui pour contraindre et expliquer des fonctionnalités textuelles au service de visées scripturales. L'ambition d'une étude sur l'incipit et sur l'excipit ne peut donc se limiter à une analyse des premiers et derniers mots, phrases ou paragraphes d'une œuvre. Ces marqueurs textuels recèlent en eux les signaux de passage entre le texte et le hors-texte, entre la page et le monde. Ils sont autant de plaques tournantes où est mis en jeu l'objet que la critique moderne s'est assignée depuis plus de deux siècles : la littérature.

Ce n'est pas un hasard si nous percevons l'entrée en lecture comme une rupture violente, comme un choc qui nous couperait de la réalité : à la suite de la démocratisation de la lecture qui en a, au fil des siècles, gommé tout aspect solennel, le texte est devenu seul capable de nous donner, dès son commencement, l'œuvre *complètement*². Ce que nous en faisons est alors une quête de cette origine que nous n'avons touchée qu'à l'effleurement du premier mot, du premier signe même, qu'au survol de la page blanche, qu'au désir né de cette certitude d'une nouvelle confrontation à venir, le soir venu et avant l'appel de Morphée. C'est à l'approche des seuils du texte que ce *désir* est en nous de la manière la plus vive : lorsqu'il devient jouissance ou déception. Les démarches qui suivent sont alors une tentative de compréhension de cette force pleine que nous ne cessons de perdre et de multiplier à la fois.

Nous serions tenté de croire que l'envers logique de ce sentiment lectural et esthétique est une lutte scripturale et poïétique : qu'elle est de l'ordre d'une

nécessité. Les différents seuils³ du roman (et plus largement du récit), que ce soit l'incipit, l'excipit, ou tous les *lieux stratégiques* du texte, sont en effet autant de signes essentiels qui marquent l'activité dynamique d'un auteur. Par leur rôle surdéterminé, ils possèdent un pouvoir d'attraction d'une singulière puissance : attirer l'œil et l'attention du lecteur, donner les codes du genre et le contrat de fonctionnement du récit, construire et entretenir le mystère du drame qui se joue page après page.

Au-delà d'une problématique poétique sur quelques exordes et dénouements dans l'œuvre de François Mauriac, nous nous permettrons donc de jouer avec les autres notions données en titre du colloque que sont l'intratexte et l'extratexte pour tenter de rendre compte d'un système mobile d'ensembles textuels, articulés entre eux au fur et à mesure, chevillés justement à ces seuils qui sont autant d'éléments structurants aussi bien pour l'ouvrage que pour l'ensemble, mais surtout de signes du *travail* de l'œuvre. Car parler du début et de la fin d'œuvres complètes d'un auteur n'en revient pas à parler du premier texte et du dernier publié : ce serait ici suivre une carrière sur un fil *chronologique*, et non plus considérer les œuvres complètes comme prisme et *espace* intellectuel.

1. Principe de circularité dans deux ensembles romanesques mauriaciens

L'œuvre de Mauriac est constellée de textes qui se répondent, se suivent et se transforment. Au cœur de ce réseau complexe, des ensembles semblent constituer des microstructures plus simples à aborder pour l'analyste, mais dans lesquels les débuts et les fins sont eux aussi fluctuants et sans cesse repoussés par l'auteur. Nous avons choisi d'en étudier deux dans cet article : le premier concerne l'histoire de Thérèse Desqueyroux réunie par les spécialistes sous l'archi-structure quasi-indéfinissable de « cycle », indéfinissable justement à cause d'un « brouillage » des frontières instaurée par Mauriac lui-même : quel cadre donner à cet ensemble quand d'autres publications viennent s'immiscer dans la classification admise constituée de *Thérèse Desqueyroux* (1927), des deux nouvelles que sont *Thérèse chez le docteur* et *Thérèse à l'hôtel* (1933) et de *La Fin de la nuit* (1936) ? Des textes satellites viennent en effet augmenter la masse textuelle, en même temps qu'ils enfoncent de nouvelles portes problématiques, tant d'un point de vue narratif, que thématique ou génétique : *Conscience, instinct divin*, premier jet du premier roman publié quelques semaines après ; « Orages », poème où la thématique de la femme est explorée avec beaucoup d'insistance et où les traits de l'héroïne sont visibles ; « L'affaire Canaby », article de journal dans lequel Mauriac relate son expérience aux assises de Bordeaux lors du procès d'une « empoisonneuse » ; *Ce qui était perdu* (1930), récit centré sur Alain Forcas, mais qui croise au neuvième

chapitre une Thérèse errante dans Paris. Le second ensemble est celui constitué du *Baiser au lépreux* et du *Dernier chapitre du Baiser au lépreux*, « morceau » textuel détaché publié dix ans plus tard qui, au delà de l'exposition d'une nouvelle fin (ce qui, d'ailleurs, s'avère être une fausse piste), opère un déplacement du sujet dans un texte qui, situé dans un autre tome lors de la réunion des Œuvres complètes en 1950⁴, semble attiré à la fois par un souci de *totalisation*, une *autonomie fragmentaire* et une *digression paradigmatique*⁵.

1.1. Thérèse Desqueyroux et le problème du cycle : les seuils comme figuration de la crise

1.1.1. Les réflexions textuelles : commentaire, répétition, circularité

Dès les premiers instants de la lecture de *Thérèse Desqueyroux*, il apparaît que le seuil premier est problématique : avant même l'incipit textuel à proprement parler et le lancement des codes de la diégèse, l'incipit du texte publié⁶ est occupé par une citation⁷ de Charles Baudelaire extraite de « Madame Bistouri » (Mauriac, 1979 : 15), mention qui, en dehors de son caractère poétique, contemplatif et illustratif, donne quelques éléments sur le personnage et sur l'argument narratif dans une visée inter et extratextuelle. Dans une même logique, le prologue est constitué d'une adresse de l'auteur à son personnage où viennent se mêler genèse de l'écriture⁸, évocation du début de l'histoire du personnage dans le hors-texte du roman⁹ et annonce de la fin du récit¹⁰. En ce sens, il apparaît comme une sorte de concentré romanesque, sa position ambiguë vis-à-vis du texte permettant d'opérer un brouillage des frontières entre fiction et commentaire de la fiction, entre discours et métadiscours, entre écriture de l'histoire et histoire de l'écriture. Considéré comme une zone mixte entre paratexte et texte et placé comme le « lieu de rencontre d'une parole et d'un événement » (Léonard, 1996 : 57), il s'élabore comme un débordement dans l'ordre du commentaire, ajoutant une fin conclusive au dénouement déceptif du roman.

Au fur et à mesure des publications, le cadre (Lotman, 1973 ; Larroux, 1994) sera sans cesse repoussé : le cadre physique (le livre) est éclaté au profit d'une série parfois indistincte et partiellement reconstruite dans les œuvres complètes ; le cadre diégétique est rompu au bénéfice d'une exploration psychologique du personnage faite de flashbacks ; le cadre énonciatif et narratif est, quant à lui, bousculé par l'insertion du « je » de la confession choisi dans la seconde nouvelle. À côté de cette fragmentation de l'histoire, le récit centré sur Thérèse gagne en circularité¹¹ : si la fin de *Thérèse Desqueyroux* est l'antithèse de son début (d'un côté l'amertume d'un retour à Argelouse, de l'autre le bonheur d'arriver à Paris),

la fin du second roman opère un retour au domaine familial. En somme, deux dynamiques sont à l'ouvrage : la continuité linéaire du temps diégétique, d'une part, marquée notamment par une adéquation entre le dénouement de l'histoire, la fin d'un calvaire et la mort proche du personnage ; une répétition circulaire, d'autre part, qui agit comme mise en scène de l'Eternel Recommencement, phénomène lui-même visible par les boucles créées dans le texte¹².

1.1.2. La digression comme réengagement de l'écriture : la réapparition de Thérèse au neuvième chapitre de *Ce qui était perdu*

Au moment où Mauriac rédige l'histoire d'Alain Forcas, il construit parallèlement le projet d'une « fin de Thérèse »¹³ et l'on voit comment deux dynamiques d'écriture, comment deux histoires différentes convergent. Dans ce roman, Mauriac fait, en quelque sorte, entrer dans le texte sur Alain le hors-texte de Thérèse, esquissant sa perte dans la vie parisienne, elle qui, dorénavant sans attache, est retrouvée sur un banc public, après avoir été abandonnée sur un trottoir (Mauriac, 1979 : 17). Le passage textuel au sein duquel Thérèse s'introduit est une rupture digressive par excellence : Alain vient de quitter une soirée arrosée dans un bar parisien, étouffé par les volutes de fumée, les effluves de whisky et les relations pesantes qu'il entretient avec Tota, William, Marcel et Hervé. A sa sortie, il refuse poliment la proposition de ce dernier de le ramener en voiture, préférant errer au milieu des « Champs-Élysées déserts » (Mauriac, 1979 : 311) avant de stopper sa marche et sa réflexion et de s'asseoir sur un banc public. Le passage met ensuite en scène une Thérèse « parisienne » portant une « fourrure qu'Alain ne savait pas être de chinchilla » (Mauriac, 1979 : 311) et connaissant parfaitement les stations de métro, les grands restaurants et les belles avenues de la ville. En même temps sont exposés les traits spécifiques de la femme d'Argelouse que le lecteur découvrait trois ans plus tôt : cette « dame » (Mauriac, 1979 : 312) à la « gorge blanche » (Mauriac, 1979 : 311), à « la bouche sans lèvres », au « nez trop court » et à la face rongée (Mauriac, 1979 : 312) n'a pas besoin d'être nommée pour être identifiée¹⁴. Le seuil sémantique (l'abandon, les rues parisiennes) crée un mouvement circulaire qui semble pouvoir représenter la globalisation du texte par rétroaction effectuée par le lecteur, connectant *Ce qui était perdu* à *Thérèse Desqueroix* et construisant une continuité, ici transtextuelle. La fin du roman (et son bonheur apparent) serait donc une fausse piste. Ce fragment est donc à mettre en relation avec deux éléments : d'un côté, une reprise diégétique¹⁵ qui trouve sa cohérence dans les textes suivants ; de l'autre, une reprise de l'écriture marquée par une duplication du rite du passage entre le hors-texte et le texte : c'est ici le jeu des destins croisés. Les reprises ont pour effets principaux d'accentuer la sensation lectorale

d'un *continuum* temporel et le rappel d'un hors-texte à explorer, que ce soit par l'écriture ou par l'imaginaire du lecteur. C'est justement dans les vacances entre les quatre textes du cycle que se joue la part la plus sombre du personnage. Thérèse y rejoint la communauté de ceux que nous pourrions nommer les « noctambules », composée de caractères nébuleux qui jalonnent toute l'œuvre de Mauriac. Elle y croise notamment le Phili énigmatique du *Nœud de Vipères* avec qui elle partage une aventure tumultueuse. Elle appartient à cette « bande » qui traîne dans les « boîtes »¹⁶, termes si récurrents dans l'œuvre de Mauriac qu'ils constituent un seuil clausulaire ouvrant vers un espace indistinct où se réunissent les personnages envahis par les démons narcissiques : les mal-aimés mauriaciens. Il est particulièrement intéressant de remarquer que Thérèse réapparaît après cette exploration des « nuits parisiennes » par Alain. Cette plongée dans l'univers mondain des noctambules mauriaciens, véritable hors-texte que le texte ne parvient que trop rarement à explorer et à recouvrir, est toutefois la première étape qui ramènera Thérèse dans sa Guyenne natale, auprès de son mari.

1.1.3. La circulation de l'écriture. *Conscience, instinct divin* : crise du personnage, crise du texte

La place de *Conscience, instinct divin* nous semble particulièrement éclairante, et ce à bien des égards. Si le drame romanesque passe par une « construction et une destruction de la crise » (Grivel, 1973 : 186), la reprise, la continuation, la répétition de ces seuils où s'expose le chantier textuel figureraient un état multiple : entrée diégétique (construction du drame accentué par des ouvertures *in medias res*), mais aussi crise du genre (crise du roman), incertitude de l'écriture et, plus largement encore, malaise de l'auteur / écrivain (crise idéologique et religieuse)¹⁷. Dans tout état de crise s'exprime une redéfinition du code et du fonctionnement dramatique : quels meilleurs lieux que les débuts et les fins pour travailler sur eux ? Si l'histoire de Thérèse *excède* le roman, c'est justement parce que le sujet est un personnage en crise, trouble dont le point d'orgue est la tentative de meurtre sur Bernard : la continuation fragmentaire en multiplie les zones d'expression. A un niveau métadiscursif, *Conscience, instinct divin* semble figurer un combat entre une idéologie mauriacienne (fondée sur le christianisme) et un certain nombre de codes génériques et narratifs imposés par le personnage. En proposant une publication appartenant au domaine de la génétique, Mauriac met en avant une lutte poïétique entre l'intention et la langue romanesque. Nous ne sommes déjà plus sur le terrain diégétique, mais sur celui de l'histoire entre l'auteur et son personnage : entre le *vouloir-dire* et le *fait* sont mis en avant des processus liés au *faire*. *Conscience, instinct divin*, comme le prologue de *Thérèse*

Desqueyroux, mêle justement fiction et commentaire sur elle, les deux semblant occuper un rôle à la fois extra et intratextuel. La multiplication des publications et leur exposition aux yeux du public supposent une tentative de conquête de l'un par l'autre : chaque texte serait à concevoir comme *excursus*, voire comme *excroissance*¹⁸. L'échec de la construction d'une Thérèse chrétienne est la victoire d'un caractère qui échappe à l'emprise auctoriale, de même que les reprises, parce qu'elles mettent en scène le rite du passage à l'écriture, réaffirment à chaque fois le pouvoir de l'auteur. La parution d'un texte inachevé et plus encore l'institution d'un avant-texte¹⁹, embryon d'un récit aux perspectives totalement différentes, apparaît surtout comme le besoin d'une lecture pour que le destin d'une Thérèse chrétienne puisse passer du non-texte au hors-texte et ainsi obtenir, dans l'esprit du lecteur qui pourra lui aussi la voir sous les traits de « Sainte Locuste », une existence véritable. Par le placement conjoint de deux exordes, Mauriac construit le modèle d'un carrefour où, d'un côté, une voie est tracée et, de l'autre, un chemin est emprunté, à la suite du personnage²⁰. Qu'il soit considéré comme avant-texte (au sens génétique de « brouillon »), comme pièce d'un dossier génétique, comme paratexte préfaciel (par sa position de commentaire et son désir de répondre aux questions « pourquoi ? » et « comment ? ») ou comme épitexte public²¹, il reste que l'existence instituée et la présence de *Conscience, instinct divin* dans les Œuvres complètes a pour effet de limiter le nombre des seuils externes et de les regrouper dans la « totalité du discours auctorial » (Genette, 1987 : 317). Parce que Mauriac souhaitera offrir à son personnage la possibilité de se confesser sans jamais vraiment y parvenir, tout le cycle peut être entendu comme une lutte entre l'intention d'auteur et celle du personnage comme être de langage, comme débat poétique qui ne cesse de continuer le récit afin de *conquérir le sens de l'écriture*.

1.2. *Le Baiser au lépreux* et le souci du chapitre détaché

1.2.1. Clausule et circularité : entre transformation et continuité des identités

Pour parler de la problématique de l'ensemble constitué du *Baiser au lépreux* et de son *Dernier chapitre*, il faut en revenir justement aux procédures d'ouvertures et de fermetures élaborées dans les deux textes. Dès le paragraphe inaugural est convoqué le topos du réveil²², accentuant une nouvelle fois la dramatisation du roman. S'ensuit un passage descriptif où la tendance psychologique est affirmée : portrait et souvenirs se mêlent dans un incipit qui affleure à l'introspection et qui centre rapidement le sujet sur le personnage de Jean Peloueyre. Cet encadrement rapide est d'autant plus marqué qu'aux instants clausulaires du récit²³ suivent,

dans une majorité des cas, l'identité du personnage, amorces et conclusions qui, répétées jusqu'à l'excipit, figurent l'enfermement de Jean Peloueyre dans un caractère, une étiquette et un rang social.

Dans une même logique structurelle, deux dénouements se déploient dans le roman : celui du personnage principal, dont les obsèques sont célébrées à l'avant-dernier chapitre, et une seconde fin, centrée elle sur Noémi, la femme de Jean. Le décentrement relatif du sujet opère ici une filiation : par un jeu de lègue, d'héritage de caractère, la fin se mue en recommencement. L'une des dernières phrases du roman²⁴ appelle un mouvement circulaire au cours duquel la prise de conscience agit comme le miroir du « réveil » de Jean au premier chapitre, répétant en Noémi les contradictions du mari. Le changement de sujet semble donc être un faux-semblant : il y a une continuité du caractère, un maintien de l'argument romanesque et, bien que cette « ouverture finale » sur le personnage féminin annonce le développement, celui du *Dernier chapitre*, centré justement sur Noémi et sur sa nouvelle charge sociale, le drame romanesque est entretenu²⁵.

Il est bon de noter l'extrême solidarité diégétique et rhétorique des deux textes : continuité temporelle (départ dans la forêt à la fin du roman, retour au village dans le chapitre détaché, mentions du jour et du mois) et jeu de contradictions (Noémi fuit pour ne pas montrer sa fuite, revient pour ne pas dévoiler son envie d'exil) sont à l'œuvre pour lier les deux textes. Par la suite toutefois, cette dernière fin va occuper une place singulière, favorisant son détachement du reste du roman. Traversant le village, Noémi obtient progressivement la solitude espérée dans la forêt, fantasmant la disparition de Monsieur Jérôme, le père de Jean dont elle a dorénavant la charge. Le blanc typographique suivant (l'un des deux seuls du texte) introduit un topos de l'ouverture qui fonctionne comme un nouvel incipit et ouvre une brèche dans le texte : l'arrivée et le retour du voyage, la présence de seuils symboliques (la porte, la fenêtre) et d'une distinction marquée entre l'obscurité et la clarté, entre le dedans et le dehors²⁶. La suite, qui s'expose jusqu'au blanc suivant, est un récit encadré à la fois typographiquement et symboliquement où va s'exposer la rébellion de Noémi face à l'emprise de Monsieur Jérôme. *Le Dernier chapitre* serait donc celui du changement, du renouveau du personnage de Noémi, délivré de ses chaînes sociales et familiales. Il n'en est rien : le dernier passage, où s'accroît la tension narrative (jusqu'au bout, Noémi croit son beau-père mort) est celui, en fin de compte, du renoncement. Le personnage, dans les derniers instants du récit, reprend ses attitudes maternelles envers le vieillard avant de sortir discrètement de la chambre, signe qu'il ne s'est rien passé. Par un effet de circularité, la fin du *Dernier chapitre* répond à la fin du roman, mais le récit central est l'occasion d'un développement focalisé sur le caractère de Noémi.

La continuation diégétique est aussi occupée par un développement en forme de parenthèse : *Le Dernier chapitre* n'est pas la fin d'une histoire, celle de Jean, mais l'occasion pour l'auteur d'un développement. Inscrit sur la ligne temporelle du roman en même temps que segment quasi-autonome créé par l'écart entre les deux textes, il occupe la place d'un excursus qui aggrave le sujet du « premier » récit²⁷. En engageant une démarche d'*amplification* fondée sur le décentrement du sujet romanesque, Mauriac esquisse un livre illimité, « toutes les histoires [celle de Jean] étant porteuses d'histoires [celle de Noémi] » (Samoyault, 2002 : 17).

1.2.2. Lecture intégrale, lecture cursive, lecture autonome : une herméneutique de l'écart

S'interrogeant sur les « effets de dédoublement » (Sabry, 1992 : 125) Randa Sabry considère que,

comme la parenthèse au niveau de la phrase, la digression se prête à deux lectures sinon trois : une lecture intégrale (qui inclut l'excursus et qu'on pourrait appeler excursive), une lecture cursive (qui passe par dessus l'excursus), à quoi vient s'ajouter une lecture autonome ou fragmentaire qui prélève l'excursus sur la chaîne syntagmatique pour le considérer isolément. Mais il faudrait préciser que la digression fait plus que se prêter à ce jeu, elle l'organise (Sabry, 1992 : 126).

C'est, peut-être, en ce sens qu'il faudrait comprendre la séparation créée entre *Le Baiser au lépreux* et *Le Dernier chapitre du Baiser au lépreux*. Cette proposition singulière, qui va à l'encontre de l'annonce faite par le titre, semble pouvoir re-figurer le travail herméneutique réalisé par Mauriac lui-même : celui d'une lecture critique tournée vers l'expression du personnage de Noémi qui, elle aussi, obtient « voie au chapitre » (Dionne, 2008). Dans une même logique, la place du *Dernier chapitre* au sixième tome des Œuvres complètes respecte une cohérence générique : situé à la suite de *Plongées*, il s'expose dans les mêmes visées où le récit s'inscrit comme un paradigme psychologique plus que comme une nouvelle. Le choix d'un mode fragmentaire et discontinu éclaire le « déploiement étale de l'œuvre dans la durée » (Samoyault, 2002 : 19) en introduisant la rupture et l'ouverture par le choix de la disposition et en supposant un phénomène de sérialisation.

Le caractère digressif semble donc proposer une triple tension qui se situe principalement dans le procès de l'écriture : entre totalisation et fragmentation, entre texte et hors-texte, « entre absence et présence », « entre la brèche et son comblement » (Samoyault, 1999 : 113), l'écart dynamique qu'elle crée permet de

représenter le parcours poïétique effectué et de construire l'œuvre dans un *espace* vivant qui englobe aussi bien la durée de l'écriture que le temps du récit. Par le décentrement du sujet opéré lorsqu'il enclenche l'histoire de Noémi, Mauriac cherche à combler un vide, à dépasser le texte et à conquérir le hors-texte, rompant l'unité au profit d'une multiplication (de l'un vers le deux), mais déchirant aussi l'étiquette identitaire au profit d'une complexification de l'être (du Même vers l'Autre). L'écart entre les textes laisse place donc à l'éclosion : à un élan vital du texte, contraint dans la propre histoire de sa création (l'écrivain, la réception, l'histoire). C'est certainement dans cette construction circulaire et répétitive des textes qu'est ancrée l'écriture métaphysicienne de Mauriac : celle qui pense que le sens est affaire d'un *en dehors*, pour ne pas dire d'un *au-delà*.

2. Les Œuvres Complètes : « la planète Mauriac »²⁸

Dans cette analyse de quelques commencements et fins de l'œuvre mauriacienne s'exposent des problèmes liés à l'écriture et à la définition même de la littérature. Contre la conception mimétique, cathartique et chronologique du récit fondée par la rhétorique classique, la réflexion poïétique suppose une vitalité de la création inscrite dans un *espace* plutôt que dans un *moment*. Que nous l'envisagions selon une problématique intertextuelle, hypertextuelle, transformationnelle ou générative, l'œuvre apparaît comme le fruit d'une dynamique herméneutique. Face à la mouvance que ces formes ne peuvent que maintenir, que dire des Œuvres Complètes, projet éditorial et auctorial dont le caractère durable et arrêté est incontournable ? L'analyse critique doit alors prendre en compte une nouvelle tension située entre une vitalité scripturale, qui suppose dans son fonctionnement une extension illimitée, et une emprise de cette « évolution créatrice » (Bergson, 1967) par l'auteur dans un souci identitaire et mémoriel.

2.1. Réflexions poïétiques, espace autopoïétique

2.1.1. Les Œuvres Complètes contre la collection

Dans son *Introduction à la poétique*, Paul Valéry met l'accent sur la « notion toute simple de *faire* » (Valéry, 1938 : 25). La simplicité revendiquée recèle un désir œcuménique face à des sciences critiques parfois en contradiction : la poétique, la rhétorique, l'histoire littéraire, et, plus tard, les théories de la réception, les discours formalistes ou la réforme de l'ancienne philologie par les généticiens modernes. Les signes textuels, pour le poète, font montre à la fois de leur connaissance par l'artiste et d'un processus toujours renouvelé situé entre altération et

pérennisation de l'idée motrice de l'œuvre²⁹. La littérature est surtout considérée comme un *acte* de langage, une tentative qui devient plus complexe lorsqu'elle se construit à partir de sa propre répétition³⁰.

De notre côté, nous avons supposé que les répétitions formelles excédaient leur simple rapport à la fabrication du récit pour exposer un rapport réflexif à la création. La récurrence et la stabilité de ces phénomènes doivent être abandonnées afin de montrer qu'il est bien question de vitalité de l'écriture et de souligner qu'au-delà de l'individualité de chaque texte, de chaque *opus*, la formation d'un système de changements essentiels participe à la construction d'un monde constitué de ses propres disjonctions et d'une confrontation avec les autres environnements : de l'érection d'un *corpus*³¹ qui dépasserait la dimension traditionnellement *collectionneuse* des œuvres complètes. Comme le proposait Jacques Roubaud dans sa « Présentation générale du changement », il faut dans cette optique adapter la « théorie naïve » des ensembles mathématiques (Roubaud, 1975 : 17) au profit d'une axiomatique fondée sur le « tout change » (Roubaud, 1975 : 22). Cette conception « révolutionnaire », qui mène la littérature sur le terrain biologique, suppose un lien transformationnel qui permet une « définition circulaire » (Roubaud, 1975 : 25) des œuvres. Les mécanismes génératifs, qui ne sont pas sans rappeler l'élan vital bergsonien, la théorie des fractals de Varela ou, dans une moindre mesure, le rhizome de Deleuze et Guattari, permettent de considérer les séries étudiées comme des *unités fixes* de la *différenciation*³². C'est dans la dynamique vitale que va être questionnée l'être même et s'élaborer la thèse métaphysique de Mauriac. Dans les quinze années de création romanesque autour desquelles nous avons resserré notre objet d'étude, l'écriture se fait toujours selon cet élan et une contrainte de réponse au monde environnant. En fonction de ces paradoxes, Mauriac forge sa parole littéraire sur un mode *discursif* : c'est la lutte catholique et romanesque entre Mauriac et Thérèse Desqueyroux ; c'est la réponse, en forme d'ode à la famille, du *Mystère Frontenac* au roman de la haine familiale qu'est *Le Nœud de vipères* ; c'est encore la proposition soumise par le texte du peu de développement accordé à Noémi dans *Le Baiser au lépreux* qui crée *Le Dernier chapitre* du Baiser au lépreux. Nous avons affaire à une nature autonome où chaque « perturbation » est soumise à des « mécanismes d'équilibration interne » (Varela, 1989 : 25). Ceux-ci, proches de la fabrication des fractals dans la nature, s'installent comme facteurs d'unité et comme itérations potentiellement infinies : comme circularité, jouant sans cesse de métaphores et de métonymies. Comme chez Deleuze, nous pourrions utiliser l'image du rhizome qui, par une description et une conception immanentiste, propose de déplacer le souci de la création de l'être vers la conjonction et vers la coexistence (Deleuze et Guattari, 1980 : 36) : à chaque passage, l'œuvre dit

et se dit ; à chaque retour, elle distribue une cohérence qui n'est jamais totalement présente, mais compréhensible comme un Tout mythique, comme donnée et tension métaphysique³³. Chaque série est une propriété autonome de l'unité, mais chaque extension ou excroissance devient un facteur de cohérence à venir. Le sens cherché n'est jamais totalement arrêté : inscrit dans la confusion de toute lisière, il s'émancipe et se construit non seulement à l'intérieur, mais aussi en dehors. Dans cette mesure, la convocation conjointe de la fiction et du commentaire, leur entremêlement, est essentielle : elle suggère un souci commun de « *participation* » et d' « *interprétation* » (Varela, 1989 : 29), l'espace autopoïétique, la « planète Mauriac », s'étendant grâce au travail poïétique de l'auteur. Lui qui se nourrit de sa lande natale et qui la réécrit³⁴ tout autant construit un monde où chaque œuvre en devient la « *surface textuelle* » (Paris, 1975 : 164).

2.1.2. Esquisse d'un réseau architectural : le retour des personnages

Ainsi, si chaque *opus* est terminé, le réseau de signifiante ne s'arrête pas et les interactions créées par l'agencement textuel offrent de nouvelles possibilités d'interprétation en délivrant le lecteur de « la clôture sémantique » induite par l'écrit et en l'ouvrant à un « universel qui ne totalise plus le sens », « qui relie par le contact, par l'interaction générale » (Lévy, 1997 : 140). Ce qui est le plus sensible dans cette réunion, c'est bien le principe du retour des personnages qui caractérise si bien *La Comédie Humaine* de Balzac. Mauriac remarque d'ailleurs que ses « personnages passent d'un récit à l'autre », construisant, bon gré mal gré, un « roman-fleuve » (Mauriac, 1950 : IV). Comme d'autres l'ont fait sur l'œuvre de Balzac³⁵, le retour des personnages permet de considérer les œuvres complètes mauriaciennes comme un archi-roman, où l'*opus* deviendrait chapitre de l'ensemble et où chaque ajout successif, chaque reprise ou réécriture, constituerait un nouveau chapitre sur un mode sériel et/ou hypertextuel. La comparaison est d'ailleurs souvent utilisée par Mauriac dans ses différentes préfaces : ainsi *Le Mystère Frontenac* « constitue un chapitre de [s]es Souvenirs » (Mauriac, 1951c : I), tandis que *Commencement d'une Vie* est considéré comme un « chapitre de [s]es mémoires » (Mauriac, 1951c : III). Par ailleurs, Mauriac voit *Ce qui était perdu* « comme le prologue des *Anges noirs* » tout en restant un livre inachevé parce qu'il est « l'ébauche de ce qui aurait pu devenir un grand livre » (Mauriac, 1951b : I) ; Maria Cross, la femme fatale du *Désert de l'amour* est, quant à elle, vue comme « une ébauche de la créature que [Mauriac] portai[t] en [lui] et qui allait devenir Thérèse Desqueyroux » (Mauriac, 1951a : III) ; *Le Mystère Frontenac* est une réponse au *Nœud de Vipères* lui permettant de faire « amende honorable à la race » (Mauriac, 1951c : II) ; les deux nouvelles centrées sur Thérèse Desqueyroux

sont extraites du recueil *Plongées* tout en continuant d'y occuper les deux tiers de la préface ; *Coups de couteau* et *Insomnie* sont réunies dans un même « roman non écrit » (Mauriac, 1951d : II) qui porte déjà en germes les éléments structurant *Le Nœud de Vipères*. Bien que le premier récit soit considéré comme le « prologue » du second, ils figurent dans deux publications différentes (*Trois récits* et *Plongées*). Les ensembles supposés par la mise en recueil posent en des termes problématiques le cadre du texte, en multipliant tout d'abord les possibilités d'assemblage, « chacune de ses régions [étant] évidemment en communication avec toutes les autres » (Butor, 1960 : 87), parvenant à partiellement les compléter, et augmentant ensuite la part de hors-texte supposé : de nombreux personnages, restés longtemps comme des seconds rôles, deviennent les protagonistes principaux, exposant, le temps d'un court roman, une part de leur existence.

Ce principe de récurrence du nom permet à Mauriac de *ponctuer* son œuvre, mais surtout de le *territorialiser*, le personnage appartenant à l'espace délimité par son patronyme³⁶. Il est ainsi installé entre mobilité et immobilité, certains groupes constituant clairement la limite mondaine de la sphère mauriacienne. C'est le cas des « bandes joyeuses » que nous évoquions plus tôt : si Mauriac perd certains de ses personnages, c'est qu'ils s'émancipent du monde même de leur auteur. Parfois, nous les voyons errer dans un espace qui ne leur appartient pas en propre, dans un roman dont ils ne sont pas le sujet. Ils viennent hanter d'autres personnages, partager un moment de leur vie (Thérèse et Alain) ou une part de leur conscience (Jean Peloueyre songeant à Fernand Cazenave et Daniel Trassis, Daniel Trassis évoquant à son tour Jean, Noémi laissant les contradictions de son mari l'envahir). Parfois même, des personnages, parce qu'ils sont de véritables nomades, mettent en danger l'équilibre topologique d'une communauté perdue dans son immobilité : c'est le Jean Azévédo de Thérèse Desqueyroux, ou, mieux encore, Harry Fanning, cet *Asmodée* qui vient briser l'apparente tranquillité d'une famille provinciale³⁷. A chaque parcours des personnages, des voies se créent, des réseaux se tracent : souvent sédentaires, parfois nomades, ils explorent leur espace, puis décident d'en pousser les limites jusqu'à partir dans un hors-texte duquel ils ne ressortiront pas indemnes.

Ces explorations permettent à Mauriac de circonscrire au fur et à mesure son propre espace, de définir les règles de fonctionnement de son imaginaire. Les grands romans des contradictions en ont tout autant changé l'équilibre qu'appuyé les traits. La bataille que se livreront Mauriac et Thérèse pendant presque dix ans ne donnera pas de vainqueur : ce personnage que l'auteur laisse partir, qui s'échappe définitivement avant d'être rattrapé, ne sera jamais totalement sauvé, mais sa complexité a radicalement modifié le monde mauriacien. C'est peut-être

en cela que Thérèse est si « monstrueuse » : fruit d'un monde qui ne la reconnaît pas totalement, elle ne parviendra jamais à s'y faire une réelle place, construisant par là sa propre figure mythique.

La fonction poétique du personnage n'est pas seulement sensible au niveau du texte : elle l'est pour toute l'Œuvre. Quelque peu explorateur, il devient « opérateur de lisibilité » (Hamon, 1983 : 38), un facteur de définition de la « planète Mauriac ». Il n'existe alors plus de hiérarchie entre les textes, chaque seuil intra et extratextuel accentuant une logique d'assemblage et favorisant, en tant que signe de passage, un fonctionnement hyper et transtextuel. En construisant une œuvre fondée sur ce « retour des personnages » et en soulignant la solidarité des réseaux qui les connectent entre eux, Mauriac contraint le relatif chaos des mécanismes génératifs et utilise cet « élan vital » pour conquérir *le sens de son travail*.

2.2. L'édification finale : Les Œuvres complètes comme dénouement de l'identité auctoriale

Déplacer la problématique du début et de la fin sur le terrain des œuvres complètes constitue donc une tentative de concentration des postures littéraires mauriaciennes où les présupposés romanesques viennent se doubler d'un questionnement sur le mouvement même de l'écriture. Il ne s'agit évidemment pas d'y voir une réorganisation de l'accumulation textuelle, mais bien d'y déceler un geste de réécriture, d'une nouvelle mise à l'ouvrage où le rite inaugural du passage à l'écriture est ici mis en scène dans le paratexte préfaciel³⁸. Lors du travail de réunion réalisé entre 1950 et 1956, une perspective mémorielle met clairement en jeu la fin de l'écriture en même temps que le principe d'agencement se trouve être une représentation du processus créatif et une reconstruction de la figure auctoriale³⁹. Au cœur de cette dynamique de travail, un type particulier de textes joue un rôle prépondérant : les nouvelles. Ce n'est pas un hasard si nous retrouvons dans le tome central, *livre stratégique* par excellence, les deux recueils, *Trois récits* et *Plongées*, de même qu'il n'est pas fortuit de remarquer que l'écart créé entre *Le Baiser au lépreux* et *Le Dernier chapitre* du Baiser au lépreux y pousse le texte détaché. Dans ces quelques textes brefs, les principes de grands romans de Mauriac sont sensibles, que ce soit sur le mode transformationnel (répétition, continuation) ou comme préfiguration de l'œuvre (laboratoire). Chacun de ces textes opère une digression dans les œuvres complètes, questionne le monde mauriacien en même temps qu'il affirme leur auteur en tant que romancier. Il confirme la voie esquissée, mais surtout donne une architecture et un équilibre à l'ensemble. Les *Plongées* entraînent clairement un mode métatextuel. Ils actualisent une mémoire virtuelle

sur un terrain textuel et occupent la place de croisement, de *carrefour* de l'Œuvre. Qu'ils soient entendus comme des embrayeurs génériques ou des générateurs fondamentaux (Roubaud 1975 : 37), leur rôle principal est cette *mise en mémoire* qui est la charnière entre le *mouvement* naturel de l'écriture et la concrétisation de l'œuvre en *monument*.

Si, comme le propose Lucien Dallenbäch à propos de Balzac (Dallenbäch, 1980 : 168), le bouquet « programmatique » que sont les œuvres complètes questionne le statut d'une écriture installée entre complétude et incomplétude, et une opération de lecture, activité consistant à *cueillir* et *recueillir*, voire, pour s'inscrire dans les visées autobiographiques mauriaciennes, à *se recueillir*, il est peut-être temps de suivre le chemin tracé par l'auteur lui-même sur lequel l'ordre chronologique et logico-rhétorique est abandonné au profit d'un fonctionnement hypertextuel où chaque fragment est connecté à un autre. Ainsi, les débuts et les fins, répétés dans une logique d'ensembles (où l'activité créée *entre* les textes se situerait à l'intérieur d'un cadre mobile), s'effacerait au profit d'une œuvre somme toute grande ouverte, mais (re)construite dans « le cadre d'un champ de relations » (Eco, 1979 : 34).

En utilisant les œuvres complètes comme espace livresque qui viendrait redire l'activité poïétique, Mauriac identifie la singularité de son œuvre en même temps qu'il la contraint dans une définition. Est-ce dire que tous les mouvements liés à l'illimitation de l'œuvre sont définitivement rompus ? Ce serait, bien évidemment, délivrer un constat bien trop péremptoire, d'autant que le projet initial (en dix, voire onze tomes) est mis à mal par une reprise de l'écriture⁴⁰. Suite à une exploration des contradictions et paradoxes que l'écriture maintient, Mauriac propose une *image* de lui apaisée : aux *nœuds* et *reprises* qui mettent en avant le mouvement continu de l'écriture au-delà même des limites du texte, et qui ont la double fonction de complexifier et de solidifier l'Œuvre, l'auteur propose un *dénouement* de la parole. L'acte de réécriture que constituent les œuvres complètes, le nouveau regard réflexif et poïétique qu'elles portent sur l'espace autopoïétique, la font véritablement entrer dans le domaine autobiographique. Plus encore, en reconstituant les réseaux qui fondent son œuvre, Mauriac l'expose en un autoportrait constitué de multiples esquisses (Milecki, 1990 : 197-198), comme une activité syncrétique de collage. La circonscription d'un corpus permettra à Mauriac de *faire corps* dans les luttes journalistiques et politiques auxquelles il se prépare en 1950, installant face au chaos d'un monde qui peine à se reconstruire une parole singulière, autonome et visiblement *pleine*. Les Œuvres complètes condensent en douze tomes le publié qui a déjà connu son public, les commentaires et mouvements poïétiques, la réécriture : un trajet de l'ancien vers la nouveauté. Il en est de

même pour l'image de l'auteur : entre le passé (l'écrit fixé), le présent (le monde imaginaire, le commentaire) et le futur (la capacité d'offrir une image apaisée de soi pour entrer dans les luttes politiques), entre le « deuil », « l'héritage » et « l'avenir » (Ruffel, 2005 : 28, 34), le discours mauriacien s'exposera dorénavant sur le terrain, illimité et postmoderne, de la *parole prophétique*.

Bibliographie

- Alluin, B. 1975. « Débuts de romans ». *BREF : bulletin de recherches sur l'enseignement du français*, n°24, p. 51-61.
- Aragon, L. 1981. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*. Paris : Flammarion.
- Barthes, R. 1980. *Essais critiques*. Paris : Seuil.
- Baetens, J. 1993. « Qu'est-ce qu'un texte "circulaire" ? ». *Poétique*, n° 94, p. 215-228.
- Bergson, H. 1967. *L'Evolution créatrice*. Paris : Les Presses du Compagnonnage.
- Bernadac, C. et Mauriac, F. 2009. *La dernière promenade de François Mauriac à Malagar*. Pin-Balma : Sables.
- Butor, M. 1960. Balzac et la réalité. In : *Répertoire I*. Paris : Minuit, p. 79-93
- Dallenbäch, L. 1979, « Du fragment au cosmos (*La Comédie Humaine* et l'opération de lecture, I) ». *Poétique*, n°40, p. 421-431.
- Dallenbäch, L. 1980. « Le tout en morceaux » (*La Comédie Humaine* et l'opération de lecture II), *Poétique*, n° 42, p. 156-169.
- Deleuze, G., Guattari, F. 1980. *Capitalisme et schizophrénie : Mille plateaux*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. 1997. *Le bergsonisme*. Paris : PUF.
- Del Lungo, A. 2003a. *L'incipit romanesque* Paris : Seuil.
- Del Lungo, A. 2003b. Balzac postpostmoderne : l'œuvre-miroir, l'œuvre-réseau, l'hyperroman. In : *Penser Balzac*, St-Cyr-sur-Loire : Christian Piro, p. 213-224.
- Dionne, U. 2008. *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*. Paris : Seuil.
- Eco, U. 1979. *L'œuvre ouverte*. Paris : Seuil.
- Foucault, M. 2008. *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- Gall, C. 1997. « Incipit de nouvelles, incipit de recueils ». *La Licorne*. Hors Série - Colloque III (L'incipit), p. 271-289.
- Genette, G. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil.
- Genette, G. 1987. *Seuils*. Paris : Seuil.
- Gleize, J. 1998. « *La Comédie Humaine* : un livre aux sentiers qui bifurquent ». *Poétique*, n° 115, p. 259-271.
- Grivel, C. 1973. *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, Paris : Mouton.
- Hamon, P. 1983. *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Emile Zola*. Genève : Droz.
- Jenny, L. 2002. « Hypertexte et Genèse : naissance d'un grand récit ». *Littérature*. n°125, p. 55-65.
- Lotman, I. 1973. *La structure du texte artistique*. Paris : Gallimard.
- Larroux, G. 1994. « Mise en cadre et clausularité ». *Poétique*, n° 98, p. 247-253.
- Léonard, M. 1996, Le dernier mot. In : *Balzac. Une poétique du roman*, Montréal / Paris : XYZ éditeur / Presses Universitaires de Vincennes.
- Levy, P. 1997. *Cyberculture. Rapport au conseil de l'Europe*. Paris : Odile Jacob.

- Mauriac, F. 1950. Œuvres Complètes, t.1. Paris : Grasset / Arthème Fayard.
- Mauriac, F. 1951a. Œuvres Complètes, t.2. Paris : Grasset / Arthème Fayard.
- Mauriac, F. 1951b. Œuvres Complètes, t.3. Paris : Grasset / Arthème Fayard.
- Mauriac, F. 1951c. Œuvres Complètes, t.4. Paris : Grasset/Arthème Fayard.
- Mauriac, F. 1951d. Œuvres Complètes, t.6, Paris : Grasset / Arthème Fayard.
- Mauriac, F. 1952. Œuvres Complètes, t.10. Paris : Grasset / Arthème Fayard.
- Mauriac, F. 1956. Œuvres Complètes, t.12. Paris : Grasset / Arthème Fayard.
- Mauriac, F. 1979. Œuvres Romanesques et Théâtrales Complètes II. Paris : Gallimard.
- Mauriac C, F. 1981. Œuvres Romanesques et Théâtrales Complètes III. Paris : Gallimard.
- Mauriac, F. 2000. Œuvres romanesques et théâtrales complètes I. Paris : Gallimard.
- Milecki, A. 1990. « Texte, paratexte et espace autobiographique ». *Cahiers François Mauriac*, n° 17, p. 188-205.
- Paris, J. 1975. Introduction à la critique générative. In : *Change de forme : révolution, langage, 1. Biologies et prosodies*. Paris : Union Générale d'Éditions, p. 158-177.
- Passeron, R. 1975. La poïétique. In : *Recherches poïétiques I*, Paris : Klincksieck, p. 11-23.
- Péraud, A. 2003. Penser Balzac avec l'hypertexte et / ou penser l'hypertexte avec Balzac ? In : *Penser avec Balzac, op. cit.*, p. 233-241.
- Roubaud, J. 1975. Présentation d'une théorie générale du changement. In : *Change de forme : révolution, langage, op. cit.*, p. 16-40.
- Roubaud, P. 1975, L'objet qui change. In : *Change de forme : révolution, langage, op. cit.*, p. 41-59.
- Ruffel, L. 2005. *Le dénouement*. Lagrasse : Verdier.
- Sabry, R. 1992. *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*. Paris : Editions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Samoyault, T. 1999. *Excès du roman*. Paris : Maurice Nadeau.
- Samoyault, T. 2002. « Le présent illimité ». *Littérature*, n° 125, p. 12-24.
- Sangue, D. 1990. Fragment et totalité. In : *Le Grand Atlas des Littératures*. Paris : Encyclopædia Universalis, p 32-33.
- Souriau, E. 1975. La notion d'œuvre. In : *Recherches poïétiques I, op. cit.*, p. 213-223.
- Valéry, P. 1938. *Introduction à la poétique*. Paris : Gallimard.
- Varela, F. 1989. *Autonomie et connaissance. Etude sur le Vivant*. Paris : Seuil.

Notes

1. Cette transversalité théorique est esquissée dans le panorama critique réalisé par Bernard Alluin (Alluin 1975 : 51). Comme nous le verrons par la suite, ce souci de réunion est celui que s'assigne la poïétique (Valéry, Passeron) qui souhaite faire le lien entre des recherches textualistes (de la rhétorique ancienne à la poétique moderne) et des travaux philologiques (de l'ancienne critique des sources, marquée par l'impact de l'histoire littéraire lansonienne, au plus récentes théories de la réception de l'école de Constance, en passant par les critiques néo-positivistes).
2. Les anciennes enluminures usaient justement de cet espace du premier signe pour mettre en image une part de l'histoire qui débordait alors largement le sens des premiers mots.
3. Le seuil est à entendre comme *limite textuelle*, comme zone de passage, tout aussi importante par sa *fonction* (entrée ou sortie du texte) que par sa *présence* symbolique. Au contraire de ce que proposait Gérard Genette (Genette 1987), son existence n'est pas restreinte aux espaces périphériques (le paratexte et l'épitéxte), bien que le « débordement » constaté au niveau des œuvres complètes atteigne justement ces *marges* du texte.

4. Outre la présence singulière du *Dernier Chapitre* du Baiser au lépreux au tome 6, alors que le roman est situé au premier tome, signalons qu'aucune réédition n'est proposée suite à la publication du chapitre détaché dans *Les Annales* du 15 janvier 1932. Les éditions suivantes (Flammarion, Edito-Service, Le Livre de Poche) préfèrent, elles, placer les textes ensemble, tout en proposant des signes typographiques qui maintiennent la distinction.

5. Nous restreindrons notre champ d'étude à ces deux seuls textes dont la solidarité, appelée par les titres, est évidente. L'univers des Peloueyre s'étend toutefois largement au-delà de ses limites textuelles. En 1925, Grasset publie en effet un ouvrage intitulé *Les Peloueyre* réunissant *Le Baiser au lépreux* et *Genitrix* (1923) dont le personnage principal, Fernand Cazenave, est le cousin de Jean.

6. Nous utilisons ici la distinction entre les trois incipit proposée par Andrea Del Lungo : le « commencement génétique » où l'œuvre est perçue comme « terrain de travail », « l'incipit textuel », c'est-à-dire le « moment dans lequel le texte prend sa forme » et « l'incipit du texte publié », « seuil qui clôt l'espace de la création, ouvrant le texte à la réception et à la lecture » (Del Lungo 2003 (1) : 45).

7. Une étude poïétique plus large serait l'occasion d'un développement sur la citation et notamment sur ces capacités *discursives*. René Passeron lui laisse d'ailleurs une place notable : « Il en va de même pour des concepts corollaires qui portent tous un certain degré d'obscurité, comme créativité, spontanéité, effort créateur [...], influence, emprunt, filiation artistique, citation, plagiat, copie [...] » (Passeron 1975 : 20). Dans le rapport illustratif double qu'elle expose, elle interroge sur la continuation d'un texte par un autre, sur l'inscription nouvelle d'un texte à la suite d'un précédent, mais aussi sur toutes les modifications induites par *ajout* et/ou *bifurcation*.

8. Mauriac y parle de l' « Affaire Canaby » (« Adolescent, je me souviens d'avoir aperçu, dans une salle étouffante d'assises, livrée aux avocats moins féroces que les dames empanachées, ta petite figure blanche et sans lèvres », Mauriac 1979 : 17), du mouvement de son écriture (« Beaucoup s'étonneront que j'aie pu imaginer une créature plus odieuse encore que mes autres héros [...]. Les "cœurs sur la main" n'ont pas d'histoire », *id.*) et suppose un roman possible dans lequel Thérèse aurait été chrétienne (« J'aurais voulu que la douleur, Thérèse, te livre à Dieu ; et j'ai longtemps désiré que tu fusses digne du nom de Sainte Locuste, *id.* »)

9. « Que de fois, à travers les barreaux vivants d'une famille, t'ai-je vu tourner en rond, à pas de louve » (*id.*)

10. « Du moins, sur ce trottoir où je t'abandonne, j'ai l'espérance que tu n'es pas seule » (*id.*)

11. La « circularité » d'un texte est créée par une similitude entre le début et la fin (Baetens 1993).

12. Le titre du roman, *La Fin de la nuit*, respecte un ordre sériel et cyclique, annonçant le texte comme le dernier épisode sur Thérèse Desqueyroux. Toutefois, le principe de ressassement efface partiellement la logique de règlement de crise pour proposer une fin somme toute elliptique où rien n'est ajouté : « Pour en revenir à Thérèse, elle existe, voilà le fait. Elle en a hanté d'autres que moi. Je ne regrette pas d'avoir rêvé à propos d'elle dans *La Fin de la nuit*, mais elle préexiste à *La Fin de la nuit* qui n'ajoute rien à ce qu'elle est » (Mauriac 1951 (1) : V).

13. Ce brouillon date de mars 1928 (Mauriac 1979 : 976), tandis que la rédaction du roman, publié en 1930, s'étale sur les premiers mois de 1929 (Mauriac 1979 : 1066).

14. Par un effet de suspens tout relatif, Thérèse ne divulgue son identité qu'à la fin du passage.

15. Des éléments ponctuels viennent lier ce morceau de chapitre à *Thérèse Desqueyroux*. En dehors des rappels thématiques que nous citons un peu plus tôt et qui semblent accentuer l'errance de Thérèse, le personnage évoque une récente rupture : « Alain cherchait une parole et ne sut demander de quoi elle souffrait. Elle répondit : "De quelqu'un", avec un peu d'emphase » (Mauriac 1979 : 312). Une relation la liait probablement à Jean Azévédo, le jeune homme dont sa « sœur » Anne de la Trave est éprise dans *Thérèse Desqueyroux* et avec qui s'esquisse déjà une relation adultérine.

16. Une étude lexico-métrique montrerait la récurrence de ces deux termes qui ouvrent à chaque fois sur le hors-texte d'une existence noctambule et oisive des personnages. Les exemples sont notamment sensibles dans *Thérèse chez le docteur*, *Destins*, *Asmodée*, *Conte de Noël* ou *Le Désert de l'amour*.

17. Le fragmentaire, par sa tension vers la totalité, la sensation d'inachèvement et la création d'un espace autobiographique par le rapprochement entre « diarisme » et écriture, serait une écriture de crise, non pas en se présentant spécifiquement comme une « alternative aux genres conventionnels » (Sangsue 1990 : 33), mais en questionnant la condition scripturale. Précisons qu'à cette époque Mauriac traverse une crise de la foi sans précédent. La meilleure expression qui nous en reste est certainement son *Dieu et Mammon* où les accords et désaccords entre croyance religieuse et écriture littéraire sont questionnés.

18. Au cours d'une des nombreuses discussions de ce colloque, certains nous firent remarquer toute l'ambiguïté de ce terme qui pousserait à voir l'écriture comme une pathologie et les textes comme les signes d'un parasite en germe. Ne sont-ils pas aussi la preuve de la réaction d'un corps se défendant, d'une *vitalité* qui cherche à continuer son développement malgré les contraintes et les redirections provoquées par son milieu ? La germination n'est-elle pas le signe d'une multiplication créatrice ? L'excroissance ne serait donc pas à entendre comme l'extension d'un phénomène malsain, mais comme le travail qui le contraint et l'entretient à la fois. Il n'y a rien de novateur dans ce propos : les méthodes symptomales de la psychanalyse freudienne, adaptées au domaine des lettres par la psychobiographie, fait justement de ce rapport des mots à la psyché un de ses grands axes de réflexion.

19. L'attitude de Mauriac, qui dépend tout autant d'une légitimation d'un texte considéré en dehors des canons catholiques par l'exacerbation des procédés de construction et de tenue romanesque, est une démarche de génétique textuelle avant l'heure. Elle mêle l'exposition des brouillons, le processus d'écriture et les réflexions philologiques sur les origines. La publication choisie par Mauriac déplace toutefois le problème de la génétique textuelle vers une proposition hypertextuelle qui montre la « dynamique du processus d'écriture » (Jenny 2002 : 56).

20. Nous pourrions y voir une représentation du carrefour d'Hercule (Aragon 1981 : 42) qui trace un certain nombre de voies pour l'auteur, mais aussi pour le lecteur.

21. Outre la dimension spatiale (l'épitéxte est « détaché » du texte), Gérard Genette distingue l'épitéxte du paratexte en rattachant le premier à « un ensemble de discours dont la fonction n'est pas toujours essentiellement paratextuelle » (Genette 1987 : 317).

22. « Jean Peloueyre, étendu sur son lit, ouvrit les yeux » (Mauriac 2000 : 447).

23. Nous considérons comme « instants clausulaires » toutes les ruptures de récit revendiquées par la typographie (blancs entre paragraphes, fins de chapitres).

24. « En cette femme inculte et sans intelligence *s'éveillait* le débat qui avait déchiré Jean Peloueyre » (Mauriac 2000 : 498 - nous soulignons).

25. La réaffirmation des liens du mariage dans ce dernier chapitre du roman accentue une nouvelle fois la clause dramatique. Au thème de la mort (fin malheureuse par excellence) répond celui de l'union maritale (*happy end* romanesque), lui-même détourné par la disparition de l'être aimé et par le poids de la tradition familiale. Mauriac inverse le thème structurel traditionnel pour mieux l'adapter à la tragédie de Noémi.

26. « Une lumière brillait derrière la vitre du salon. Cadette la guettait, devant la porte le tablier tendu sur le ventre. Dès qu'elle aperçut Noémi, elle rentra vivement pour rassurer son maître » (Mauriac 1979 : 537).

27. Parlant de la contestation des systèmes classiques en même temps que de celui du Texte clos par les digressionnistes, Randa Sabry affirme que l'effet principal serait d'« aggraver » (Sabry 1992 : 126) le sujet.

28. Dans la préface du dixième tome de ses *Œuvres complètes*, Mauriac parle en ces termes de ses textes de jeunesse : « Pour tout dire, s'il existe une planète Mauriac, une petite planète Mauriac, elle n'existe encore dans ce volume qu'à l'état diffus, quoique ces éléments essentiels s'y trouvent déjà mais mêlés à des accessoires empruntés » (Mauriac 1952 : II-III).

29. « Nous savons toutefois que le vrai sens de tel choix ou de tel effort d'un créateur est souvent *hors* de la création elle-même, et résulte d'un souci plus ou moins conscient de l'effet qui sera produit et de ses conséquences par le producteur. Ainsi, pendant son travail, l'esprit se porte et se reporte incessamment du Même à l'Autre » (Valéry 1938 : 32). Valéry reprend l'ambiguïté entre le faire et la chose faite exposée par Aristote et reprise par Etienne Souriau (Souriau 1975 : 215).

30. René Passeron, dont la particularité est de ne pas se restreindre au seul champ des lettres son discours théorique, propose une définition tout à fait similaire de la notion. Il distingue toutefois trois espèces au sein d'une poïétique générale : une poïétique formelle qui « partirait de la phénoménologie du faire » et qui « tenterait de saisir ce qu'il y a de créateur dans tout acte créateur quel qu'il soit, quel que soit l'objet créé » ; une poïétique dialectique qui considère et étudie les objets qui appellent « un certain mode de création de la part de l'artiste » ; une poïétique appliquée, spécifique à chaque art (Passeron 1975 : 22-23).

31. Nous utilisons ici une terminologie empruntée à l'art musical pour souligner le lien entre le *membre* et l'*œuvre complète*. La proposition est déjà formulée par Ugo Dionne qui lie *opus* et *corpus*. Par ailleurs, en envisageant les œuvres complètes comme dispositif textuel, il serait intéressant d'approcher la définition d'*opus* de celle de *clausule*, notamment grâce aux similitudes formelles de membre portant les marques d'un *attachement* et d'un *détachement*. Il faudrait alors envisager à la fois la clôture de l'ensemble (c'est le travail de réunion des œuvres complètes) et un système élargi de clausules effectives en son sein. Une fin temporaire et délimitée du discours de l'opus renverrait alors à une interprétation lecturale et rétroactive de reconstruction (de l'opus, des ensembles, de l'ensemble) où les différents discours seraient confrontés. En ce sens, notre propos s'inscrirait dans la lignée des théories « archéologiques » de Michel Foucault qui distinguait les recueils passifs en corpus de l'archive vivante, c'est-à-dire comme « pratique qui permet aux énoncés à la fois de subsister et de se modifier régulièrement », au sein d'un « *système général de la formation et de la transformation des énoncés* » (Foucault 2008 : 178-179).

32. Les séries mêlant clairement continuation diégétique (unité de temps, unité d'argument, unité narrative) et réflexion poïétique peuvent être considérées comme des unités fixes. La coprésence toutefois de textes satellites les mène progressivement vers la différenciation, créant une complexité entre le Même et l'Autre.

33. L'excès du roman, tension entre fragmentation et totalisation, questionnerait le monde et son dépassement ontologique et métaphysique (Samoyault 1999 : 34). Dans son article sur la notion d'œuvre, Etienne Souriau rappelle que celle-ci est traitée par Aristote dans la *Métaphysique* et non dans la *Poétique* (Souriau 1975 : 215).

34. Evoquant la Hure, le ruisseau qui coule dans beaucoup de ses récits et qui était un véritable espace de jeu lors de ses vacances passées à Saint-Symphorien, Mauriac confie en 1968 : « On peut toujours le penser mais dans quelle mesure est-ce ce ruisseau qui m'a inventé, si j'ose dire, ou est-ce moi qui ai inventé ce ruisseau » (Bernadac et Mauriac 2009 : 36).

35. Voir Butor 1960 ; Dallenbäch 1979 et 1980 ; Del Lungo 2003 (1) et 2003 (2) ; Gleize 1998 ; Peraud 2003.

36. De nombreux patronymes sont des emprunts de noms de villages des alentours de Malagar, comme Frontenac (*Le Mystère Frontenac*), Gajac (*Un adolescent d'autrefois*) ou Gornac (*Destins*).

37. L'écart est évidemment créé par la connotation biblique du titre de la pièce : dans la mythologie chrétienne, Asmodée appartient au monde des enfers, n'en sortant que pour espionner les gens en soulevant le toit de leurs habitations et y introduisant terreur et confusion. Le territoire du personnage y est d'autant plus lointain qu'il se situe à l'étranger (Harry est un jeune étudiant anglais).

38. Dans son article sur l'incipit dans la nouvelle, Catherine Gall (Gall 1997) donne toute son importance à la préface lors de la réunion en recueil.

39. En ce sens, Mauriac respecterait, lors de son travail de réunion, la « structuration sans structure » proposée par Barthes à la suite de Levi-Strauss (« [la maquette] est plutôt une structure qui se cherche à partir de morceaux d'événements, morceaux que l'on essaye

de rapprocher, d'éloigner, sans altérer leur figure matérielle » (Barthes 1980 : 186). Ainsi, l'auteur est retrouvé lors d'un travail taxinomique : « *dis-moi comment tu classes, je te dirai qui tu es* » (Barthes 1980 : 179).

40. Un projet initial devait être réalisé en dix tomes. Dès la préface du premier, Mauriac suggère toutefois d'en ajouter un consacré aux œuvres de jeunesse (Mauriac 1950 : I). Il faut préciser que ce tome n'est pas le dernier, mais se situe numériquement avant celui consacré aux écrits journalistiques et politiques. Onze tomes, donc, qui passent à douze lorsqu'il entreprend de publier les textes rédigés après 1951 (*Le Sagouin, Galigai, L'Agneau*). Mauriac s'en explique dans sa préface intitulée « L'envers de l'inspiration » : « Un auteur vivant qui donne au public ses œuvres complètes devrait ne plus rien écrire ou, du moins, ne plus rien publier - je m'en avise un peu tard. Car s'il continue d'être fécond, ses soi-disant œuvres complètes offrent ce caractère particulier de l'être en quelque sorte de moins en moins. Ou alors il faut passer le reste de sa vie à les compléter » (Mauriac 1956 : I).



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

La Sicile de Maupassant, la sémio-anthropologie des incipit et le nomadisme de la pensée

Stefano Montes

Université de Palerme, Italie
Université de Tallinn, Estonie
montes.stefano@tiscalinet.it

Résumé

Une réflexion sur le voyage de Maupassant en Sicile devient l'occasion pour discuter en parallèle la catégorie continu/discontinu et la notion symétrique d'incipit. La question de départ est : de quelle manière peut-on concevoir l'incipit ? Pour répondre à cette question, j'adopte une double démarche sémio-anthropologique. D'une part, j'ai recours à des spécialistes du domaine de l'incipit (Lotman, Said, Aragon et Gracq) qui me permettent - par le renvoi à d'autres concepts, auteurs et théories - de focaliser sur l'existence elle-même et le nomadisme de la pensée dont parle Deleuze. D'autre part, je me concentre, de manière plus analytique, sur un incipit de Maupassant et sur un incipit de Malinowski afin de souligner l'importance de la comparaison interdisciplinaire pour une épistémologie des genres littéraires et ethnographiques. Une finalité de l'essai réside dans le déplacement de la notion d'incipit en tant que texte écrit vers sa dimension plus largement existentielle. Une finalité complémentaire réside dans la mise en relief d'une démarche basée sur le renvoi sémantique de concepts tels que voyage, littérature, culture, traduction, existence. Dans cette perspective, se justifient les références à des spécialistes tels qu'Augé, Balandier, Bateson, Clifford, Lévi-Strauss, Van Gennep.

Mots-clés : incipit, voyage, nomadisme, Maupassant, Malinowski, Deleuze

The sicily of Maupassant, the semi-anthropology of beginnings and the nomadism of thought

Abstract

A reflection on a travel to Sicily by Maupassant becomes an occasion to discuss the category continuous/discontinuous and the symmetric notion of beginning. The starting question is: how can we define a beginning? To answer this question, I adopt a double strategy: on the one side, I resort to some specialists in this field (Lotman, Said, Aragon and Gracq) who allow me - by deferring to some other concepts, authors and theories - to focus on the notion of existence itself and on the nomadism of thinking developed by Deleuze; on the other hand, I concentrate more analytically on a beginning by Maupassant and on a beginning by Malinowski in order to underline the importance of interdisciplinary comparison for an epistemology of literary and ethnographic genres. A basic goal of my essay lies in the displacement of the notion of beginning as a written text towards its larger existential dimension.

A complementary goal can also be found in the emphasis given to the semantic deferral of concepts such as travel, literature, culture, translation, existence. From this point of view, references to various authors (Augé, Balandier, Bateson, Clifford, Lévi-Strauss, Van Gennep) prove useful to show the significance of a reflection on the beginning.

Keywords: beginning, travel, nomadism, Maupassant, Malinowski, Deleuze

1. Le cadre épistémologique d'une analyse en devenir

Pourquoi l'incipit ? Pourquoi le voyage ? J'ai décidé de me poser ces deux questions ensemble parce que je crois que les deux notions, en tant que thèmes et expériences vécues, pourraient servir comme d'un révélateur réciproque afin de mieux montrer la pluralité des facettes sémiotiques et anthropologiques s'interpénétrant au-delà même des traits classiquement assignés à leur qualité d'écrit, et contribuer ainsi à dépasser une conception de l'incipit limitée à la seule dimension littéraire. Dans ma perspective, l'incipit concerne aussi bien les textes (littéraires et non) que les cultures (proches et lointaines) : les deux niveaux sont étroitement liés et se renvoient réciproquement. Si, par conséquent, je vais prendre en compte l'incipit d'un texte écrit comme mon point d'appui concret pour mon analyse - en l'occurrence, l'incipit de *La Sicile* de Maupassant - ce sera aussi l'occasion pour explorer cette question dans sa plus ample portée culturelle et existentielle, en rapport avec l'expérience de vie qui l'encadre et avec le dispositif narratif qui l'accueille. Culture, texte, expérience et narration sont autant de notions qui devraient faire partie intégrante de la manière courante de concevoir une recherche fondée sur une réflexion épistémologique plus large s'écartant d'une seule et unique visée disciplinaire. L'incipit, en tant que sujet, se prête très bien - je crois - à cette intention d'envergure interdisciplinaire où la priorité n'est pas forcément donnée au littéraire dans sa version écrite (ne serait-ce que parce qu'il y a aussi des littératures orales ou pictographiques), ni aux traits culturels dans leur généralité (ne serait-ce que parce que la littérature et les autres 'séries parallèles' dont parlaient les formalistes russes font partie intégrante de la culture qui, elle, se réalise pareillement à travers des pratiques moins abstraites et plus quotidiennes qu'on ne le croirait habituellement).

Mais qu'est-ce qu'un incipit, plus particulièrement ? Pour en donner une idée générale au lecteur - démarche plus que justifiée ici, vu qu'une autre fonction de l'incipit est d'entrer souvent sans coup férir en matière - et lui permettre ainsi de saisir sa nature complexe dès le début, j'indique quelques-unes de ses plus importantes fonctions textuelles et culturelles qui aident à mon avis à mieux le définir :

l'incipit est le premier acte, cognitif et pragmatique ensemble, qui s'accomplit après la traversée d'une frontière sémantique ; ce premier acte représente en même temps un marquage spécifique de discontinuité entre ce qui vient avant et ce qui vient après, entre une action et l'autre, ainsi que de la manière dont la dimension spatio-temporelle se découpe en un 'après' et en un 'avant' investissant de sens l'existence et son éventuelle textualisation ; c'est aussi, par conséquent, la détermination précise d'une ligne de partage entre le flot chaotique des idées, des émotions et des actions - en un mot, du devenir de la vie elle-même - et leur mise en séquence ordonnée ; d'un point de vue fonctionnel, l'incipit permet de situer les éléments de la tradition par rapport à l'innovation ou bien, en négatif, par rapport à ce qui doit tomber à la périphérie de cet ensemble complexe qu'est la culture ; en outre, anthropologiquement parlant, il coïncide parfois avec la ritualisation d'un événement ou d'un projet ; d'un point de vue conjointement poétique et existentiel, il donne un rythme, par sa récurrence, à la programmation humaine des actions et des intentions et à leur réalisation ; d'un point de vue linguistique, il constitue certainement un seuil entre la volatilité des énonciations et la visibilité des énoncés. Ceux-ci ne sont toutefois que des traits qui, dans l'ensemble, proposent une ébauche de définition pour entrer en matière, sans aucune prétention d'exhaustivité ; s'il y a une finalité précise dans mon énumération opérative de ces traits, c'est surtout de montrer l'ampleur de la question et de s'éloigner d'une focalisation exclusive sur l'incipit littéraire ou sur le seul texte écrit.

D'ailleurs, que l'incipit concerne aussi les mécanismes de la pensée elle-même est bien formulé par Aragon qui, en écrivain, parle de « cérémonie mentale » et d'un surgissement qui arrive même à l'orienter et à déterminer son raisonnement dans l'invention de vie et d'écriture (Aragon, 1969) ; Said, de son côté, parle d'incipit comme « premier pas dans la production intentionnelle du sens » (Said, 1975 : 5). En définitive, l'incipit est un champ où se stratifient des enjeux importants et à partir duquel on mobilise d'autres notions capitales, parfois très controversées : ici, par exemple, pour Said un incipit met en œuvre l'intention du sujet tandis que pour Aragon la pensée elle-même est dirigée par cette constellation de mots dont il parle à propos d'incipit. D'ailleurs, dans sa dimension temporelle, l'incipit peut aussi servir à configurer la volonté de recherche d'un style précis par un écrivain qui lui assigne l'autorité de commencer une carrière artistique d'une manière spécifique. Gracq, par exemple, en fait usage pour définir, par différence, ce qui est de l'ordre du changement et du ponctuel :

Quand j'ai commencé à écrire, c'était l'ébranlement vibratile, le coup d'archet sur l'imagination que je leur demandais d'abord et surtout. Plus tard, beaucoup plus tard, j'ai préféré souvent la succulence de ces mots compacts, riches en

dentale et en fricatives, que l'oreille happe un à un comme le chien les morceaux de viande crue (Gracq, 2002 : 157).

C'est comme si Gracq, en disant cela, reconnaissait une frontière entre le début, bien défini, de son travail d'écrivain et une période antécédente, pour laisser par contre le changement de son style dans l'indétermination et la durée flottante : l'incipit est marqué tandis que le changement est non-marqué. Dans le cas de figure qui concerne cet essai plus spécifiquement, c'est-à-dire le rapport entre incipit et voyage, il ne faut pas oublier que tout voyage est fortement caractérisé par la frontière qui se trace - par rapport aux diverses situations, tantôt plus forte, tantôt plus souple - entre l'«ordinaire du quotidien» et l'«extraordinaire» apporté par le voyage : pour qu'un fait extraordinaire puisse se mettre en place, en se démarquant ainsi d'un fait ordinaire, il est nécessaire qu'il y ait une frontière sémantique entre les deux faits et un incipit qui la dépasse, configurant par conséquent le commencement de l'extraordinaire lui-même.

L'incipit est donc un élément de relief de beaucoup de mécanismes sémantiques et culturels, de la vie des individus et de leur traduction en texte. Déjà, en 1975, Said soulignait l'importance de (la focalisation sur) l'incipit pour l'histoire de la culture et plusieurs notions centrales telles que textualité, archive, tradition, invention, contre-mémoire, discipline :

This notion, or something like it, has been an enabling one for much that has been of interest in recent critical work. Examples would not only include the revived attention to Vico (a philosopher central to Beginnings), but also such trends as the critique of domination, the re-examination of suppressed history (feminine, non-white, non-European, etc.), the cross-disciplinary interest in textuality, the notion of counter-memory and archive, the analysis of traditions (or, in Eric Hobsbawm's phrase, the study of invented traditions), professions, disciplines, and corporations. (Said, 1975 : xiii).

Malgré cela, les dimensions culturelles et existentielles de l'incipit sont parfois étrangement négligées, même aujourd'hui, par les théoriciens du texte littéraire ; symétriquement, de leur part, les sociologues et les anthropologues n'ont pas tenu assez compte de l'importance de l'incipit aussi bien dans son caractère de texte marquant un genre (la sociologie et l'anthropologie ne peuvent pas se dispenser de suivre des conventions d'écriture) que dans sa plus large valeur culturelle reliée à sa fonction modélisante l'action et la pensée individuelles et collectives (les cultures sont fort caractérisées par la manière de découper et valoriser un événement ou un acte grâce au marquage pourvu par un incipit). Cette partition arbitraire n'aurait alors pas raison d'exister, ni aujourd'hui ni dans le passé ; elle date curieusement depuis longtemps et continue parfois à être observée bien que l'intrigue historique

et philosophique ait un poids important en termes de discours et d'écriture et elle devrait être explorée, pour cela même, d'un point de vue épistémologique. Les critiques au texte de Said, *Beginnings*, sont un exemple de cette orientation qui tend à disjoindre, entre autres, texte et culture, littérature et philosophie. Aux critiques aveugles qu'on lui a adressées - portant plus précisément sur l'utilisation d'un langage hybride qui mélangerait littérature et spéculation philosophique - Said répondait, dans sa nouvelle préface de *Beginnings*, que « literature, history, philosophy, and social discourse and indeed most of the modes of writing about men and women in history are, in fact, tangled up together » (Said, 1975 : xiv).

En principe, il n'y aurait donc pas de raison d'établir ce partage entre, d'une part, l'incipit littéraire écrit et, de l'autre, l'incipit d'ordre existentiel et culturel : ceux-ci font en réalité partie d'un seul nœud complexe dont le désassemblage théorique est souvent le résultat d'un choix arbitraire qui met en relief un fil plutôt qu'un autre et n'opère pas malheureusement en termes de relations ou d'interdépendances. Ce point est alors à souligner avec force : bien que les scientifiques se soient surtout concentrés dans le passé sur l'incipit des textes littéraires et sur son rôle à l'intérieur de la seule narration textuelle, le lien entre existence, culture et incipit est manifestement très étroit et devrait être systématiquement approfondi dans le futur sous tous ses aspects. Et cela pour plusieurs raisons. Si en effet un 'incipit écrit' est une entrée dans un texte particulier se posant comme départ d'une narration, il est aussi vrai que ce départ écrit implique une coupure entre ce texte particulier et le flot existentiel et expérientiel qui le précède et en pourvoit matière. Quel est le rapport entre l'instauration d'un incipit écrit et cette coupure avec l'expérience, nécessaire afin que cet incipit puisse être écrit et produit ? Quel est le rapport qui s'établit entre les entrées et les sorties dans un texte écrit et les démarcations (inchoatives, duratives ou terminatives) qui se produisent dans l'existence ?

Finalement, il faut admettre que s'il y a des entrées et des sorties dans un texte écrit, il y en a également dans le découpage des actions (et des pensées) de la vie réelle des individus et des collectivités : la vie réelle est constituée d'immanquables incipit qui sont, le plus souvent, caractérisés par leur signification rituelle tels que la naissance, les fiançailles, le mariage, la réussite scolaire, la mort, etc. Bien qu'il ne les ait pas abordés en focalisant expressément sur l'incipit, les rites de passage dont parlait Van Gennep peuvent être considérés comme des formes de discontinuité de l'existence découpée sémantiquement par des débuts et des fins (Van Gennep, 1909) : l'encadrement des différentes transitions de vie serait alors, selon cette hypothèse, le résultat d'une valorisation culturelle se déposant aussi bien sur l'acte spécifique (les fiançailles, par exemple) que sur la vie en

tant qu'ensemble découpé par ses divers incipit entretenant des rapports les uns avec les autres (les fiançailles par rapport au mariage par rapport au baptême du premier fils par rapport à un éventuel divorce, et ainsi de suite). Qu'ils soient ritualisés ou non, de toute manière la vie réelle a besoin de textes écrits (et de ses incipit) pour qu'on puisse en garder trace ; parallèlement, les textes écrits seraient vides de signification sans la vie et les spécificités culturelles qui en fournissent l'épaisseur et la consistance par des continuités et des discontinuités, des incipit et des explicit, des coupures et des sutures.

En définitive, s'il y a alors des incipit écrits et littéraires, il est d'autant plus vrai qu'il y a aussi des incipit dans le flot de l'existence qui en découpent la continuité apparente et tendent à se constituer représentatifs d'une culture : couper ce rapport est nuisible aussi bien pour la (théorie de la) littérature que pour la (théorie de la) culture. Cela vaut d'autant plus pour le voyage qui appartient de droit à la vie vécue, mais, qui, pour être communiqué et gardé en mémoire, doit être récupéré grâce à l'écriture ou à d'autres moyens de codification de l'expérience en soi volatile et insaisissable. Cette récupération ne peut pas se passer d'un incipit écrit qui a une relation étroite avec le voyage lequel, à son tour, se produit par des formes de continuité et de discontinuité inévitables : un départ qui marque l'incipit du déplacement ; une durée concrétisée par le flot de vie vécue à l'étranger ; une arrivée sur place ; un retour chez soi qui représente une sorte d'explicit et de point final de l'expérience.

Défini le cadre épistémologique général à l'intérieur duquel je place la question, venons maintenant à Maupassant, à son voyage en Sicile et à l'incipit qui constitue la coupure entre l'expérience (vécue en chair et en os par l'homme loin de son pays d'origine) et la portion de texte prise en compte (à laquelle l'auteur a confié l'autorité de dire le commencement). Un point est certain : l'expérience a été vécue directement par l'homme et l'écrivain, mais on ne peut plus questionner Maupassant sur son expérience de voyage en Sicile ; on ne peut avoir recours qu'à ses textes et aux autres textes de l'époque. Ses textes sont à la fois des documents de vie (reliés à un voyage accompli par un homme qui nous renseigne sur sa manière de voir l'altérité et sa même identité mobile dans ce déplacement exotique) et des documents artistiques (reliés à sa façon de concevoir l'écriture en soi et, plus largement, la littérature de voyage pratiquée comme forme de genre personnellement adapté). S'il avait été possible de parler avec Maupassant, on aurait pu le considérer comme un informateur privilégié sur son expérience de voyage en Sicile et, par conséquent, on aurait pu lui poser des questions auxquelles, aujourd'hui, on peut seulement essayer de répondre à partir de sa production écrite. Si je l'appelle 'informateur privilégié', à la manière d'une recherche de terrain, c'est justement

parce que je crois qu'en ayant vécu ses propres expériences directement Maupassant aurait eu un droit de parole plus important par rapport à d'autres individus : droit à être interviewé, droit à commenter ses notes prises sur place, droit à analyser lui-même ses réactions et à les interpréter pour soi et les autres, droit à revenir sur le montage du texte par rapport à son expérience et à en faire une narration méta-textuelle, etc.

Bref, Maupassant a vécu son expérience de voyage en première personne ; il l'a traduite en texte écrit : ces deux raisons suffisent pour lui donner ce rôle de relief. De plus, derrière ce cadre en apparence simple, synthétisé par moi en deux lignes, se cachent des problématiques sérieuses et complexes qui concernent, par exemple, la manière de saisir une expérience toujours volatile et évanescence, la sélection des faits à transposer par écrit, le processus de la mémoire qui permet de récupérer seulement une partie du vécu, l'annotation difficile des événements (se déroulant suivant un flot continu) qui est déjà en soi un genre textuel, la codification écrite dans le texte définitif qui équivaut à une traduction, la confrontation avec l'altérité qui est caractère constant du voyage, et ainsi de suite. Bien qu'elles soient normalement accomplies de manière inconsciente ou implicite, ces opérations sont constitutives de la démarche représentative du voyage.

Toutefois, compte tenu de tout cela, ainsi que de son travail d'auteur, ce droit conféré à Maupassant n'est pas absolu et détaché de toute relation contextuelle : sa parole, la parole de Maupassant, n'est jamais une parole en soi, en dehors de toute situation pragmatique, mais elle est le résultat d'interactions avec d'autres individus - situés dans un emplacement théorique et pratique - qu'il aurait été également intéressant d'interpeller ; en outre, il faut considérer que la parole *in vivo* de Maupassant est médiatisée - elle l'était même de son vivant - par les textes qu'il a écrits et auxquels il a confié (pour la lecture du public dès son temps jusqu'à celui d'aujourd'hui) son expérience, ses pensées, ses interactions avec d'autres individus et lieux à observer et à décrire. Grâce à ses textes, Maupassant raconte les autres et décrit les lieux, mais il prend en outre position en tant que sujet énonçant dont les traces sont - tantôt de manière plus neutre, tantôt de manière plus impliquée - déposées dans les couches implicites et explicites de la signification à cet effet construite. En un mot, bien qu'il soit (ou bien qu'il l'ait pu être) un informateur privilégié, énonciateur de sa parole écrite, Maupassant est en même temps l'effet de ses productions textuelles (remontant à l'époque où il vivait, allant jusqu'à ses réceptions actuelles), et ses productions l'installent sous forme d'énonciateur énoncé à l'intérieur de ses textes. C'est tout ce qui nous reste, ses textes, et le travail du théoricien est, entre autres, de désengager le simulacre d'énonciation énoncée construit par Maupassant de son vivant et transposé dans ses formulations écrites.

Cette longue précision est utile pour situer la chaîne des rapports de cause à effet se mettant en place entre les notions éparées que j'ai mentionnées et que je rappelle ici sans un ordre précis : littérature, auteur, texte écrit, langue orale, narration, énonciation énoncée, existence, expérience, emplacement, culture, incipit. Et encore : cette longue précision est importante parce qu'elle situe le cadre de référence épistémologique qui est, en soi, partie intégrante de l'analyse elle-même et des choix pertinents opérés en fonction et en relation avec ce cadre ; en d'autres termes, comme l'affirme Greimas, « l'analyse présuppose toujours le choix d'un niveau de pertinence et ne cherche à reconnaître qu'un certain type de relations, à l'exclusion d'autres, également possibles à déterminer. » (Greimas ; Courtés, 1979 : 390). Cela faisant, en adoptant cette 'stratégie par niveau de pertinence', l'avantage certain est que le projet théorique et l'analyse elle-même sont conçus en tant qu'ajustements toujours possibles l'un de l'autre.

Pour résumer, on peut dire en gros que la priorité, ainsi que la mise en séquence, d'une notion ou de l'autre n'est pas donnée d'avance et une fois pour toutes, mais dépend de plusieurs éléments stratégiques et contextuels. Le devoir du théoricien c'est d'essayer de montrer le choix, parfois caché ou peu visible, des éléments pris en compte et les priorités construites en dépit de l'importance des autres éléments négligés. En cela, se met aussi en jeu, souvent subrepticement, une hiérarchie entre des catégories considérées comme universelles (auxquelles on donne, pour cette raison, la priorité) et les autres catégories considérées comme singulières (auxquelles on donne, par conséquent, le statut moins important d'arrière-plan). Dans ma perspective, bien qu'une catégorie puisse manifester une tendance à l'universel, elle a toujours des facettes historiques qui sont le résultat de pratiques contingentes instaurant des relations et des dépendances avec d'autres catégories. Ce sont ces relations et dépendances qu'il faut retrouver avant même de parler d'universel ou de priorités conceptuelles. Cela vaut aussi bien pour la notion d'auteur (Foucault, 1969) que pour la notion d'incipit que je prends en compte ici et ailleurs (Montes, 2004 ; Montes, 2006). La tendance générale est parfois de mettre en avant une notion de littérature écrite (au détriment d'autres formes littéraires ou de la vie elle-même entendue au sens large en tant que fait poétique) ou de mettre en avant une notion d'auteur conçue comme origine et cause (au détriment des séries discursives fondées sur la réception du travail d'un sujet ou de sa fonction acquise au sein d'une culture).

Cette tendance générale n'est heureusement pas partagée par la plupart des anthropologues et sémiologues. Pour plusieurs anthropologues et sémiologues (y compris moi-même), Maupassant n'est pas l'origine unique et exclusive de ses travaux, ni même de ses propres choix et actions en apparence délibérés :

Maupassant est un individu qui a vécu à l'intérieur d'une culture qui, elle, a orienté, d'une manière ou d'une autre, sa propre vie et sa direction concrète. En somme, le rapport de cause à effet entre vie et œuvre n'est pas linéaire d'un point de vue anthropologique et sémiologique où d'autres variables importantes s'installent pour situer et organiser ce rapport instable entre vie et œuvre (ou bien, également, entre intention individuelle et orientation culturelle) : ces variables peuvent être l'interaction inévitable avec son prochain, les us et coutumes particuliers de l'époque, l'amitié déterminante avec les écrivains importants de son temps (entre autres, Flaubert par exemple), l'influence exercée par le milieu sur l'homme (dans le cas de Maupassant, surtout le milieu marin et la vie sportive près de la Seine). Voilà les lignes générales à partir desquelles se situe mon approche textuelle et culturelle.

D'un point de vue épistémologique, il ne s'agit pas d'exhumer à nouveau l'idée de mort de l'auteur ou de n'importe quelle autre notion à refuser pour une raison ou une autre ; il s'agit au contraire de les prendre en compte sans concéder d'emblée à aucune d'elles une fausse primauté et de voir ainsi quelle est leur interdépendance sémantique et séquentielle. Cela vaut également pour les notions mentionnées, y compris celles d'incipit et de voyage que j'utilise ici ensemble comme reflet et contrepoint. Comme souligne Foucault :

Peut-être est-il temps d'étudier les discours non plus seulement dans leur valeur expressive ou leurs transformations formelles, mais dans les modalités de leur existence : les modes de circulation, de valorisation, d'attribution, d'appropriation des discours varient avec chaque culture et se modifient à l'intérieur de chacune (Foucault, 1969 : 810).

Pour les raisons déjà brièvement évoquées, on peut bien considérer *La Sicile* de Maupassant comme un ethno-texte à l'intérieur duquel son expérience se dépose grâce à des procédures d'énonciations révélatrices des interactions que l'auteur a entretenues avec les autres gens rencontrés sur son chemin et du regard qu'il a porté sur les lieux qu'il a décrits. Disons que le voyage en Sicile de Maupassant est comparable à une ethnographie où se met en scène la place occupée par les multiples positionnements d'un sujet qui doit participer, d'une manière ou d'une autre, à la vie des natifs et observer des us et coutumes qui ne sont pas les siens : ces positionnements sont multiples parce que cette participation et observation dans un pays étranger contraint le sujet à une immersion constante et fragmentée dans un processus où ce qui est considéré comme le 'soi' et ce qui est considéré comme 'autrui' se relayent sans cesse, se questionnent réciproquement et se mettent en cause en regard l'un de l'autre. De fait, il faut le souligner ici, selon une conception naïve, l'identité est formée et assignée d'une manière relativement fixe et stable dans le temps ; au contraire, selon une perspective moins statique et plus

relationnelle « l'échange constant de positions entre 'ce qui est le soi' et 'ce qui est autrui' représente un des mécanismes fondamentaux de la dynamique culturelle » (Lotman, 1994 : 33). Pendant le voyage ce mécanisme de positionnement variable est extraordinairement amplifié parce que, à travers un individu qui observe et participe, se confrontent deux cultures et les manières respectives de les entendre par ses natifs et interlocuteurs.

2. L'analyse sémio-anthropologique de l'incipit de Maupassant

Le voyage en Sicile, que Maupassant accomplit en 1885, est recueilli dans un volume publié en 1890 dont le titre est *La vie errante*. Toutefois, ce recueil n'est que le résultat final de plusieurs extraits et textes préliminaires publiés par l'auteur dans les revues de l'époque au fur et à mesure des voyages qu'il accomplissait en Italie et ailleurs. Si, tout compte fait, Maupassant conférait une intentionnalité unitaire à ce recueil parce que celui-ci représentait d'une manière générale son envie constante de vivre plus librement en découvrant d'autres pays, il faut aussi y voir une variété de narrations et d'intentions fragmentées qui donnent forme à ses différents voyages le long de la côte ligure, en Sicile, à Venise ou au Maghreb. Cette variété de sensations et d'expériences vécues lors du voyage est ramenée à l'ordre de l'écriture et de ses ajustements au fur et à mesure que Maupassant publiait ses écrits.

Compte tenu de ce travail génétique de questionnement d'un équilibre instable entre ordre et désordre, entre vécu volatil et codification systématique, la première question qu'on peut se poser est la suivante : où commence le véritable incipit du voyage et où commence le véritable incipit du recueil ? On pourrait par la suite faire l'hypothèse que chaque écrit individuel possède, séparément et indépendamment des autres, son propre incipit se reliant de toute manière, *volens nolens*, à l'ensemble du recueil. Celui-ci s'ouvre, par le premier chapitre intitulé *Lassitude*, de la manière suivante :

J'ai quitté Paris et même la France, parce que la tour Eiffel finissait par m'ennuyer trop. Non seulement on la voyait de partout, mais on la trouvait partout, faite de toutes les matières connues, exposée à toutes les vitres, cauchemar inévitable et torturant [...] Comment tous les journaux vraiment ont-ils osé nous parler d'architecture nouvelle à propos de cette carcasse métallique, car l'architecture, le plus incompris et le plus oublié des arts aujourd'hui, en est peut-être aussi le plus esthétique, le plus mystérieux et le plus nourri d'idées ? Il a eu ce privilège à travers les siècles de symboliser pour ainsi dire chaque époque, de résumer, par un très petit nombre de monuments typiques, la manière de penser, de sentir et de rêver d'une race et d'une civilisation. (Maupassant, 1890 : 1-2).

Où commence exactement l'incipit du voyage de Maupassant et où commence l'incipit de son texte ? Et pourquoi Maupassant, dans son souci d'écrivain, a-t-il décidé de commencer précisément avec cet incipit écrit ? La réponse est qu'on en a plusieurs parce que 'le voyage' est, en fait, représenté par 'les divers voyages' accomplis par Maupassant et par 'les divers textes' qui les transposent et qui se renvoient l'un à l'autre.

L'hypothèse est que Maupassant commence de cette manière parce que cela lui permet de transmettre au lecteur l'idée à partir de laquelle son voyage se fait : se projeter en avant, fuir la fixité du regard qui ancre et immobilise un seul objet de la vision, représenté par la tour Eiffel. Cela nous conduit à nouveau à un point délicat de la question : la valeur à donner à l'incipit. L'enjeu ici ne réside pas dans la déconstruction de la notion d'incipit dans l'ensemble fragmenté des incipit concrets utilisés par l'écrivain et dans une sorte de renvoi infini qui les décompose en une minutie de causes et d'effets particuliers camouflée sous une cause unitaire de départ : fuir la monotonie de la représentation et se donner à la mobilité du voyage. Il s'agit plutôt de mettre l'accent sur leur construction et leurs emplacements divers, sur les rapports qu'un seul incipit entretient, à l'intérieur et à l'extérieur du texte lui-même, avec d'autres incipit et portions de textes reliées afin de montrer les dynamiques culturelles et intertextuelles qu'il(s) déclenche(nt). Que se passe-t-il dans ce qui, dans l'ordre final du recueil, est le premier incipit ? Que se passe-t-il dans ce qui est censé être l'ouverture générale, forcément lue par tout lecteur au début ? Plus précisément, dans ce texte traduisant par écrit un voyage de Maupassant on voit très clairement que cet incipit se pose en termes étroits de cause à effet avec les autres textes du recueil, y compris l'incipit du chapitre intitulé *La Sicile* que je vais analyser de manière détaillée plus loin. Que dit, en résumé, le premier incipit du recueil ? Plus synthétiquement, c'est cela : si Maupassant a décidé de partir en voyage, c'est surtout parce que l'ennui le poursuivait et son regard avait besoin de se poser sur quelque chose d'autre que la tour Eiffel qu'il considérait comme une carcasse métallique à laquelle le regard ne pouvait pas échapper malgré lui. Suivant l'incipit, tout paraîtrait tourner autour de la tour Eiffel, la principale activité qui semble se déclencher est la vision, et au sujet ne reste que fuir cette immobilité physique et esthétique. Cela est la cause que Maupassant pose emphatiquement à la base de son voyage conçu comme fuite unitaire et homogène, comme l'intention qui a motivé le voyage et, par conséquent, l'écriture de ses propres textes. Le voyage est un moyen parfait pour opposer la mobilité à l'immobilité, les cinq sens à la seule vision, l'euphorie à l'ennui.

La vérité est toutefois que cette impulsion vers la nouveauté et l'étranger, motivée par le jugement esthétique porté sur la tour Eiffel, est en outre médiatisée

par la capacité d'écriture de Maupassant et filtrée par les modèles du genre auxquels il s'est confronté. Balsamo le souligne bien, d'une manière désabusée :

Ce qu'il présentait sous un nouvel éclairage, comme une découverte ingénue, un mouvement spontané lié au seul désir de quitter Paris et les foules attirées par l'Exposition universelle, comme une libre errance en mer vers des lieux nouveaux, était d'abord une œuvre littéraire savamment construite, écrite à Paris à partir de notes et de textes déjà publiés, en relation surtout à des modèles sur lesquels l'écrivain pouvait composer sa propre variation. (Balsamo, 1999 : 127).

Déjà dans les intentions de Maupassant, il y a un travail génétique qui se module sur l'ensemble de ses voyages et de ses textes et qui s'affiche dans l'incipit prétendant manifester le fondement et la cause du voyage une fois pour toutes : un fondement et une cause en apparence uniques et seuls. La remarque de Balsamo est une invitation à réfléchir avec attention au dosage qu'il y a entre l'envie spontanée du voyageur et la construction calculée de l'œuvre par l'écrivain. Et Maupassant, naturellement, concentre en soi les deux rôles : le voyageur et l'écrivain. Ce dosage entre libre spontanéité et planification calculée semble pencher, dans le cas spécifique de Maupassant, en faveur du calcul et de l'activité d'écriture symétrique qui l'accompagne : le voyage constitue pour lui matière à écrire. Finalement, Maupassant se comporte, également et conjointement, en écrivain et en anthropologue qui se documente avant de partir en voyage et, au retour, raconte les expériences vécues sur la base des notes prises sur place, ayant aussi dans son esprit les références aux textes lus avant et après son déplacement : documents, expériences, annotations, textes et références suivent toutefois un ordre instable, compliqué par les finalités poétiques de Maupassant. L'intrigue qui se tresse entre le 'savoir qui précéderait le voyage' et le 'savoir qui émane de l'expérience de terrain' est par conséquent très complexe : ceux-ci sont interconnectés et superposés, malgré leur positionnement en apparence linéaire et ingénument considéré comme causatif en un seul sens (par exemple, d'abord le savoir et après l'expérience qu'on fait ; ou, *vice versa*, d'abord l'expérience et après le savoir qu'on en tire).

Si cela est sans aucun doute vrai, il faut encore rappeler le fait que Maupassant se comporte aussi en voyageur commun qui, après avoir voyagé, doit forcément raconter à ses proches et amis ce qu'il a vécu à l'étranger ; sauf que, pour Maupassant, en écrivain, le dire oral est remplacé par la narration écrite. Cette affirmation demande une petite parenthèse d'ordre plus spécifiquement anthropologique. L'idée banale qu'on a du voyage est que, une fois chez soi, le voyage se termine. L'idée moins naïve est au contraire que le voyage ne se termine que si on raconte ses propres expériences aux autres qui s'improvisent public et interlocuteurs intéressés (Augé, 2000). La narration finale qu'on fait chez soi

aux amis et proches est une contrainte importante qui valorise le voyage et fait partie intégrante de sa structure de référence. La différence avec un voyageur commun serait que Maupassant est un écrivain : il raconte son histoire vécue par les moyens qui lui sont propres, d'une manière plus raffinée et créative. Mais en est-il effectivement ainsi ? En bonne partie, oui, mais avec des questions à préciser et des divergences à exprimer. S'il est vrai que l'agir de Maupassant rentre dans la structure anthropologique du voyage déjà mentionnée (départ, arrivée, retour, narration), il est aussi vrai qu'il s'en démarque par la manière de thématiser son voyage en continuité avec son existence tout entière, fondée sur un élan vital qui l'a poussé en avant, en fuite par rapport à une vie sédentaire et stéréotypée qu'il n'aimait pas. Pour Maupassant, alors, en accord avec son style de vie, il ne s'agit pas simplement d'un voyage dont le retour est formalisé par un récit écrit adressé à son public de lecteurs, mais d'une véritable fuite, « une espèce de délire. Délirer, c'est exactement sortir du sillon » (Deleuze, 1977 : 51). Les individus cherchent normalement à rejeter les limites de l'ordinaire pendant un laps de temps établi, et le voyage peut être considéré comme un moyen bien adapté à cette finalité : avoir, pour quelque temps, la possibilité de faire une incursion dans le domaine de l'extraordinaire pour rentrer ensuite à nouveau, une fois chez soi, dans la vie quotidienne.

Pour Maupassant, au contraire, plus qu'une parenthèse précise et fermée en soi, le voyage est un 'aller au-delà', ainsi que sa vie l'était dans son ensemble ; dans cet 'aller au-delà physique et de l'imagination' se situe, non pas simplement un voyage, mais son écriture tout entière. Suivant cette hypothèse, l'opposition entre calcul et spontanéité, ou entre voyage et textualisation, s'atténuerait en faveur d'une optique focalisée, plutôt, sur la recherche conjointe de soi et d'une écriture en quête d'une originalité qui l'engage. Pour le dire à la manière de Deleuze, « Ecrire, c'est tracer des lignes de fuites, qui ne sont pas imaginaires, et qu'on est bien forcé de suivre, parce que l'écriture nous y engage, nous y embarque. » (Deleuze, 1977 : 54). En d'autres termes, il ne s'agit pas, pour Maupassant, d'un voyage qui l'éloignerait de l'ordinaire pour quelque temps ou d'une évasion de courte durée qui permettrait d'instaurer une distance temporaire avec une vie immobile, mais d'un nouveau commencement - un incipit - de vie à voir en étroite continuité avec le mouvement dynamique qui avait caractérisé l'ensemble de son existence. Dans cette perspective, le premier incipit du recueil de *La vie errante* est parfaitement justifié parce que celui-ci manifeste la cause motivant le voyage de Maupassant (le mépris pour une vie immobile prise en charge, de plus, par le seul regard emprisonné par la tour Eiffel dominant la ville) et en même temps permet une dissémination de causes et d'effets multiples correspondant aux différents voyages de Maupassant

en Italie et ailleurs. Par ses écrits (et la manière d'incarner son expérience correspondante), Maupassant souligne le principe que les voyages ne sont pas tous égaux et qu'ils n'ont pas tous une signification équivalente : les voyages de Maupassant ne sont tels que dans la différence particulière qui s'instaure entre eux, mais aussi dans l'envie de recommencer de l'homme et en même temps de réaliser un plan de vie fondé sur la projection en avant, sur le traçage d'une ligne de continuité existentielle.

Dans cette optique, les voyages de Maupassant, plus qu'à des incursions touristiques ici et là en Italie, ressemblent à un seul et unique 'voyage perpétuel' qui trace une ligne de continuité avec son style de vie : en un mot, ils ressemblent à une fuite, ainsi que la définit Deleuze. Deleuze explique bien que 'partir' et 'fuir' ont en commun l'action bénéfique de tracer une ligne, de marquer des continuités. Toutefois, il reconnaît aussi qu'ils ne sont pas tout à fait équivalents parce que partir en voyage est souvent représenté par une action passive où le 'moi' n'est qu'une entité statique et inchangée : une entité qui ne franchit effectivement aucun seuil. Ainsi, Deleuze tient-il à diversifier le voyage de la fuite: « Fuir ce n'est pas exactement voyager, ni même bouger. D'abord parce qu'il y a des voyages à la française, trop historiques, culturels et organisés, où l'on se contente de transporter son 'moi'. Ensuite parce que les fuites peuvent se faire sur place, en voyage immobile. » (Deleuze, 1977 : 48-49). Le choix de Maupassant consiste à rejeter le voyage qui se contente de transporter son 'moi' et à se donner à la fuite qui le déracine d'une vie risquant de devenir trop sédentaire, trop centrée sur le regard et l'immobilité intellectuelle, lointaine de ses aspirations. Pour faire cela, pour affirmer ce principe de fuite, il ne suffisait pas simplement d'affirmer une adhésion à une forme de vie chérie ; il fallait également se confronter avec le genre lui-même du voyage et avec les autres écritures devenues trop stéréotypées, desquelles il devait s'éloigner pour imprimer sa marque d'originalité. Comme affirme Balsamo, « L'importance de la Sicile pour Maupassant venait de la rencontre, plus féconde qu'ailleurs, entre le lieu commun et l'imaginaire personnel. » (Balsamo, 1999 : 137). Si pour Maupassant il s'agit d'une fuite, d'une projection en avant, alors celle-ci doit être représentée au mieux, surtout dans les incipit qui en marquent les éléments de discontinuité apparente et les caractères inédits par rapport à sa vie elle-même et à son écriture. Cette conception, où s'allient vie et écriture, est incarnée et résumée par le formidable incipit de *La Sicile* :

On est convaincu, en France, que la Sicile est un pays sauvage, difficile et même dangereux à visiter. De temps en temps, un voyageur qui passe pour un audacieux, s'aventure jusqu'à Palerme, et il revient en déclarant que c'est une ville très intéressante. Et voilà tout. En quoi Palerme et la Sicile tout entière

sont-elles intéressantes ? On ne le sait pas au juste chez nous. À la vérité, il n'y a là qu'une question de mode. Cette île, perle de la Méditerranée, n'est point au nombre des contrées qu'il est d'usage de parcourir, qu'il est de bon goût de connaître, qui font partie, comme l'Italie, de l'éducation d'un homme bien élevé. (Maupassant, 1890 : 73).

Simple voyage ou projection en avant ? Déplacement élémentaire ou sortie du sillon ? Recherche d'une manière concrète pour regarder en arrière et faire le point ou affirmation d'un devenir existentiel ? Dans cet incipit, représentatif de son voyage en Sicile, Maupassant souligne dès le début son choix et il le fait, de toutes les manières possibles dans la suite, en ayant recours à une écriture où narration et argumentation s'entrelacent. Projection en avant, sortie du sillon et affirmation d'un devenir doivent être supportées par une rhétorique de l'originalité.

Si on relit avec attention cet incipit, seulement en apparence simple, on se rend bien compte qu'il y a une stratégie d'écriture, dense et précise, sur la base de laquelle Maupassant construit une narration de type argumentatif ayant comme but la poursuite d'un effet directif sur le futur lecteur. Pour faire passer son adhésion à un style de vie et d'écriture, Maupassant doit en effet prendre ses distances avec des voyageurs communs et des touristes naïfs qui sont fascinés par les modes du moment. De quelle manière, plus exactement, Maupassant arrive-t-il à obtenir son effet de réception ? Il narre, naturellement, les expériences vécues en Sicile pour donner son témoignage direct d'homme qui a visité les lieux : c'est indéniable. En même temps, plus important encore, Maupassant narre pour convaincre les lecteurs de la justesse de ses choix et de sa manière d'interpréter le voyage ne résultant pas d'une mode. Dans l'incipit, il s'éloigne de la mode de l'époque par la valorisation de la Sicile, destination négligée, et par le mépris de ceux qui s'adaptent au goût général : « Cette île, perle de la Méditerranée, n'est point au nombre des contrées qu'il est d'usage de parcourir, qu'il est de bon goût de connaître ». Celui de Maupassant n'est donc pas le déplacement d'un touriste curieux, mais la réalisation de sa manière d'être conjointement écrivain et homme, observateur sur place et lecteur lui-même des textes des voyageurs qui l'ont précédé. Cet incipit est un bel exemple, représentatif de ce mécanisme rhétorique raffiné où narration et argumentation se coalisent pour dire une façon d'être et, en même temps, pour orienter l'écoute interprétative des lecteurs. Cela dit, la question ne va pas toutefois de soi et est source de débat épistémologique, même aujourd'hui, méritant justement une précision.

L'idée commune, plus naïve, est que la narration produit des récits, plus ou moins vrais, par adhésion à un référent extérieur au signe lui-même ; moins accepté est le principe qu'en narrant on oriente aussi le destinataire du message, par la

proposition d'une version du monde qu'on veut faire passer pour vraie. Dans le premier cas, il s'agirait d'avoir recours à une narration pour se référer à quelque chose qui aurait, déjà en soi, un caractère préétabli de vérité, indépendamment du type de narration choisi ; dans le deuxième cas, au contraire, les modalités par lesquelles se construit la narration sont constitutives du paraître-vrai du message et, en définitive, du type de vérité spécifique qu'on veut transmettre. Le voyage et sa narration ne font pas exception à ces principes, et les différents auteurs doivent d'une manière ou d'une autre choisir entre la première ou la deuxième approche. Maupassant, ici, illustre bien à mon avis cette deuxième option selon laquelle le message est organisé afin de véhiculer un certain type d'effets sur les lecteurs, en leur proposant en même temps une version des faits et du monde qui oriente avec force leur lecture et représentation des événements. Pour rappeler Jakobson, on peut dire que la fonction poétique (centrée sur le message) et la fonction conative (centrée sur le destinataire) s'allient étroitement pour ne faire qu'un : convaincre le lecteur grâce à l'organisation du message qui, outre d'être beau et bien composé, vise à obtenir l'adhésion du destinataire (Jakobson 1963). Du point de vue de la question qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est-à-dire l'incipit, on peut dire que celui-ci accomplit adéquatement son rôle de codification intra-textuelle de ce qui viendra après dans la suite du texte, mais sert en outre à positionner les effets de réception du message grâce au simulacre de véridiction construit par l'auteur. Cette double valence du message de l'incipit est manifeste même dans l'utilisation du verbe initial : convaincre. De cette manière, par l'utilisation d'un verbe crucial à cet effet, le lecteur est tout de suite projeté dans un univers où la narration et l'argumentation se font l'écho et vont de pair. Maupassant dit, tout au début, « On est convaincu, en France » en laissant déjà prévoir, par cela, une conviction différente et meilleure à laquelle il tendra dans sa narration et son argumentation. Maupassant ne perd pas son temps et commence par un incipit qui établit un but à obtenir : le partage entre les bonnes et les mauvaises convictions. Et la logique des possibles narratifs veut qu'à un positionnement de valeurs négatives suive un renversement positif qui remet dans le bon ordre leur sens : en effet il faut formuler le négatif pour le remettre en cause plus facilement, et c'est précisément la stratégie adoptée par Maupassant. L'objet narratif à renverser est « que la Sicile est un pays sauvage, difficile et même dangereux à visiter ».

D'un point de vue topologique, ce qui se met également en place, dans ce début d'incipit, est une distance géographique qui aujourd'hui paraît être ridicule, mais, qui, à l'époque était considérable : le long trajet qui séparait la France de la Sicile. Cette distance géographique met aussi en scène 'une séparation mentale' qui permet, en tout cas, de parler d'un lieu exotique, tel que la Sicile, et d'en faire

l'éloge (ou, le cas échéant, une critique). Maupassant choisit d'en faire l'éloge : à sa manière, en se confrontant avec les autres perspectives, dans l'intention de les rejeter et affirmer la sienne, qui est aussi, simultanément, l'affirmation de son originalité. Le premier pas réside, suivant cette stratégie, dans l'énonciation du négatif à rejeter dont la fonction est accomplie par trois adjectifs : « sauvage », « difficile » et « dangereux ». A cette prémisse suit, dans la formulation de Maupassant, l'aventure à Palerme d'un voyageur passant pour audacieux qui raconte, à son retour, d'une ville intéressante ; enfin, s'insère l'affirmation de l'écrivain selon laquelle il y a une méconnaissance des lieux parce que la mode mène ailleurs, vers d'autres endroits plus habituels : « un voyageur qui passe pour un audacieux, s'aventure jusqu'à Palerme » ; « il revient en déclarant que c'est une ville très intéressante » ; « En quoi Palerme et la Sicile tout entière sont-elles intéressantes ? On ne le sait pas au juste chez nous ». En trois coups argumentatifs, Maupassant atteint son but : dire quel est son point de vue (sur ce que peut être effectivement considéré comme un rite de passage) et chercher à attirer le lecteur (dans le piège rhétorique de l'adhésion grâce à l'expression d'un jugement négatif sur les modes passagères). A travers cette stratégie, Maupassant laisse en outre passer, plus clandestinement, une conception plus 'vraie' - naturellement, toujours selon lui - du voyage : un voyage qui, n'étant pas le résultat de la mode, est proposé comme acquisition de vraie connaissance. Ceci ne veut pas dire que Maupassant refuse *in toto* le voyage dans ses traits initiatiques. Comme le souligne Bienvenue, ce voyage de Maupassant « présente tous les caractères d'un voyage initiatique, avec ses épreuves, son symbolisme, et la révélation qui en résultera. » (Bienvenue, 1999 : 140).

Maupassant est conscient de cet aspect, et on n'a aucun doute là-dessus. Dans l'incipit on évoque cette question en se référant plus particulièrement à l'éducation des hommes bien élevés : « Cette île, perle de la Méditerranée, n'est point au nombre des contrées [...] qui font partie, comme l'Italie, de l'éducation d'un homme bien élevé ». Plutôt, Maupassant distingue entre un voyage à la mode et un voyage plus authentique qui devrait, ce dernier, se fonder sur la diversification des objectifs et sur la visite des lieux moins connus tels que Palerme et la Sicile tout entière. Rejeté le voyage à la mode, Maupassant met en avant le voyage authentique ou, pour mieux le dire, sa manière particulière de le concevoir : par différence avec la masse des gens qui se laisse attirer ailleurs par la mode et la méconnaissance. Quoi qu'il en soit, et bien qu'il soit construit individuellement et culturellement, anthropologiquement parlant l'authentique est une attribution de sens très importante dans la vie d'un individu, une attribution qui est souvent associée au voyage, à l'imagination et au rite ; on peut sans doute affirmer que le

voyage est, entre autres, projection de l'imagination alimentée par la quête de l'authentique accomplie à travers la ritualisation de ses actes. Chez Maupassant, de plus, l'authentique est reformulé grâce à l'association avec la connaissance qu'on tire de l'expérience du voyage dans un endroit moins visité, moins commun : en un mot, il n'y a pas d'authentique sans un 'vrai connaître'. Bref, l'authentique et la connaissance vont de pair, pour Maupassant, et sont indissociablement liés afin que l'homme quelconque puisse devenir et être considéré comme un homme bien élevé. Pour résumer, Maupassant met en avant, dans cet incipit, trois points reliés à la manière d'être voyageur : si on voyage, il faut le faire pour connaître et non pas pour suivre les modes ; voyager est en outre une manière de combattre les étiquettes attribuées à un pays ou à un peuple ; le bagage culturel accompagnant le voyage doit être acquis par un processus individuel de choix et de sélections, sans se faire influencer par le goût courant qui tend à le transformer en stéréotype.

Ce qu'il y a d'étonnant, au moins au premier abord, c'est que ces principes pourraient valoir pour une annonce publicitaire ou pour une agence de voyage dont la finalité est de convaincre un client d'acheter un paquet de voyage : c'est-à-dire, cela vaudrait également pour des discours qu'on considère naïvement comme totalement séparés d'une activité aussi 'noble' que la littérature. L'étonnement initial doit toutefois laisser la place à une considération importante que je tiens à souligner surtout dans un essai dont la portée est aussi bien sémiotique qu'anthropologique : la littérature, à l'égal d'une publicité ou d'un slogan politique, se fonde sur des stratégies spécifiques d'adhésion et de construction du vrai et de l'authentique qui, elles, sont généralisables à d'autres domaines et circulent en tant que formes de discours qu'on peut s'approprier variablement par rapport à sa propre culture et aux modifications qu'elle demande. En d'autres termes, les autres discours de la culture peuvent acquérir, eux aussi, un statut aussi noble que la littérature. La fonction conative dont parlait Jakobson circule, à des degrés divers, dans tout type de message, parfois même indépendamment de l'apport de la fonction poétique, habituellement et naïvement assignée à la seule littérature. D'autre part, le contraire est aussi vrai : la fonction poétique peut bien être partie intégrante d'un message qui n'est pas forcément une poésie à l'origine, mais peut avoir une égale importance en termes lyriques et émotifs. Pensons à l'exemple concernant le domaine politique pris en compte par Jakobson et au slogan qu'il a analysé, *I like Ike*, dont l'efficacité réside également dans son organisation interne, d'ordre poétique. En définitive, la valeur conative du message (orienté vers le destinataire) peut gagner de la force grâce à l'organisation très poétique du message : la persuasion est ainsi le résultat d'une amplification poétique.

Dans le cas du voyage, et plus particulièrement dans l'incipit de *La Sicile*, une place de relief est occupée par l'authentique et sa construction d'ensemble. Comme on a vu, Maupassant est très attentif à sa mise en œuvre dans le texte et à ses associations fructueuses et stratégiques, tantôt à accepter, tantôt à rejeter : la connaissance, la mode, le danger, l'exotique, le goût, l'éducation, l'audace, la sauvagerie. Pour qu'une manière rentable de formuler l'authentique puisse se transmettre d'un point de vue poétique et conatif, il faut que le contrat de lecture et le contrat de véridiction passés avec les lecteurs soient bien conçus et bien assemblés. Chez Maupassant, et d'une manière très condensée dans l'incipit de *La Sicile*, le contrat de lecture et le contrat de véridiction s'associent efficacement. Par le contrat de lecture, le narrateur explique au lecteur de quelle manière il faut lire le texte, par quelles conventions et adéquations le recevoir : plus spécifiquement, Maupassant 'révèle les raisons' pour lesquelles il faut se rendre en Sicile et la visiter. Par le contrat de véridiction, le narrateur met en scène un discours de vérité par rapport à un autre qui ne l'est pas : plus concrètement, Maupassant établit les conditions par lesquelles l'authentique peut être compris et acquis par le voyageur et le lecteur. Dans cette perspective, on voit bien que l'incipit - souvent lu rapidement et négligé dans les réflexions d'ordre sociologique - joue un rôle anthropologique essentiel, non seulement pour la compréhension des genres discursifs circulant à l'intérieur d'une culture (la littérature, la publicité, la politique, etc.), mais en outre pour l'analyse des manières à travers lesquelles la culture est représentée par un de ses natifs (Maupassant est français, donc c'est un natif de son pays).

D'habitude, un incipit est entendu en tant que fragment de texte écrit permettant d'ouvrir un texte plus long qui suit tout de suite après : cette ouverture concerne aussi bien le plan sémantique que le plan de l'expression. Bien que cette définition soit en partie pertinente, il ne faut pas oublier qu'un incipit est aussi un élément de la signification qui dépasse l'organisation sémantique construite à l'intérieur du texte auquel il appartient pour renvoyer à d'autres textes, à l'ensemble du recueil - *La vie errante* en est un exemple - et même à la culture de référence. C'était justement mon hypothèse de départ que j'ai essayé de démontrer par la comparaison de deux incipit spécifiques tirés du recueil de Maupassant, *La vie errante* : le premier est l'incipit de *Lassitude* ; le deuxième, sur lequel je me suis longuement attardé, est l'incipit de *La Sicile*. La raison de ce privilège assigné au deuxième incipit réside dans mon ambition de montrer plus clairement les liaisons qui existent entre un fragment de texte, tel est l'incipit, et l'organisation narrative et discursive plus large relevant du voyage. L'intention était en outre d'élargir la notion d'incipit à d'autres disciplines, à d'autres textes et, le cas échéant, à l'existence elle-même.

En fait, l'incipit des textes littéraires n'est qu'un cas possible parmi les autres et il doit être pris en compte comme une notion plus vaste qui vaut également pour les textes d'anthropologie, de sociologie ou d'histoire.

La question qu'il faudrait commencer à se poser systématiquement est la suivante : quels sont les traits spécifiques, définitoires, de ses divers champs disciplinaires par rapport aux textes qui les représentent et aux manières de se donner une origine et un incipit ? Et cela ne suffit pas encore. Il faudrait en outre aller au-delà du texte écrit et prendre en compte les incipit des théories, traditions, comportements individuels et collectifs, et ainsi de suite. Le chemin est donc long et ouvert, et c'est aussi la raison pour laquelle je n'ai pas donné de définitions fermées de l'incipit. Si j'en ai donné quelques-unes au début de mon essai, c'était pour entrer en matière et commencer à défricher le terrain de tout malentendu qui aurait, peut-être, donné un fondement exclusif au texte écrit. Mon approche s'est fondée principalement sur la recherche d'interdépendances et associations, surtout entre le voyage et l'incipit, entre un individu et ses textes. Ce cadre de recherche pourrait évidemment valoir aussi pour d'autres concepts : pour n'en mentionner qu'un, par exemple, celui d'explicit. En ce qui concerne l'incipit, plus particulièrement, j'ai entendu déplacer l'accent (i) de la seule littérature aux discours de la culture ; (ii) de l'auteur au flot de vie découpée, elle-même, par des formes de discontinuité et continuité ; (iii) de l'incipit comme commencement en soi, ancré par un dispositif graphique, aux interdépendances entre éléments de continuité et de discontinuité sémantiques. Comme j'ai évoqué plus haut, l'incipit n'est qu'un exemple, tout compte fait, de la manière dont n'importe quel concept devrait être pris en compte méthodologiquement : plus qu'une origine à partir de laquelle baser son propre analyse, il devrait être le résultat d'un ordre d'interdépendances constitué de continuités et de discontinuités linguistiques et culturelles. Dans son essai sur l'incipit et la respective fonction modélisante de la culture, Lotman écrit : « La fonction de l'œuvre d'art, en tant que modèle fini du 'texte linguistique' des faits réels, par sa nature infini, fait du moment de la *délimitation*, de la finitude, la condition indispensable de tout texte artistique : voir les concepts de 'début' et de 'fin' d'un texte (narratif, musical, etc.) ; voir aussi le cadre dans la peinture ou la scène dans le théâtre » (Lotman, 1979 : 140). Lotman s'appuie ainsi sur le concept de délimitation pour mettre en relation tout texte artistique avec les faits réels : cela faisant, il élève la délimitation à la catégorie d'hypéronyme qui inclut les autres (début, fin, cadre, scène, etc.). Pour qu'il y ait texte artistique, selon Lotman, il faut que le continu de la vie réelle soit délimité.

À l'égard d'une si intéressante formulation, deux précisions s'imposent. La première précision est que, pour la focalisation sur l'incipit, j'ai utilisé la catégorie

du discontinu parce que je crois que la délimitation - dont la connotation est davantage reliée à la dimension spatiale - n'est qu'un des seuils qu'il faudrait prendre en compte et que ce qu'il y a, en deçà et au-delà des seuils, est également soumis à un processus de tension permanente entre le continu et le discontinu. Plus précisément, seuils et frontières sont des cas particuliers de discontinuités plus générales : en tant que cas particuliers, par conséquent, les seuils et les frontières 'sont le résultat' de discontinuités. En outre, dans ma perspective, l'élément de continuité n'est pas totalement perdu, mais reste, pour ainsi dire, à l'arrière plan. La deuxième précision concerne les faits réels, dont parle Lotman, et leur portée en dehors des rapports qui s'établissent entre l'art et la vie : fait réel et vie peuvent avoir, à mon avis, leur propre dynamique autonome de la dimension de l'art. Fait réel et vie font appel à des formes de discontinuités variées - dont, par exemple, la finitude et la délimitation - qu'on peut concevoir à l'intérieur du quotidien sans que, nécessairement, une connotation artistique intervienne. La vie elle-même, ainsi que les faits réels, ont leurs discontinuités découpant sémantiquement des incipit et des explicit, souvent en dehors du pont qui peut évidemment s'instaurer entre vie et art. En gros, pour résumer, il y a deux manières dont la vie peut être entendue : (i) en tant que focalisation sur les continuités (le milieu) et le non marquage des discontinuités (début et fin) ; (ii) ou, *vice versa*, en choisissant de se situer sur les discontinuités (début et fin) et les découpages qui en résultent. Cela peut valoir aussi bien pour la vie elle-même de n'importe quel individu commun que pour une conception théorique promue, entre autres, par des anthropologues ou des philosophes. Par exemple, pour mentionner un philosophe qui m'est cher, Deleuze écrit que « Ce n'est jamais le début ni la fin qui sont intéressants, le début et la fin sont des points. L'intéressant, c'est le milieu. » (Deleuze, 1977 : 50). Cette affirmation s'explique bien si on tient compte de la conception du devenir selon Deleuze qui marque les continuités et néglige les discontinuités. Et rester dans le milieu pour Deleuze, veut dire se lancer dans la continuité vue, par lui, en tant qu'élan et fuite en avant. Dans une direction différente et opposée va la conception de l'existence de Van Gennep selon lequel la vie est composée par une série de débuts et de fins constamment renouvelés : « Pour les groupes, comme pour les individus, vivre c'est sans cesse se désagréger et se reconstituer, changer d'état et de forme, mourir et renaître. » (Van Gennep, 1909 : 192). Pour revenir finalement à Maupassant et à son idée de voyage (les écrivains, eux aussi, pensent !), mon hypothèse est justement qu'il focalise, lui aussi, sur les continuités, tendant à négliger les discontinuités (qui ne peuvent pas être, tout de même, et comme j'ai essayé de montrer, totalement annulées). Également, dans l'incipit de *La Sicile*, Maupassant insiste sur la continuité qui existe entre le dire et le faire, transformant son énonciation en acte performatif tendant à avoir des effets directs sur les lecteurs : à l'instar de Austin on pourrait donc affirmer que son dire, c'est faire (Austin, 1970).

3. Pour une sémio-anthropologie nomade de la pensée à travers les incipit

La question concernant le continu et le discontinu - éléments de base sur lesquels j'ai construit ma réflexion autour de Maupassant et de ses voyages - se pose également pour la réception de la présente étude et pour son assignation à une discipline spécifique : par exemple, quels traits de continuité ou discontinuité s'établissent entre l'anthropologie et la sémiotique, traditionnellement considérées en tant que disciplines différentes (et que j'ai pourtant rassemblées dans le titre de mon essai afin d'analyser les voyages d'un auteur français) ? Où commence l'une et où se termine l'autre ? Pour quelle raison, en parlant de voyage et de mobilité, néglige-t-on ici de se référer aux grands spécialistes anglais du tournant de la mobilité aujourd'hui très en vogue et fait-on, en revanche, une liaison plus directe avec des philosophes français tels que Foucault ou Deleuze ? Quelles sont les éléments de continuité ou de discontinuité entre le voyage et la mobilité ou entre l'anthropologie culturelle et Deleuze/Foucault ? Finalement, quelle méthodologie particulière est la plus appropriée pour qu'on puisse dire qu'un essai relève de l'anthropologie et/ou de la sémiotique du voyage ? Naturellement, le titre d'un essai - y compris le mien - n'est qu'une manière parmi beaucoup d'autres d'orienter la lecture d'un texte qui, ici, a à voir aussi bien avec la théorie de la littérature qu'avec les études culturelles. Le fait d'avoir recours à des spécialistes tels que Lotman ou Said, qui ont une grande envergure interdisciplinaire, n'aide sûrement pas les lecteurs à assigner le présent essai à une seule et unique discipline et à donner la sécurité d'une réception monolithique fondée sur des lignes directrices d'un seul type. Mais est-il si nécessaire de se limiter à une seule discipline et perspective ou, même, description ? On peut répondre à la manière de Bateson : « Deux descriptions diverses valent mieux qu'une » (Bateson, 1979: 141). Prenons Lotman, par exemple. Bien qu'il soit considéré parfois comme un sémioticien *stricto sensu*, Lotman a fondé une méthodologie d'analyse des textes qui vise à aller au-delà des textes pris en compte afin de saisir des traits de la culture dans son 'ensemble complexe' : autrement dit, il conçoit un lien si étroit entre textes et cultures que sa sémiotique - justement une sémiotique de la culture - efface l'écart rigide entre une sémiotique standard (qui se concentre d'habitude sur les seuls textes pour mettre en relief leur composition spécifique) et une anthropologie de la culture (qui, souvent, tend à saisir les traits d'une culture en négligeant l'intermédiation induite par l'expression des textes).

Cela vaut aussi pour Said qui pourrait passer - tellement ses visées sont larges et personnellement vécues - à la fois pour un angliciste et un anthropologue engagé ou, encore, pour un comparatiste et un écrivain palestinien exilé mais résistant. Disons que, par formation et par naissance, chez Said la dissolution des contraintes

existentielles se lie étroitement à la dissolution des contraintes disciplinaires. Et cette association soulevait des objections et des perplexités parmi les intellectuels moins ouverts de l'époque. D'ailleurs, comme j'ai remarqué auparavant, dans sa nouvelle préface de *Beginnings* Said était contraint de répondre à des critiques impertinentes qu'on lui avait faites en soulignant que, selon lui, la littérature, l'histoire, la philosophie et le discours social sont enchevêtrés à un tel point qu'on n'a aucune raison de ne pas avoir recours à la puissance analytique de leur mélange révélateur (Said, 1975 : xiv). Je partage cette perspective interdisciplinaire de Said. De mon point de vue, Said est justement un modèle libertaire de la recherche par rapport à un savoir établi, imposé par le haut de la société et par des disciplines conçues en tant que compartimentations étanches : selon moi et pour moi, donc, un modèle à suivre. À ce sujet, il est utile de rappeler ce que disait Foucault : la « discipline est un principe de contrôle de la production du discours » (Foucault, 1971 : 21). Raison de plus - on dirait - pour y échapper d'une manière ou d'une autre, pour résister par tous les moyens possibles au contrôle exercé par un seul type de production de savoir et pour s'ouvrir, en même temps, à un dialogisme plus soutenu de la recherche et de l'existence elle-même. Lotman et Said, associés ici surtout grâce à leur réflexion exemplaire sur l'incipit, sont pour moi une manière d'échapper aux limites d'une seule discipline et de repositionner les méthodologies d'analyse de la sémiotique et de l'anthropologie culturelle, en me donnant on outre la possibilité de faire un lien avec les aspects de la philosophie de Foucault et Deleuze que je préfère. Par conséquent, si on pose à nouveau la question de l'assignation d'un discours - une analyse, une réflexion, une pensée, etc. - à une seule et unique discipline académique, ma réponse est encore plus claire : il vaut mieux utiliser tous les moyens 'disciplinaires' possibles et ne pas se confier à une seule perspective.

L'anthropologie, il faut le dire, a cette heureuse tendance à échapper aux pièges académiques du savoir. Aujourd'hui, une anthropologie en quête de nouvelles perspectives souligne, effectivement et stratégiquement, sa portée et ampleur de critique politique et expérimentale (par exemple, Marcus ; Fischer, 1986 ; Fischer, 2009 ; Crapanzano, 2004). Pour s'ouvrir de plus en plus vers la complexité impure et désordonnée du monde, il lui faut une insistance marquée sur des analyses plurielles et relationnelles des différents concepts et pratiques utilisés. Que ce soit la mobilité ou l'immobilité, le voyage ou l'habitation, il vaut donc mieux ne pas isoler ces concepts et enrichir en revanche leur capacité de pénétration en les reliant à d'autres concepts afin de créer des réseaux d'interprétations et d'explications plus vastes : des réseaux et des explications qui ne sont pas donnés d'avance ou d'une manière abstraite, mais établis par la rencontre particulière des

textes et des cultures. À propos de voyage, une tendance 'naturelle' consisterait à lier ensemble le voyage et la mobilité et à considérer sémantiquement le premier comme un hyperonyme du deuxième. Mais sommes-nous si certains que la mobilité - une certaine manière de l'entendre, en soi et pour soi - soit un concept central dans les multiples situations de voyage et qu'il soit si nécessaire pour la complexe définition de voyage ? Pour revenir à Deleuze - dont je m'inspire - le voyage peut représenter, également et avec heureuse surprise, une sortie du sillon marquant des continuités sur la base d'une projection en avant du sujet qui efface toute action passive et organisée selon un principe ponctuel (où le 'moi' se laisserait au contraire déplacer sans vitalité) : le voyage devient ainsi un élan de vie fondé - pour faire appel à l'isotopie spatiale - sur l'axe de la 'suite' et du 'frontal' plus qu'un retour à un domicile fixe ou à un chez Soi nostalgique du passé.

En définitive, en suivant Deleuze, le voyage - lui préciserait : la fuite - se convertit en moyen de résistance et en forme de nomadisme de la pensée qui va au-delà de la manière d'entendre le voyage observable chez des spécialistes appartenant, par exemple, au tournant de la mobilité ou d'autres spécialistes étudiant le voyage en clé purement ethnographique. D'ailleurs, le 'pur' n'est jamais tellement pur ou isolé d'autres concepts qui, forcément, le contaminent par leur proximité et le remodelent. Comme rappelle Clifford, en renversant une idée obsolète d'ethnographie et de voyage, les purs produits deviennent fous :

L'ethnographie, une activité hybride, apparaît comme une écriture, comme collectionnisme, comme collage moderniste, comme pouvoir impérial, comme critique subversive. Dans une perspective plus large, mon sujet est peut-être une forme de voyage, une manière de comprendre et de se déplacer dans un monde hétérogène qui, à partir du XVI siècle, a été unifié par la cartographie. (Clifford, 1988 : 13).

La question est qu'une direction ou l'autre de recherche dépendent de la définition de voyage qu'on adopte et du réseau de concepts auquel on relie le voyage (pour Deleuze : sortie, sillon, continuité, activité, projection en avant ; pour Clifford : hybridation, écriture, collectionnisme, collage, critique, hétérogénéité). Je ne cite pas Clifford par coïncidence ou par esprit purement comparatif, mais, surtout, pour valoriser une question centrale : le nomadisme (littéraire) de la pensée. Les options épistémologiques de Deleuze et Clifford concernant le voyage sont en effet, dans l'ensemble, très proches et aptes à déconstruire une idée reçue de mobilité trop topologique, associée à la circulation dans des espaces conceptuels souvent séparés - du transport, de la migration, de la profession - et à une globalisation entendue en termes de productivité et de technique. Les propositions de Deleuze et de Clifford vont dans même une direction 'indisciplinée' qui subvertit

une idée de voyage trop fermée sur soi, trop déliée du réseau qui le redéfinit à mesure que, synchroniquement et diachroniquement, le 'voyage' se mélange avec d'autres concepts proches et lointains. Le fait surprenant, à mon avis positif, est que Clifford lie le déplacement à la compréhension et Deleuze au nomadisme : se déplacer veut dire donc comprendre et en même temps échapper aux contraintes d'une pensée statique, tyrannique, imposée politiquement. Cette liaison met en question un rapport fixe avec un certain moyen de concevoir toute discipline et tout concept. Si, pour paraphraser Foucault, la discipline sert à contrôler les manières dont les discours sont produits, il faut alors être indisciplinés afin d'ouvrir des brèches épistémologiques permettant d'échapper au contrôle monologique.

De ma part, dans cette étude je me suis laissé aller à une seule indisciplin : à partir d'un auteur, Maupassant, j'ai déplacé de manière incontrôlée le concept de voyage à l'aide d'autres concepts (mobilité, écriture, incipit, littérature, culture, existence), en renvoyant de l'un à l'autre, par similitudes et différences, par éléments de continuité et de discontinuité. Si j'ai fait appel à la sémiotique et à l'anthropologie plus moderne dans mon essai, c'est surtout parce ces deux disciplines élisent des catégories du discours et de la narration pour analyser les textes et les cultures : les deux disciplines avancent l'hypothèse de départ que les cultures et les textes sont discrétisés par des expressions et des contenus. La discrétisation se fonde sur les principes de continuité et/ou de discontinuité interne (les signes-textes) et externe (les contextes). Et les deux entités, signes-textes et contextes, sont étroitement associées grâce à un persistant renversement de positions et directions - allant des signes-textes aux contextes et des contextes aux signes-textes - qui fonde ce mouvement d'installation des 'textes à l'intérieur des contextes' (d'autant plus que la géométrisation de l'espace est inévitablement vécue sémiotiquement) et des 'contextes à l'intérieur des textes' (d'autant plus que les descriptions, littéraires ou non, sont à la fois des référents du monde et des mécanismes de justifications du regard du sujet). En d'autres termes, dans l'étude des textes et des cultures s'établit un processus incessant de débrayages et d'embrayages qui marque les lignes de continuités et de discontinuités - naturellement toujours à recomposer par rapport aux cultures et à l'agencement des textes - entre sujet et objet, texte et contexte, description et narration, voyage-parenthèse et voyage-existential. Et cela a une importante incidence dans ma manière de procéder par découpages d'incipit.

En effet, j'ai essayé de découper et relier les textes de voyage de Maupassant grâce à deux incipit qui remettent en question la nature écrite de ses textes - c'est-à-dire de textes entendu en tant qu'exclusivement artistiques - afin de souligner leur caractère aussi existentiel, associé à la vie de l'auteur grâce à des traits de

continuité et de discontinuité avec la réalité et les autres narrations de l'auteur : les voyages en Sicile (et ailleurs) ne sont pas, chez Maupassant, une parenthèse entre autres, possiblement d'ordre seulement littéraire, mais une forme d'affirmation d'une vie vécue en tant que projection en avant, en ayant recours, dans sa variété, à l'écriture, au sport, à l'amour pour les femmes, au déplacement intérieur et au mouvement existentiel. Pareillement, suivant Maupassant (et Deleuze), dans mon analyse le voyage ne devient qu'un 'prétexte théorique' - on pourrait mieux dire : 'une entrée épistémologique' - pour parler en outre, sous forme d'incipit, de créativité, d'existence, d'éléments indexicaux qui relient des types de texte (narratifs, descriptif et rhétoriques) à des types de contexte (la Sicile, la France) et à des types de comparaison (la manière d'entendre la Sicile par Maupassant par rapport à d'autres voyageurs). Le contexte joue, ici et ailleurs, un rôle important : il n'est pas une matière inerte, mais un élément vivant de la signification qu'il faut, aujourd'hui désormais, considérer comme un élément interactif :

Au lieu de voir le contexte en tant qu'ensemble de variables qui constituent statistiquement l'arrière-plan des séries d'énoncés, le contexte et les énoncés sont aujourd'hui définis comme des éléments qui entretiennent une relation réciproquement réflexive : les énoncés [...] donnent forme au contexte autant que le contexte aux énoncés. (Duranti ; Goodwin, 1992: 31).

Si on travaille le plus souvent - je pense surtout à l'anthropologie du langage - sur l'ancrage de la parole orale (ou écrite) à un contexte qui désambiguïse (ou reconvertit) la valeur sémantique des éléments indexicaux, on peut, dans la même mesure, travailler en sens inverse afin de mettre en relief la manière d'introjecter les contextes dans le tissu du texte et dans les fragments qui le découpent en types de discontinuités. Dans le contexte plus ample d'une vie, ici la vie de Maupassant, le voyage joue un rôle considérable parce que celui-ci permet de mieux focaliser sur ce rapport complexe de va-et-vient qui s'instaure entre les textes et les contextes (un incipit écrit, en tant que texte, est un découpage de contextes ; un contexte se situe forcément entre un incipit et le suivant).

Les écrivains réussissent, souvent mieux que les autres spécialistes, à configurer le rendu de la réalité en texte écrit et à traduire les formes de saisie d'une connaissance de nature fondamentalement dialogique. Maupassant, par exemple, est 'contraint' de prendre position par rapport à d'autres manières de saisir la Sicile (qu'il souligne et qu'il refuse) et, en même temps, de traduire ses propres sensations et cognitions à partir d'un 'objet de la réalité à connaître' (la Sicile) : autrement dit, il introjecte un contexte discursif et géographique dans ses propres écrits et du même coup se révèle être le traducteur et interprète d'une réalité extérieure à mieux définir. Il reçoit et il produit en même temps ; il interprète

et il se laisse interpréter symétriquement. Il s'agit d'un écrivain en somme - cela est vrai : aujourd'hui Maupassant est reçu pour la qualité artistique de ses textes courts - mais, en élargissant la visée théorique, on voit également bien qu'il y a, derrière l'écrivain, autre chose : un interprète interprété, une vie à vivre à sa manière, un contexte récupéré à l'intérieur de ses écrits, une série de voyages signifiant une projection de vie en avant, des fragments de culture française rendus par des comparaisons et argumentations. Il faut donc faire attention aux manières trop restreintes de concevoir la littérature et le voyage en évitant surtout de leur assigner un dispositif fixe, non-historique, de configuration conceptuelle : pour ne faire qu'un exemple, la littérature serait, selon cette manière de voir, une pure élaboration individuelle distinguée des 'vrais' us et coutumes d'une culture ; ou bien, encore, le voyage serait uniquement mobilité et mouvement d'un seul type.

À mon avis, il faut rejeter ces hypothèses, d'autant plus que le rapport complexe entre l'ancrage de vie d'un auteur et sa production/réception renvoie symétriquement à celui qui s'instaure, en parlant de culture, entre l'ethnographie et la littérature. Et s'il est inévitable que la littérature soit ethnographique (un écrivain est toujours situé quelque part et même son élan le plus imaginatif ne peut s'enraciner que dans une culture), il est aussi vrai que - comme écrit Behar (2009 : 106) - toute « ethnographie est une forme de littérature » (un ethnographe doit toujours s'efforcer de trouver les moyens les plus efficaces, même artistiques, de véhiculer un vécu et une réalité extérieure). Bref, les dichotomies souvent ne sont qu'apparentes. Et, à plus forte raison, un principe semblable vaut aussi pour le mouvement : un éloge fondateur du mouvement, au lieu de se fonder sur une idée d'impulsion créée par le seul concept d'ordre peut bien, positivement, faire appel à la coprésence de concepts (en apparence purement opposés), tels que l'ordre et le désordre, et remanier le concept de mouvement dans un autre sens, plus efficace, afin de comprendre la culture (et le mouvement lui-même). La définition de Balandier, fondateur de l'anthropologie dynamique, va dans cette direction compréhensive, inclusive de termes en principe opposés : « les civilisations et les cultures naissent du désordre et se développent comme ordre, elles sont vivantes par l'un et l'autre, elles les portent tous deux en elles » (Balandier, 1988 : 237). On peut bien dire qu'un voyage est soumis à un régime de désordre sur un fond d'ordre lui aussi instable : pour ne faire qu'un exemple, la 'programmation ordonnée' du voyage se confronte toujours, par des degrés variables, avec l'aléa résultant de sa 'réalisation contingente' sur les lieux visités par les individus. Dans la même ligne que Balandier, on a vu que chez Maupassant le voyage est associé à plusieurs niveaux sémantiques - qui vont au-delà du seul mouvement entendu en un sens circonscrit et d'une conception univoque de la littérature - tels que la traduction,

l'interprétation, la persuasion, la contextualisation, la construction d'un genre, l'assemblage de données, la modélisation d'un regard, l'assimilation et le renouvellement des lieux communs, la fragmentation et la recomposition d'une vie. Mouvement et mobilité, pour résumer, ne sont que deux éléments d'un ensemble plus vaste et hétérogène.

Naturellement, la question est délicate si on a affaire à des écrivains ingénieux. En effet, à une lecture rapide des textes de voyage de Maupassant, on pourrait se laisser surprendre par sa formidable capacité littéraire de 'décrire', sans coup férir, son voyage en Sicile et se borner à les considérer, à tort, comme les simples dépôts d'une inspiration motivée par la visite d'une région, telle que la Sicile, à l'époque peu explorée : rien de plus, rien de moins. Mais en est-il effectivement ainsi ? Il ne faut pas se laisser tromper. Maupassant a cette grande capacité à traduire par une 'surface textuelle lisse' la nature complexe de la réalité et cela pourrait mener, d'un point de vue anthropologique, à des conclusions trompeuses : la conclusion fautive serait que sa 'littérature' n'est qu'une manière sophistiquée, peu vraie et même trop imaginative, de se confronter à la réalité. Dans mon analyse j'ai essayé de montrer, en revanche, que le lien établi entre la vie et le voyage, le texte et le contexte des voyages de Maupassant, engage - en plus et en deçà de la belle élaboration artistique produite par l'auteur - un débat intéressant autour des manières de connaître une culture (les siciliens) et de considérer l'altérité (d'un lieu géographique). Les modalités de connaissance d'une culture et les manières de considérer l'altérité sont deux notions classiquement associées à l'anthropologie culturelle que la littérature peut également explorer sans nécessairement dissocier l'imagination des effets de réalité, l'élaboration artistique de la dominante d'une culture. L'élaboration artistique ne fait qu'un avec l'imagination d'un auteur, mais l'imagination d'un auteur ne fait qu'un avec l'imagination mise en œuvre par une culture. La question pourrait se poser par conséquent d'une manière fautive : plus un texte est tissu de fils imaginatifs, moins il serait digne d'une attention anthropologique principalement focalisée sur le réel. Au contraire, je dirais qu'imagination et (effets de) réalité, ainsi que subjectivité et objectivité, font partie de la même substance à discrétiser à l'intérieur d'une culture par ses formes discursives entendues d'une manière relationnelle : « l'objectif, quelle que soit son enveloppe, est toujours en relation de contestation par rapport à ce qui est considéré comme subjectif » (Crapanzano, 2004 : 11).

Une thèse soutenue dans la présente étude est précisément que l'élaboration artistique, y compris son apparence imaginative la plus extrême, n'est pas à séparer des autres noyaux conceptuels et fait déjà partie intégrante de la manière d'une culture d'assigner les traits conférant un statut littéraire à un texte et des effets

de vraisemblance à un contexte. Sans crainte d'exagération, on pourrait même oser affirmer que la littérature est culture au-delà de la méthodologie ou de la discipline utilisées pour l'analyser. Chez Maupassant, que ce soit la Sicile ou l'Afrique peut importe, la critique littéraire a souvent remarqué cet aspect culturel et anthropologique du voyage, relié à la vie des hommes et au 'mouvement' de l'Histoire : « Le voyage avec ses mystères, ses incantations, le voyage, dans le soleil d'Afrique, au milieu de ses filles de l'air et de ses coureurs de solitude, devient prétexte à élargissement vers d'autres brûlures, celles de la condition des hommes dans le mouvement ininterrompu de l'Histoire » (Delaisement, 1999 : 52). Il s'agit, par conséquent, de pousser au bout ce travail interdisciplinaire en reliant des fragments de textes à haute concentration de signification - les incipit - à quelque texte de voyage et à l'ensemble d'une vie et d'une culture. Une attitude nuisible, opposée, consisterait en revanche à considérer la littérature (y compris les textes sur le voyage écrits par Maupassant) comme un matériel d'ordre uniquement 'artistique', très raffiné et isolé des autres 'séries parallèles' d'une culture, par conséquent peu relevant du point de vue d'une anthropologie de la culture tournée à mettre en relief les 'vrais' us et coutumes d'un peuple. Dans une toute autre direction, on peut bien dire - j'insiste sur ce point - que la littérature fait partie intégrante d'une culture et l'attention théorique profonde adressée à ses mécanismes d'élaboration est déjà, en soi, un ordre anthropologique de la recherche et de l'existence. Là aussi, à l'instar du concept de voyage, il faut voir ce qu'on entend par culture. Justement rejetée déjà par les Évolutionnistes se trouve être une idée de culture fondée sur un ensemble purement notionnel ; cela dit, les différents courants de la pensée anthropologique ont toutefois donné des définitions chaque fois déclinées de manière différente par rapport à leur conception de l'humain. Il est donc difficile - heureusement, j'ajoute - de se mettre d'accord une fois pour toutes en ce qui concerne la culture (et, symétriquement, le voyage et la littérature). Cela veut dire, essentiellement, que les définitions de la culture ne sont pas neutres et ont tendu, au cours du temps, à inclure ou exclure des traits considérés comme importants à une époque ou une autre.

Si, par exemple, on regarde de près deux définitions importantes de culture - données à une centaine d'années l'une de l'autre - on voit bien que l'écart est énorme. Selon Tylor, la culture est un « ensemble complexe qui inclut la connaissance, la croyance, l'art, les morales, la loi, les us et coutumes, et toute autre capacité et habitude acquise par l'Homme en tant que membre de la société » (Tylor, 1871 : 1). Geertz, à son tour, propose la définition suivante : « Croyant, comme Max Weber, que l'homme est un animal suspendu à des toiles de signification qu'il a lui-même tissées, je considère la culture comme étant ces toiles ». (Geertz, 1973 :

5). Un tableau comparatif synthétique peut aider à mieux comprendre l'écart posé entre ces deux définitions et son utilité pour la notion de voyage. Préalablement, il faut tout de même souligner deux points importants qui sont, encore, en plus de ce qu'on a déjà affirmé, un principe de raccord entre la sémiotique, l'anthropologie et une visée plus interdisciplinaire, plus nomadique de la recherche. Le premier point est que définir une culture en un sens anthropologique - quelle que soit son inclinaison théorique implicite ou explicite - veut dire, inévitablement, écrire un texte dont la nature sémiotique est partie intégrante de sa définition (ainsi que de sa composition et de sa réception implicite). Il serait pratiquement impossible de 'définir' n'importe quoi sans 'composer' un texte, d'un certain type et genre, qui produit des effets de réception : qu'il s'agisse de recherches de terrain ou de questions exclusivement théoriques, la contrepartie (à une énonciation donnée) est un texte qui garde, d'une manière ou d'une autre, les traces écrites (filmiques ou autre) de sa production et de sa potentielle réception. Le deuxième point concerne directement l'expérience et élargit la portée du premier point : toute expérience vécue, indépendamment de sa portée ethnographique ou personnelle, afin d'être gardée dans la mémoire culturelle, doit forcément être rendue sous forme de texte (écrit, filmique ou autre).

Cela suppose, de retour, une réflexion constante sur le plan de l'expression et du contenu des textes et justifie une analyse très détaillée de ces plans, y compris une analyse des textes d'anthropologues ayant tendance à mettre en relief une expérience dont le contenu de vérité serait légitimé par leur présence sur le terrain. Entre autres choses - dit Geertz, en s'inspirant de Foucault - un anthropologue est un auteur qui doit montrer à son lecteur que ce qu'il écrit est légitimé par son expérience de terrain et par son regard ayant été situé dans un contexte directement vécu et expérimenté (Geertz, 1988). De ce point de vue, un ethnographe et un voyageur (tel que Maupassant, par exemple) sont très semblables : ils vont quelque part, justifient à leur retour le voyage par un texte écrit et ce qu'ils ont vu par une stratégie communicative dont l'efficacité - convaincre le lecteur - dépend aussi de l'organisation du message dans son ensemble. Cette similitude si proche entre l'ethnographe et le voyageur a été reçue, différemment et de manière controversée, par les anthropologues eux-mêmes qui, le plus souvent, ont cherché à l'effacer afin de mieux créer un fort écart entre une figure spécialisée (l'ethnographe) et une figure considérée comme non professionnelle (le voyageur). Souvent, comme on a déjà vu, il faut qu'il y ait une discontinuité afin qu'une discipline puisse se donner un fondement inaugural (un incipit d'ordre épistémologique) et une consistance disciplinaire (un savoir réglé, tourné à créer une orientation d'école). De quelle manière peut se fonder ce geste inaugural, cette discontinuité,

en anthropologie ? Selon Clifford l'anthropologie a eu tendance à se définir, en négatif, par le refus de trois figures canoniques qui instaurent, par cela même, une discontinuité conceptuelle : les missionnaires, les fonctionnaires coloniaux et les voyageurs. C'est comme si on disait : nous, les anthropologues, ne sommes pas missionnaires, fonctionnaires ou voyageurs (Clifford, 2003). Le fait controversé est - affirme Clifford - que les missionnaires étaient, eux aussi, très souvent, intéressés aux questions reliées aux syncrétismes et aux processus culturels. L'exemple spécifique pris en compte, par Clifford dans un autre texte (Clifford, 1982), est celui de l'anthropologue et missionnaire français Maurice Leenhardt dont l'apport théorique et pratique est étudié d'une manière approfondie.

À la lumière de ces considérations, il vaut donc mieux tenir compte, au cas par cas, des contextes et des situations. Ce qu'il faut relever ici est que la frontière qu'on essaie d'établir entre les missionnaires et les anthropologues n'est pas nette : la discontinuité est à négocier en prenant en compte chaque cas singulièrement. Et cela, dit Clifford, vaut aussi pour les fonctionnaires et les voyageurs. Affirmer qu'on n'est pas des fonctionnaires coloniaux est égal à affirmer qu'on n'est pas partie intégrante ou partielle du système colonial ; Clifford, en prenant comme référence Evans-Pritchard chez les Nuers du Soudan, montre bien que celui-ci jouissait des avantages procurés par sa condition d'officier et d'homme blanc protégé par l'armée anglaise. Finalement, le même principe vaut pour les voyageurs. La frontière entre les voyageurs et les anthropologues n'est pas très marquée non plus parce que les voyageurs, bien qu'ils ne soient pas techniquement aussi professionnels que les anthropologues, donnent souvent une meilleure représentation émotive et personnelle de leur expérience, contribuant en outre à rendre les relations de pouvoirs plus efficacement. L'incipit des ethnographies joue, pour la plupart, un rôle important dans l'instauration de continuités et de discontinuités d'ordre épistémologique et, plus particulièrement, pour la mise à distance du rôle du voyage et du voyageur. Pour les Fonctionnalistes, l'incipit correspond à l'initiation - ou à l'intention d'initiation - d'une discipline nouvelle et à une prise de distance par rapport à ce qui précède cet 'incipit théorique' : le voyage et l'école évolutionniste. D'un point de vue anthropologique, on sait bien qu'un geste inaugural a été accompli d'une manière radicale par Malinowski qui, dans l' « Avant propos » - un texte liminaire selon Genette (1987) et, pour cela, investi des significations supplémentaires relevant de l'ordre du mode d'emploi à suivre par le lecteur - des *Argonautes*, écrivait : « Les enquêtes qui ont été faites sur les races indigènes par des universitaires qualifiés ont établi de façon incontestable que l'investigation scientifique et méthodique est capable de donner des informations beaucoup plus abondantes et de bien meilleure qualité que celles

relatées par un amateur » (Malinowski, 1922 : 52). A qui se référait Malinowski plus exactement ? Qui est l'amateur dont il parle ? Un geste inaugural, par définition, met à distance ceux qui le précèdent : ici, ce sont les Évolutionnistes (que Malinowski ne peut pas critiquer ouvertement par amitié pour Frazer) et les voyageurs (que Malinowski relègue implicitement dans le domaine des non professionnels). Ce qui est intéressant, épistémologiquement, c'est que cet écart s'annonce à nouveau dans l'incipit des *Argonautes* qui commence par la production d'une autre discontinuité : celle s'instaurant entre le début de la recherche de terrain elle-même et tout ce qui vient auparavant.

Malinowski écrit au début de son ethnographie : « Imaginez-vous soudain, débarquant, entouré de tout votre attirail, seul sur une grève tropicale, avec, tout à côté, un village d'indigènes, tandis que l'embarcation qui vous a amené cingle au large pour bientôt disparaître. » (Malinowski, 1922 : 60). Cet incipit décrit l'arrivée de Malinowski aux Îles Trobriand et le début de la recherche selon l'auteur. Ce qui ne devrait pas surprendre, logiquement, vu que le début d'une recherche ethnographique commence par l'arrivée sur le terrain. Il est aussi vrai, toutefois, que cet incipit à affaire aux valeurs symboliques plus vastes d'une recherche et positionne le début de la recherche à l'arrivée, en effaçant du même coup le départ et le voyage : pour que la recherche commence il faut se débarrasser résolument du voyage dans le texte qu'on écrit. Si on relit de près cet incipit de Malinowski, on se rend compte en outre que cet effacement du voyage s'accompagne de l'idée symétrique selon laquelle le retour chez soi est absent : l'embarcation est en effet déjà lointaine, prête à disparaître, quoi qu'il arrive à l'anthropologue nouvellement débarqué dans des terres inconnues. Très synthétiquement, mais aussi très efficacement, l'arrivée est vue et mise en texte comme le refoulement de toute possibilité de repartir. Parallèlement, l'anthropologue est vu comme quelqu'un qui doit faire face, lui-même, à la situation et doit être prêt à surmonter tout seul les obstacles : en somme, l'anthropologue a une 'mission' à accomplir et il doit l'accomplir en solitude. Nous savons bien, aujourd'hui, que ce n'est pas ainsi : Malinowski a pu bénéficier de l'aide des autres hommes blancs qui étaient déjà sur les îles avant lui. Mais ce qui compte ici est que la représentation que Malinowski veut rendre de la recherche (et de la vie) est épistémologiquement différente : il montre l'anthropologue comme si celui-ci était le seul homme blanc sur place, prêt à se mettre au travail et à faire face aux difficultés.

L'espace joue un rôle important dans cette mission à accomplir. De *limen*, la plage se transforme en véritable terrain extensif tandis que la vie de l'anthropologue se divise en deux parties séparées : ici et là-bas, à l'étranger et à la maison, le site exotique et le cours normal de la vie chez soi. La discontinuité est donc très

nette et comporte des effets sémantiques précis du point de vue du découpage de l'action et de la focalisation sur le départ : (i) un début devient représentatif d'une longue période à passer sur le site exotique ; (ii) un début concentre symboliquement les traits opérationnels véhiculés par l'ensemble du texte. D'un point de vue plus sémiotique, on peut remarquer que les *indices inchoatifs* sont transformés en *indices duratifs* : un fuyant 'ici' devient un durable 'là-bas', 'un début inchoatif' se transforme en 'un dispositif textuel perdurant'. Bref, pour rappeler Foucault, l'espace donne un 'ordre discursif' à l'anthropologie et l'organisation des éléments spatiaux situe les coordonnées épistémologiques de la discipline qui formalisent les manières de concevoir le terrain, les inclusions et exclusions narratives et descriptives, les marques qui accompagnent la figure de l'anthropologue et du natif. Ce qui est exclu est surtout le voyage. Même visuellement, dans cette description si référentielle de l'incipit, on ne voit pas l'anthropologue en voyage, mais on le voit « débarquant » directement sur le site de la recherche. Significativement, d'un point de vue aspectuel, les traits duratifs et graduels, qui devraient accompagner le voyage, sont remplacés par des traits inchoatifs et par l'accélération produite par l'arrivée sur place, sur une plage, un site où le travail est censé commencer tout de suite. En même temps, les discontinuités spatiales et temporelles viennent à représenter 'l'anthropologue en homme de science' et réintroduisent le trait aspectuel du duratif sous forme d'un nouvel indice sur le terrain conçu, dans la longue durée, en tant que séparation entre la vieille anthropologie et la nouvelle. Finalement, l'anthropologue est 'là-bas' pour y rester une longue période de temps et pour travailler sans cesse, d'une manière exclusive, à la réalisation de son projet. De même, la nouvelle science anthropologique (le Fonctionnalisme) vient à être conçue par Malinowski comme un nouvel incipit - un nouvel ordre épistémologique - qui efface celui qui l'avait précédée: toute continuité possible avec l'école des Évolutionnistes est par conséquent gommée et le présent s'instaure paradoxalement comme la théorie du futur.

Évidemment, l'ordre épistémologique instauré par Malinowski grâce à des types spécifiques de continuité et de discontinuité (spatiales et temporelles) est renégocié, dans le temps, à chaque fois qu'une nouvelle école (un nouvel auteur) surgit dans le vaste panorama de l'anthropologie et à chaque fois que d'autres concepts interviennent à complexifier la question du terrain et de sa théorisation. Il reste que l'entrée dans le texte et l'entrée dans le terrain ont beaucoup en commun: elles représentent une difficulté déroutante, un véritable obstacle à surmonter pour l'écrivain/ethnographe et un défi à relever pour l'analyste. En ayant le temps et la longueur suffisante de pages, on pourrait suivre cette piste et l'appliquer à l'histoire de l'anthropologie pour essayer de faire un tableau

épistémologique dans son ensemble. Moins ambitieusement, par manque d'espace, mon analyse croisée de Maupassant et de Malinowski tend ici, surtout, à valoriser à la fois une réflexion conjointement sémiotique et anthropologique et l'importance d'une focalisation sur les incipit relevant aussi bien de la littérature de voyage que de l'ethnographie. L'analyse peut être approfondie et la comparaison étendue à d'autres textes et auteurs. Par la comparaison de plusieurs incipit d'ethnographies différentes, Pratt montre bien ce qui nous intéresse le plus ici : le rapport aussi bien étroit qu'instable entre voyage et ethnographie, entre littérature et anthropologie. Elle affirme, au lieu d'être en opposition et de marquer des discontinuités, que les pratiques discursives des ethnographes et celles des voyageurs sont très proches : le plus souvent, les ethnographes les héritent des voyageurs. Et Malinowski, plus exactement, hérite des écrivains de voyage le motif du naufrage : en arrivant aux Îles Trobriand, il se représente en véritable naufragé. Quelle leçon peut-on tirer plus exactement de ces propositions ? Comme le rappelle Pratt : « Sûrement un premier pas vers un changement serait de reconnaître que ses propres tropes ne sont ni naturels, ni souvent spécifiques d'une discipline. Par conséquent, si on le désire, il est possible de se libérer d'eux, non pas en le supprimant (parce qu'il n'est pas possible), mais en inventant des nouveaux » (Pratt, 1986 : 50). Et c'est ce que fait Clifford, plus systématiquement, plus radicalement, dans un texte fondamental qui focalise justement sur le voyage et la traduction au vingtième siècle. Il le fait en renversant les termes de la question : « Demeurer était entendu comme la base solide de la vie collective, tandis que le voyage comme le supplément ; les racines précèdent toujours les chemins. Mais que se passerait-il - commençai-je à me demander - si le voyage était délié, vu comme l'omniprésent, complexe spectre de l'expérience humaine ? » (Clifford, 1997 : 3). Ce renversement de perspective vaut aussi bien pour l'ethnographe (qui 'à la licence épistémologique', aujourd'hui finalement, de rapatrier et de faire ses propres recherches dans son pays d'origine) que pour l'homme commun (qui est invité à voir l'ordre de son existence tourner autour de la mobilité).

En définitive, pour le dire à la manière de Deleuze, un site (la plage, par exemple) n'est pas un point d'arrêt, mais une ligne de continuité en devenir où se situent des rencontres multiples et où se mettent en place des traductions variées. Un point est alors à souligner par rapport au tournant plus général de la mobilité. L'originalité de l'approche de Clifford vient du fait que la mobilité et le mouvement sont vus en étroite association avec la question de la traduction et la (redéfinition de la) culture dans son ensemble et dans ses variétés 'indigènes'. Contrairement à d'autres courants plus sociologiques qui se réclament du tournant de la mobilité, pour Clifford le mouvement est toujours un itinéraire par lequel se découpent des

parcours culturels différents et où la traduction joue un rôle de relief, indispensable et de sauvetage, de contact et de possible rencontre entre les humains. Que la traduction interlinguistique et interculturelle ait un rôle dans la question de la mobilité et du voyage est également crucial pour aux moins deux autres raisons, qui concernent directement le présent essai : (i) elle montre le lien possible qu'on peut tisser entre les concepts de culture et de voyage ; (ii) elle aide à mieux comparer et transposer les textes produits par les anthropologues eux-mêmes et leur définition de culture qui varie d'une époque à l'autre.

Or, si on revient aux définitions de culture données par Tylor et Geertz, et si on les compare, par similitudes et par différences, on le voit plus clairement. Si, pour Tylor, la culture est un ensemble à l'intérieur duquel se définissent des domaines de recherche bien cernés, pour Geertz la culture ressemble en revanche à des toiles de signification sur lesquelles l'homme, à l'instar d'une araignée, est suspendu. Si Tylor souligne le rôle passif du sujet qui reçoit et acquiert la culture, Geertz mets l'accent sur la production et l'activité accomplies par le sujet interprétant. La définition de Tylor découpe clairement des objets à étudier par l'anthropologue tels que la connaissance, la croyance, l'art, les morales, la loi, les us et coutumes ; la définition de Geertz, elle, met avant le principe que l'anthropologue est un individu impliqué dans son même faire, tellement écrasé sur son objet d'étude que ses observations ont la valeur d'interprétations qui renvoient aussi bien à l'objet étudié qu'au sujet de l'interprétation. De son côté, Tylor définit la culture par la figure stylistique de l'énumération, tandis que Geertz le fait par la métaphore de l'araignée. Les deux, l'énumération et la métaphore, sont des processus de mise en œuvre de la connaissance qui présentent des avantages et des désavantages. La place de l'homme actif et producteur est réduite chez Tylor mais plus objective et bien découpée par les éléments de l'énumération ; dans la métaphore de Geertz, au contraire, l'homme acquiert un rôle bien plus important, pourtant limité par la proximité du regard (en effet, à l'instar de l'araignée, l'homme est suspendu aux toiles de signification). Il n'y a pas de possibilité de prise de distance pour Geertz, ni d'un regard de loin sur l'objet à connaître : la proximité annule un regard d'ensemble sur une éventuelle structure à reconstruire et valorise par contre l'acte interprétatif et singulier. En définitive, dans les termes de Geertz, la connaissance n'est pas un phénomène abstrait, mais un processus, toujours partiel, qu'on effectue sur un espace limité qui écrase le sujet sur l'objet.

Contre Geertz, on pourrait citer Lévi-Strauss et le parallèle étroit qu'il tisse entre la connaissance et le va-et-vient incessant qui incorpore la proximité et la distance : « Il n'y aurait pas de connaissance possible si l'on ne distinguait pas les deux moments [le près et le loin] ; mais l'originalité de l'enquête ethnographique

consiste dans cet incessant va-et-vient. » (Lévi-Strauss, 1988 : 214-215). Finalement, pour revenir plus spécifiquement au voyage et au mouvement, la connaissance est, selon Lévi-Strauss, rendue possible grâce à une mobilité de l'ethnographe sur un espace parcouru de manière incessante. Il s'agit là aussi d'une métaphore dont la couche de base est fournie, encore, par l'axe sémantique remaniant les traits de l'espace et du mouvement. De manière différentielle, on voit bien que Geertz utilise lui aussi l'espace, mais en éliminant la distance et le va-et-vient (une araignée reste collée à la toile). Pour récapituler, l'espace, même s'il est métaphorisé, peut servir en tant que couche sémantique sur laquelle construire une perspective fructueuse de la connaissance ; cela dit, il faut toutefois être conscient du fait que ce processus de métaphorisation s'appuie sur la mise en relief d'un élément - l'espace - au détriment d'autres en puissance aussi pertinents. Comme l'affirme Strathern : « Nos propres métaphores reflètent une métaphysique profondément enracinée dont les manifestations font surface dans toutes sortes d'analyses. Il s'agit de savoir comment les déplacer le plus efficacement possible. » (Strathern 1988: 12). L'anthropologue ne peut pas échapper à son positionnement et à son regard : il est toujours quelque part, les pieds par terre et la tête en haut. Que faire alors ? Comment déplacer nos propres analyses et renverser épistémologiquement les racines de notre métaphysique implicitement acceptée ? On peut suivre la piste lancée par Lévi-Strauss et analyser les faits sociaux en tenant aussi compte du rôle joué par l'observateur et par son appartenance culturelle : « Que le fait social soit total ne signifie pas seulement que *tout ce qui est observé fait partie de l'observation* ; mais aussi, et surtout, que dans une science où l'observateur est de même nature que son objet, *l'observateur est lui-même une partie de son observation*. » (Lévi-Strauss, 1950 : XXVII). De quelle manière, peut-on le faire plus exactement ? De quelle manière, peut-on tenir compte de cette proposition de Lévi-Strauss ?

En ce qui concerne le voyage (et le voyageur) plus particulièrement, on a vu que Pratt conseille d'accepter les similitudes et les différences qu'il y a avec l'ethnographie (et l'ethnographe) : au lieu de rejeter l'héritage discursif, il vaut mieux en avoir conscience afin d'inventer de nouveaux tropes, plus efficaces et innovateurs, qui tiennent compte de la place jouée par le sujet observateur/voyageur dans son interrelation avec la culture. Les manières particulières d'aborder la question sont toutefois variées. On pourrait, par exemple, s'amuser à faire un 'jeu de langage' exemplaire - à l'origine, comme on sait, la 'technique' a été mise en œuvre par Wittgenstein (2005) - afin de continuer sur la même ligne utilisée ici : le renvoi à d'autres concepts, la mise en parallèle et leur transposition sémantiquement enrichissante et pragmatiquement contextualisée. Si on se réfère à Tylor, à sa définition, Maupassant ne serait qu'un membre de la culture que l'écrivain a

acquise d'une manière somme toute passive. Pour Geertz, Maupassant serait un membre d'une culture qu'il a contribué à produire activement des près (mais pas de loin). Pour Lévi-Strauss, Maupassant serait un membre de sa culture qui se produit dans un incessant mouvement de va-et-vient entre le proche et le lointain. Et le jeu de langage pourrait continuer en l'adaptant à d'autres définitions de culture fonctionnant en tant que différents contextes d'utilisation. Ce que je veux dire, plus concrètement, pour raccourcir, est que les définitions de culture ne sont pas neutres mais modèlent un regard et un savoir opératoire, et ce regard et ce savoir sont à relier aux concepts auxquels on fait appel et par lesquels on met en œuvre un réseau d'interdépendances. Comme on a vu, Clifford met au centre de son intérêt le concept de voyage afin de mieux explorer d'autres concepts, selon lui corrélés, tels que culture et traduction : le retour est que cette stratégie lui permet aussi de mieux définir le concept de voyage. Le jeu de renvois ne s'arrête pas là et pourrait s'étendre à n'importe quel anthropologue, montrant en outre qu'un anthropologue n'est pas une entité fixe, mais un auteur qui évolue dans le temps. Dans un texte clé pour la réflexion sur l'ensemble de son travail, *On the Edges of Anthropology*, Clifford affirme en outre que le concept central pour sa recherche est devenu désormais celui d'articulation qui correspond, plus proprement, à l'accrochage et décrochage politique des éléments de la culture (Clifford, 2003 : 45). Un exemple qu'il donne est celui de la conversion en Mélanésie au Christianisme où des éléments de la vieille tradition s'articulent avec des éléments de la modernité. Le concept d'articulation permet à Clifford de mieux saisir le fait qu'un nouveau commencement n'arrive jamais de manière nette, mais garde des éléments du passé, même s'ils sont parfois reformulés. Recommencer signifie donc, pour Clifford, instaurer une ligne de continuité avec le passé et se projeter en même temps en avant : cela veut dire, en outre, que la rupture avec le passé n'est pas totale renforçant du coup l'idée que le jeu de continuité et de discontinuité est temporellement constant.

D'une certaine manière, Deleuze a une position semblable et il arrive même au point d'attribuer un caractère national au commencement et à sa valeur sémantique :

Les Anglais, les Américains n'ont pas la même manière de recommencer que les Français. Le recommencement français, c'est la table rase, la recherche d'une première certitude comme d'un point d'origine, toujours le point ferme. L'autre manière de recommencer, au contraire, c'est reprendre la ligne interrompue, ajouter un segment à la ligne brisée [...] Les Français pensent trop en termes d'arbre : l'arbre du savoir, les points d'arborescence, l'alpha et l'oméga, les racines et les sommets. C'est le contraire de l'herbe. Non seulement l'herbe pousse au milieu des choses, mais elle pousse elle-même par le milieu [...] L'herbe a sa ligne de fuite, et pas d'enracinement. (Deleuze, 1977 : 50).

La table rase, l'origine, le point ferme sont vus négativement par Deleuze parce qu'ils interrompent le devenir et la continuité. Dans *Mille plateaux*, écrit en collaboration avec Guattari, Deleuze consacre un chapitre entier à la nomadologie afin de valoriser, entre autres, les vertus du milieu et dévaloriser les débuts et les fins en tant que points qui empêchent les continuités, les prolongements et les poussées (Deleuze ; Guattari, 1980). Dans mes propres termes, je dirais qu'un incipit marque toujours des discontinuités mais affirme aussi des continuités. Dans ma perspective, les discontinuités ne correspondent pas nécessairement à des points morts ou à des racines pétrifiantes parce qu'en effet elles peuvent être mises au service de la continuité et de la projection en avant. Si on traduit en termes plus proprement anthropologiques ce que j'entends ici, cela veut dire, par exemple, que la tradition se réinvente (ou, au moins, se récupère en partie) pour se transformer dans le devenir d'une modernité. Un autre exemple pertinent est celui de l'incipit des *Argonautes* : il représente, lui aussi, une projection en avant, sauf à devenir par la suite une formule stéréotypée à réinventer et réarticuler nouvellement par les disciples de Malinowski ou par des écoles d'orientation différente. Comme rappelle Hacking au sujet de Malinowski, les individus eux-mêmes peuvent avoir le rôle de modèle théorique à suivre et « bien que Malinowski ne se conforme pas vraiment à son modèle [...] il a toutefois inventé un type d'homme de science » (Hacking, 2002: 113). L'émergence historique d'un concept - c'est le cas de l'observation-participante - peut être le résultat du style de recherche d'un seul homme dont les modalités concrètes d'être ethnographe sur le terrain sont en réalité discutables au moins éthiquement.

Pour revenir à la question de la méthode (à utiliser afin d'analyser le voyage et la culture), je dois rappeler que toute définition de culture peut se transformer en procédé opérationnel d'analyse du rapport s'instaurant entre la collectivité et l'individu : par exemple, le voyage de Maupassant serait une forme d'apprentissage pour Tylor (selon sa définition de culture) ou une mise en forme d'actes interprétatifs pour Geertz. De mon côté, le vaste réseau de comparaisons que j'ai essayé de tracer ici, sur la base des continuités et discontinuités relevant des incipit, est ma manière interdisciplinaire - suivant la ligne exemplaire tracée par Deleuze, Said, Lotman and Clifford - d'aborder la question : plutôt que d'isoler des concepts (par exemple, le voyage ou la culture, la mobilité ou le regard), j'ai essayé de relever leur réseau plus étendu dont la génération productive et réceptive se donne par leur occurrence spécifique. La pensée nomade dont parle Deleuze - au moins ma manière de l'entendre - est en définitive une pensée qui se propose en tant qu'aventure interdisciplinaire, ligne de fuite qui s'oppose à la stéréotypie des codes produits par les disciplines et les institutions. C'est une raison de plus pour préciser

que la mobilité dont je parle n'est pas nécessairement physique, ni centrée sur le tournant de la mobilité à caractère sociologique. Comme souligne Deleuze, « le nomade, ce n'est pas forcément quelqu'un qui bouge : il y a des voyages sur place, des voyages en intensité, et même historiquement les nomades ne sont pas ceux qui bougent à la manière des migrants, au contraire ce sont ceux qui ne bougent pas, et qui se mettent à nomadiser pour rester à la même place en échappant aux codes. » (Deleuze, 2002 : 362). Par mon analyse, inspiré par Deleuze et par sa pensée nomade, j'ai voulu montrer des concaténations de signification produites dans le renvoi d'un concept à l'autre, justement à partir du voyage et de l'incipit. Bien qu'il soit désormais clair que les concaténations sont innombrables, justement pour cela, cet essai n'a pas l'ambition de prendre en compte le trope du voyage dans sa complexité et ampleur : pour cette tâche, peut-être, il n'aurait pas suffi un livre entier. Plus particulièrement, dans mon cas, il s'est agi de se concentrer sur un auteur tel que Maupassant pour mettre en évidence, corrélativement, sa manière de voir la Sicile, le voyage et l'altérité à travers le découpage de ses incipit. La leçon plus générale à tirer est que le voyage peut être décliné de façon différente par rapport aux grilles de concepts qui se rencontrent et se superposent : l'ensemble des déclinaisons, malgré son devenir, forme - comme dirait Lotman mettant l'accent sur la puissance génératrice de l'intrigue (Lotman, 2001) - une sémiosphère complexe et articulée.

On a déjà beaucoup insisté sur le voyage comme itinéraire interculturel et forme de traduction (Clifford, 1997). Il est aussi intéressant de voir que, le plus souvent, le voyage se décline sous forme de tourisme dont la portée culturelle est parfois refusée par beaucoup d'anthropologues. Augé, par exemple, considère le voyage touristique comme un spectacle inauthentique et déréalisant : « Le monde existe encore en sa diversité. Mais celle-ci a peu à voir avec le kaléidoscope illusoire du tourisme. Peut-être une de nos tâches les plus urgentes est-elle de réapprendre à voyager, éventuellement au plus proche de chez nous, pour réapprendre à voir. » (Augé, 1997 : 14-15). Pour d'autres anthropologues, le voyage touristique est au contraire une occasion unique pour explorer les interactions qui se mettent en place entre les touristes et les natifs. Bruner a eu la chance d'accompagner sur place les touristes, en Indonésie par exemple, en tant que guide et conférencier. Son expérience lui permet de dire que, sur le terrain, plusieurs narrations se rencontrent, bien qu'elles puissent parfois entrer en collision. Il raconte, en effet, que son dialogue avec les touristes qu'il accompagnait était basé sur l'idée que les traditions locales se réinventent continuellement tandis que ses embaucheurs voulaient qu'il en parle en termes de tradition locale typique et fixe, c'est-à-dire en tant que forme de représentation authentique et inaltérable (Bruner, 2005). De

ce point de vue, les perspectives d'Augé et celle de Bruner sont différentes : pour le premier, le tourisme globalisant éloigne d'une couche originaire d'authentique, tandis que pour le deuxième le tourisme peut se révéler une pratique réflexive pour les individus afin de saisir la culture des autres et, en même temps, montrer le caractère processuel de la tradition toujours en mouvement, toujours réinventée et modifiée. A ce sujet, on peut se demander comment, de son côté, procède Maupassant ? Il ne se comporte pas de manière différente. Pour raconter son propre voyage, ce qu'il a vu et expérimenté, il doit choisir (ou suivre implicitement) des modalités argumentatives qui, bon gré mal gré, obtiennent un effet d'adhésion ou de rejet par le public de l'époque et même pour le lecteur d'aujourd'hui.

Dans son texte, Maupassant exprime ouvertement ses opinions par un dispositif qui rappelle celui des ethnographes légitimant 'leur dire' par la présence sur le terrain. Précisément dans l'incipit, Maupassant légitime son opinion sur la Sicile par son expérience vécue directement et vise à délégitimer les points de vue différents auxquels il s'oppose. Le présupposé de base qu'il avance, comme on a déjà remarqué, est que connaître veut dire surtout battre les sentiers moins connus et plus originaux. C'est évidemment une argumentation aussi valable que beaucoup d'autres. Le fait important à souligner est que, pour Maupassant, le voyage en Sicile (et ailleurs) fait partie intégrante d'un style de vie vécu comme projection en avant, comme projet totalisant. Disons que, pour lui, le voyage ne représente pas une sorte de parenthèse dans sa propre vie, mais une véritable prolongation d'une manière d'être. L'existence, dans toute son ampleur, était le paradigme de fond pour Maupassant ; de même, on peut le dire du voyage et de sa manière de le vivre. C'est pourquoi, dans mon analyse, j'ai tendu à voir le voyage plus comme une expérience (existentielle) d'ensemble que comme une sorte de mobilité (passagère). Aujourd'hui, les vies sont de plus en plus mobiles (Elliott, Urry, 2010). Et bien que Maupassant appartienne à une classe sociale aisée pouvant se permettre, déjà à l'époque, une mobilité considérable, mon idée est toutefois que sa mobilité n'était pas d'ordre uniquement physique ou vacancier, mais une mobilité intellectuelle et existentielle, profondément ressentie et soufferte, allant même jusqu'à la sortie de soi, à la folie.

La question, comme on peut comprendre, va au-delà de Maupassant et se pose d'un point de vue théorique. En gros, se découpent deux manières de voir et analyser la mobilité humaine : une, plus proche du tournant de la mobilité en sociologie, et une autre, plus proche de l'anthropologie existentielle (Jackson, 2005) et de l'anthropologie interculturelle focalisant sur les cultures indigènes (Clifford, 2013) ; la première a tendance à mettre en relief surtout les modalités de déplacement dans nos sociétés occidentales, la deuxième se place dans une

plus grande transversalité, assurée par la comparaison et la traduction des cultures proches et lointaines. En ce qui me concerne, pour conclure, la deuxième position est plus proche de mes inclinaisons théoriques et pratiques parce que, grâce à cette perspective, se voient mieux - je crois - les ambivalences et les amalgames résultant de la rencontre épineuse entre l'évasion et la résistance, l'imagination et la manipulation, la narration et l'argumentation, le commencement et la planification, la littérature et l'ethnographie.

Bibliographie

- Aragon, L. 1969. *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*. Genève : Skira.
- Augé, M. 1997. *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*. Paris: Payot & Rivages.
- Augé, M. 2000. *Fictions fin de siècle suivi de Que se passe-t-il ? 29 février, 31 mars, 30 avril*. Paris : Fayard.
- Austin, J. L. 1970. *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil.
- Balandier, G. 1988. *Le désordre : éloge du mouvement*. Paris : Fayard.
- Balsamo, J. 1999. Maupassant et les lieux trop communs du voyage en Italie. In : *Maupassant et les pays du soleil*. Sous la direction de J. Bienvenue. Paris : Klincksieck, p. 125-138.
- Bateson, G. 1979. *Mind and nature*. New York: Dutton.
- Behar, R. 2009. Believing in Anthropology as Literature. In: *Anthropology off the Shelf. Anthropologists on Writing*. Sous la direction de A. Waterston et M. D. Vesperi. Malden, MA: Wiley-Blackwell, p. 106-116.
- Bienvenue, J. 1999. Voyage initiatique en Sicile. In : *Maupassant et les pays du soleil*. Sous la direction de J. Bienvenue. Paris : Klincksieck, p. 139-146.
- Bruner, M. E. 2005. *Culture on Tour. Ethnographies of Travel*. Chicago: University of Chicago Press.
- Clifford, J. 1982. *Person and Myth : Maurice Leenhardt in the Melanesian World*. Berkeley: University of California.
- Clifford, J. 1988. *The Predicament of Culture*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Clifford, J. 1997. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Clifford, J. 2003. *On the Edges of Anthropology*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Clifford, J. 2013. *Returns. Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Crapanzano, V. 2004. *Imaginative Horizons. An Essay in Literary-Philosophical Anthropology*. Chicago: The University of Chicago.
- Delaisement, G. 1999. Vers l'Afrique, derrière le voyageur... le poète, l'historien. In : *Maupassant et les pays du soleil*. Sous la direction de J. Bienvenue. Paris : Klincksieck, p. 45-54.
- Deleuze, G., Parnet, C. 1977. *Dialogues*. Paris : Flammarion.
- Deleuze, G., Guattari, F. 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit.

- Deleuze, G. 2002 (1973). La pensée nomade. In : *L'île déserte et autres essais. Textes et entretiens 1953-1974*. Édition préparée par D. Lapoujade. Paris. Minuit, p. 351-364.
- Duranti, A., Goodwin, Ch. 1992. Sous la direction de. *Rethinking Context*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Elliott, A., Urry, J. 2010. *Mobile Lives*. London-New York: Routledge.
- Fischer, M. M. J. 2009. *Anthropological futures*. Durham & London: Duke University Press.
- Foucault, M. 1969. Qu'est-ce qu'un auteur ?. In : *Dits et écrits*. Sous la direction de D. Defert, F. Ewald, J. Lagrange. Paris : Gallimard, p. 789-821.
- Foucault, M. 1971. *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard.
- Geertz, C. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Geertz, C. 1988. *Works and lives. The Anthropologist as Author*. Stanford: Stanford University Press.
- Genette, G. 1987. *Seuils*. Paris : Seuil.
- Gracq, J. 2002. *En lisant en écrivant*. Paris : Corti.
- Greimas, A. J., Courtés, J. 1979. Sous la direction de. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette.
- Hacking, I. 2002. *Historical Ontology*. London: Harper University Press
- Jackson, M. 2005. *Existential anthropology. Events, exigencies and effects*. New York: Berghahn.
- Jakobson, R. 1963. *Linguistique et poétique*. Paris : Minuit.
- Lévi-Strauss, C. 1950. Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss. In Mauss, M. *Sociologie et anthropologie*, Paris : PUF, p. IX-LII.
- Lévi-Strauss, C., Éribon, D. 1988. *De près et de loin*. Paris : Odile Jacob.
- Lotman, J. M. 1979. Valore modellizzante dei concetti di fine e inizio. In : J. M. Lotman, B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*. Sous la direction de R. Faccani et M. Marzaduri. Milano: Bompiani, p. 135-141.
- Lotman, J. M. 1994. Dialogo plurilingue. In : *Cercare la strada*. Venezia : Marsilio.
- Lotman J. M. 2001. The semiosphere and the problem of the plot. In: *Universe of the mind*. London: Tauris, p. 151-170.
- Malinowski, B. 1963 1922. *Les Argonautes du Pacifique occidental*. Paris : Gallimard.
- Marcus, G. E., Fischer, M. J. 1986. *Anthropology as Cultural Critique*. Chicago: University of Chicago Press.
- Maupassant, G. de. 1890. *La vie errante*. Paris : Paul Ollendorff.
- Montes, S. 2004. Identités en devenir dans *La peau de chagrin*. Raphaël, l'incipit, la promenade. In : *Studia Romanica Tartuensia*. Sous la direction de M. Käsper. Centre d'Études Francophones Robert Schuman, Tartu : Tartu Ülikooli Kirjastus, n. III, p. 335-365.
- Montes, S. 2006. Just a Foreword? Malinowski, Geertz and the Anthropologist as Native. In : *Sign Systems Studies*. Sous la direction de L. Taverna et S. Montes. Tartu : Tartu University Press, n. 34.2, p. 357-386.
- Montes, S. 2015. Semioantropologia come traduzione del vissuto. In *Dialoghi Mediterranei*. Revue en ligne, Istituto Euro Arabo in Mazara del Vallo, n. 11, janvier.

Pratt, M. L. 1986. Fieldwork in common places. In: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Sous la direction de J. Clifford et G. E. Marcus. Berkeley: University of California Press, p. 27-50.

Said, E. W. 1975. *Beginnings. Intention and method*. New York : Basic Books.

Strathern, M. 1988. *The Gender of the Gift. Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press.

Tylor, E. B. 1871. *Primitive Culture*. London: Murray.

Van Gennep, A. 1909. *Les rites de passage*. Paris : Émile Nourry.

Wittgenstein, L. 2005 (1953). *Recherches philosophiques*. Paris : Gallimard.



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

Soglie paratestuali e attività redazionale in codici miscellanei del Quattrocento toscano

Michelangelo Zaccarello

Université de Vérone, Italie

michelangelo.zaccarello@univr.it

Seuils paratextuels et activité rédactionnelle dans les manuscrits mélangés du XV^e siècle toscano

Résumé

Si le bagage paratextuel fournit toujours des données importantes pour l'interprétation du texte littéraire, tout particulièrement concernant le rapport avec son public, cela vaut d'autant plus pour les manuscrits mélangés à partir desquels les textes étaient choisis et assemblés afin de répondre à une exigence spécifique de lecture, où chaque élément paratextuel contribuait à altérer la perception et l'interprétation de l'ensemble. Dans ce contexte, les 'seuils' du texte - objet de cette étude - nous aident à mieux comprendre les critères et les finalités du copiste-sélectionneur aussi bien en ce qui concerne la prose que la poésie, plus spécifiquement dans la Toscane du XV^e siècle.

Mots-clés: manuscrits mélangés, paratextes, corpus, Renaissance

Paratextual thresholds and redactional activity in Tuscany's miscellaneous codes of the 15th century

Abstract

In early manuscripts, paratexts always shape up the understanding and interpretation of the literary text: in lyric anthologies and other miscellaneous codices, such informative value is even more important, and holds a particular significance in the context of the readership to whom the manuscript was addressed: the selection criteria of included works, their canon and sequence, the presence of glosses or marginalia were factors that greatly influenced the reading of each author and text. In such reception context, the codex's „thresholds” (incipit, explicit, colophon) may shed light on the scribe's cultural aims, his intention and purposes: most examples will be drawn from 15th-century Tuscany.

Keywords: miscellaneous codes, paratexts. Renaissance

I ben noti problemi inerenti alle coordinate paratestuali del libro quattrocentesco assumono tratti particolarmente complessi in presenza di opere di scarsa o incoerente strutturazione: chi studia la tradizione manoscritta dell'epoca si trova spesso di fronte varie tipologie di *corpus* predisposte a contenere diversi autori o generi letterari, che mancano dei consueti marcatori paratestuali e finiscono per assumere contorni assai sfuggenti sul piano complessivo. La conseguente difficoltà di inquadrare il libro cogliendone gli aspetti unificanti non riguarda solo l'interprete moderno ma risulta ben riconoscibile anche nel lavoro di redattori e copisti che trascrivono le sillogi: essa si manifesta in una vistosa polimorfia delle rubriche e dei corredi paratestuali, specie per testi cui sia mancata o non si sia potuta esercitare compiutamente una volontà unificante (risalente all'autore o a un primo redattore).

Nel mio intervento, vorrei appunto concentrarmi sulla percezione del libro come contenitore di alcuni *corpora* di testi, quale emerge da alcune miscellanee toscane databili fra l'ultimo Trecento e il Quattrocento, periodo dove il diffuso alfabetismo e la produzione in gran parte privata e domestica dei libri determina una grande diffusione del libro miscelaneo, con importanti conseguenze per il trattamento filologico dei testi ivi contenuti. Il contesto antologico rimette in discussione persino i contorni di opere di già stabile tradizione, spesso compendiate o ridotte a una serie di *excerpta* (come nel caso di molti volgarizzamenti di Ovidio o Svetonio), ma in taluni casi persino rimpolpate attraverso innesti e interpolazioni (è il caso dello *Specchio di vera penitenza* di Jacopo Passavanti, studiato di recente da Ginetta Auzzas)¹.

In molti casi, il risultato dell'intervento di redattori e antologisti finisce per sovrapporre nuove coordinate al testo di partenza, secondo una gamma di interazioni analoga a quanto Cesare Segre, non solo in relazione agli aspetti linguistici, ha definito *diasistema*². Gli ampi margini di intervento di una simile *editio* investono vari aspetti (selezione dei testi, allargamento o riordino del canone, revisione linguistica, interventi sulla lettera del testo) e comportano vistose escursioni nella redazione e disposizione dei corredi paratestuali (intitolazione, rubriche attributive, redazione di indici o sommari).

In fasi di maggiore o minore successo dell'opera, questi ultimi agiscono realmente come *soglie*, secondo la fortunata metafora di Gérard Genette, poiché devono guidare il fruitore di questi manufatti e offrire una risposta a sue determinate esigenze di lettura.³ Naturalmente, si astrae dalla prospettiva perlopiù autoriale del famoso saggio: nel nostro caso, i paratesti sono realizzati da copisti e redattori e servono al contrario a neutralizzare i propositi originari dell'opera, adattandola al nuovo contesto, come del resto avverrà sempre più di frequente - date le nuove istanze di mercato - nell'era della stampa. Ma già nel primo Quattrocento, in un'epoca in

cui non vigevano scrupoli - né interesse - per l'originale formulazione d'autore, contava in primo luogo *attualizzare* le opere, ovvero aggiornarne l'orizzonte di applicazione nel nuovo contesto socio-culturale di ricezione: i diversi approcci ai testi e al dato strutturale sono dunque determinati il più delle volte dalle nuove e specifiche coordinate d'uso, dall'orizzonte (spesso ristretto e provinciale) cui sono destinati questi manufatti, lontani dalle dinamiche realmente editoriali che caratterizzano il coevo libro umanistico.

Di queste diverse istanze si fa interprete il libro miscellaneo, strumento duttile e aperto a successive addizioni: spesso conservato da una famiglia, da un gruppo professionale o da un centro di culto, esso ne registrava usi e inclinazioni, traendo spunto da testi via via disponibili per la copia, se non trascritti in base alla memoria o alla tradizione orale. Si tratta di dinamiche assai bene studiate per i libri di famiglia, a partire dal classico saggio di Angelo Cicchetti e Raul Mordenti, e recentemente rivisitate da una prospettiva linguistica nel bel libro di Alessio Ricci, che fin dal titolo riprende le ben note definizioni di Christian Bec (*marchands écrivains*) e Vittore Branca (*mercanti scrittori*)⁴.

Non a caso, come bene ha visto Lucia Battaglia Ricci, è Giovanni Boccaccio che per primo intuisce l'intimo legame tra il contesto materiale del libro e i relativi dati testuali, ossia - nel caso specifico - le ampie potenzialità espressive del libro-registro di ambiente mercantile, luogo deputato a ospitare queste miscellanee di carattere pratico, rivolte a vari aspetti della vita quotidiana: dall'educazione dei figli alla cultura generale, dall'aggiornamento professionale all'intrattenimento letterario⁵. Il libro diventa così specchio della vita vissuta: nella finzione letteraria dell'*Elegia di madonna Fiammetta*, esso si fa carico degli stati d'animo e della vicenda umana dell'autore, inteso in prima istanza come trascrittore materiale; in tale prospettiva, la veste trasandata e provvisoria dello zibaldone interpreta il tormento interiore della scrittura assai meglio dei raffinati prodotti della committenza cortese:

Tu dei essere contento di mostrarti simigliante al tempo mio, il quale, essendo infelicissimo, te di miseria veste, come fa me; e però non ti sia cura d'alcuno ornamento, sì come gli altri sogliono avere, cioè *di nobili coverte di colori varii tinte e ornate, o di pulita tonditura, o di leggiadri minii, o di gran titoli*; queste cose non si convengono a' gravi pianti, li quali tu porti; lascia e queste e li larghi spazii e li lieti inchiostri e l'impomiciate carte a' libri felici; a te si conviene d'andare *rabbuffato con isparte chiome, e macchiato e di squallore pieno*, là dove io ti mando, e co' miei infortunii negli animi di quelle che ti leggeranno destare la santa pietà (Capitolo IX).

Nella provvisorietà e incuria della veste, il libro-zibaldone può dar voce a tutti quei moti dell'animo che appaiono stilizzati e incolori nella rappresentazione della lirica cortese e dei romanzi cavallereschi, quelli appunto che venivano trascritti su levigate (*impomiciate*) pergamene e con ricco corredo di rubriche e miniature: attraverso il mutamento dei modelli librari, si può avere la misura dell'autentica svolta che divide le inclinazioni di lettura delle cerchie cortesi dell'età di Dante da quelle diffuse nella variegata società toscana del secondo Trecento.

La redazione *in itinere* di un libro-zibaldone, che integra ed amplia i suoi contenuti via via che essi si rendono disponibili, comporta inoltre la totale identificazione della silloge con il manufatto che la tramanda, non essendone prevista la diffusione fuori dall'ambito che adesso aveva accesso, ma solo il passaggio ereditario a nuovi lettori socialmente omogenei. Non si tratta insomma di un canone antologico, oggetto di una pubblicazione anche prima dell'avvento della stampa (è il caso di quanto i filologi inglesi hanno definito *scribal edition*), ma di un bene familiare, emanazione culturale dell'uso professionale di costituire un archivio delle memorie individuali e collettive dei membri di un gruppo consanguineo⁶. La sua veste non può che esprimere questa natura 'aperta' dichiarandola in apertura, insieme alle coordinate familiari dello scrivente, spesso esposte in grande dettaglio come nel tardoquattrocentesco ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II IX 42: «Questo libro è di Giannozzo di Bernardo di Marcho di messere Forese Salviati Citadino fiorentino chiamasi zibaldone ischritto in più volte e in vari tempi chome si vede» (c. 1r).

In sostanza, nel libro di famiglia come nelle miscellanee in uso presso gli stessi gruppi sociali (in buona parte, ma tutt'altro che esclusivamente, da identificarsi con il mondo artigiano e mercantile) agiscono spinte analoghe, caratterizzate dalla grande libertà e disinvoltura nella scelta e nel trattamento dei testi, e dal conseguente slittamento delle coordinate testuali e paratestuali delle singole opere. Nella conseguente instabilità del canone, dell'ordinamento e dei criteri di composizione, il compilatore assume iniziative e responsabilità ignote alla tradizione testuale dei generi maggiori; l'assenza di marcatori caratteristici del *liber* strutturato e concluso (titoli e rubriche, testi prefatori e/o dedicatori, paragrafatura, indici, *explicit* e sottoscrizioni) investe il trascrittore di un ruolo cruciale, interpretato secondo le capacità dei singoli.

Della frizione tra questi sistemi culturali della copia e quelli, spesso molto diversi, che caratterizzavano le coordinate di produzione dei testi, sono testimoni gli ampi margini di intervento e i frequenti equivoci di lettura e trascrizione. In questa sede, si cercherà di osservare in quali modi il corredo paratestuale si fa interprete di questo complesso esercizio, che mira a ricondurre i testi da un lato alle

capacità di interpretazione dei riceventi (con le molte conseguenti banalizzazioni), dall'altro alle specifiche esigenze di una comunità o di un gruppo sociale, che a tali autori ed opere attribuiva un ruolo che di volta in volta occorrerebbe stabilire: dal valore esemplare dei modelli epistolari alla funzione didattica di certe compilazioni enciclopediche o morali (come il diffuso volgarizzamento del *Tresor* attribuito a Bono Giamboni o la *Formula vitae honestae* di Martino da Braga, spessissimo volgarizzata nel periodo in questione e recentemente studiata da Paolo Divizia)⁷.

Sul piano della trasmissione testuale, non sarà inutile sottolineare che tali dinamiche di interazione testo-copista accomunano le nostre miscellanee a opere 'popolari' per ambito e modalità di fruizione; per queste tipologie testuali valgono le ipoteche poste da una trasmissione non lineare, viziata dal ricorso a fonti diverse e influenzata dall'oralità o dalla memoria; i relativi problemi filologici impongono di considerare ogni redazione come oggetto di possibile pubblicazione separata, realizzando una paradossale *coincidentia oppositorum* tra l'*unicum* redatto ad uso personale e il testo che, per utilità o devozione, è tramandato da un numero enorme di testimonianze. Nel Riccardiano 1383 tale accostamento è realizzato, anche sul piano fisico, tra il *Libro di buoni costumi* di Paolo di messer Pace da Certaldo, sintesi originale di varie fonti morali e sentenziose, e il diffusissimo volgarizzamento dell'*Epistola di S. Bernardo a Ramondo* (sebbene spuria, è la numero 456 in *Patrologia Latina*, CLXXXII, coll. 647A-651A: *Ad Raymundum dominum Castris Ambrusii*)⁸.

Proprio dal *Libro* di Paolo intendo estrarre un primo esempio di rubrica incipitaria 'aperta', che non identifica un insieme dato di testi, ma definisce un criterio antologico che guiderà l'inclusione di testi inizialmente non prevedibili e non sempre immediatamente disponibili per la trascrizione: « In questo libro scriveremo molti buoni asepri e buoni chostumi e buoni proverbi e buoni ammaestramenti; e però, figliuolo e fratel mio, e charo mio amico, vicino o chompangnio, o qual che tu sia che questo libro leggi, odi bene e intendi quello che troverai scritto in questo libro, e mettilo in opera; e molto bene te ne seguirà a l'anima e al chorpo »⁹.

Se il libro di Paolo ha carattere di libera e disinvolta campionatura di sentenze e motti utili all'educazione della famiglia, caratteri del tutto analoghi hanno alcune rubriche di antologie letterarie ove, fermo restando l'impegno etico, l'obiettivo è quello di offrire non modelli comportamentali, ma paradigmi di scrittura, specie in relazione a generi letterari di notevole impatto sociale e politico. È il caso dell'epistolografia, che nella Toscana del secondo Quattrocento univa aspetti estetici quali l'imitazione dell'antico a robusti risvolti morali, che prendevano forma nelle lettere ufficiali della Cancelleria fiorentina: introducendo a una selezione di autori antichi e moderni quali Cicerone, Catilina (si tratta in realtà di *excerpta* sallustiani

volgarizzati), Petrarca, Francesco Filelfo, Leonardo Bruni, il Palatino 51 della Biblioteca Nazionale di Firenze offre in apertura la seguente definizione programmatica: « Qui *si scriveranno* tutte le rubriche di questo libro, epistolario di più singolari poeti antichi e moderni, sì come in esso si vederà chiaramente » (c. 2r).

Negli esempi citati, l'uso di *scriveremo* e *scriveranno* al futuro non si riferisce al solo atto della trascrizione, che segue ovviamente la rubrica introduttiva in senso temporale e spaziale, ma definisce l'indirizzo selettivo della raccolta, senza precisare i tempi e i modi in cui l'attività antologica prenderà forma; l'opera così contrassegnata si configura fin dall'inizio come autentico *work in progress*, non assoggettata a un canone fisso di autori ed opere, né tantomeno a scrupoli di fedeltà nei confronti della lettera dei singoli testi. Se nella tradizione di opere ampie e fortemente strutturate, la rubrica esordiale tendeva a consolidarsi in quanto *argumentum* esplicativo, e costituiva dunque parte integrante dell'atto di copia e sintesi *a posteriori* dei contenuti dell'opera, in queste miscellanee essa assolve l'opposta funzione di indicare *a priori* l'ambito tematico dei testi (e dunque le coordinate di applicazione etica, professionale, devota), senza porre alcun vincolo alla loro scelta né alcuna reale gerarchia tra essi; in altre parole, i brevi testi antologizzati diventano tessere mobili di un mosaico che copista e lettori valorizzano per la sola immagine complessiva che esso può dare.

Non a caso, la citata rubrica esordiale è tipologicamente affine alle formule con cui s'iniziano i ricordi mercantili e familiari studiati da Alessio Ricci, che ne offre la calibrata definizione di 'programma di scrittura'. Dei molti esempi offerti dallo studioso nel volume citato, basti citare la rubrica esordiale del libro di *Ricordanze* del fiorentino Francesco di Tommaso Giovanni (1444): « *Comincerò* adunque io Francesco di Tommaso Giovanni con l'aiutorio d'esso onnipotente Iddio e de' suoi Santi questo presente libro e quaderno di RICORDANZE segnato AB questo dì xxv di marzo MCCCXLIIII nel quale ordinatamente e subcessive di per di sechondo che achaderà *farò memoria e ricordanza* d'ogni e ciaschuna nostra appartenentia e facenda degna di memoria » (Ricci, 2005 : 38-39: miei i corsivi e una parca semplificazione degli accorgimenti diacritici).

Gli studi di D'Arco Silvio Avalle, a partire dal classico saggio *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione* (1984), hanno sancito l'obbligo di studiare e pubblicare le antologie liriche come opere in sé autonome, espressione di orientamenti ideologici e criteri collettori non riconducibili alle vicende dei singoli testi in essi contenuti¹⁰. Tali criteri si sono imposti definitivamente negli studi sulle Origini della nostra poesia; tuttavia, nel periodo che ci interessa, anche le sillogi poetiche partecipano pienamente della natura aperta e, per così dire, provvisoria che abbiamo fin qui introdotto. I canzonieri del Due-Trecento si caratterizzano per

inserzioni legate all'interpretazione dei testi, cui concorrono anche dati materiali quali la rubricazione e la *mise en texte*: sul modello delle *vidas* e *razos* provenzali, la ricerca di coordinate biografiche e di collegamenti tra testi porta a un'intensa attività redazionale e a frequenti autoschediasmi nell'allestimento dei paratesti.

Nelle miscellanee quattrocentesche, caratterizzate da notevole varietà tematica (incline, fra l'altro, alla commistione prosa-versi) e da una robusta vocazione etico-comportamentale, tale esercizio non appare finalizzato all'inquadramento e alla comprensione, anche tecnico-stilistica, del singolo testo, ma alla definizione programmatica dell'orizzonte dei contenuti, assai meno restrittivo rispetto a vincoli di metro o genere. Pertanto, gran parte dei manufatti prescinde da qualsiasi canone autoriale e proclama la libertà di includere i testi che, di volta in volta disponibili, si impongano per la loro esemplarità nel campo specifico (eloquenza, saggezza, virtù civile o cristiana ecc.). Un simile approccio emerge già in un esempio del tardo Trecento, ove la sensibilità per la gerarchia di generi lirici che caratterizza i canzonieri più antichi emerge ancora chiaramente nella *climax* ascendente della rubrica che apre la silloge: «Madriali, ballate, suoni [cioè 'sonetti'] et canzoni di varie maniere contemplati per più autori nominati co llettere di cinabro dinanzi a quelli di chui sapremo» (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VI 624, c. 24r).

Un'importante conseguenza di questo mutamento di prospettiva da parte dei copisti-compilatori, è proprio il deciso ridimensionamento dell'importanza dei singoli autori e dei contorni originali delle rispettive opere. In tal senso, anche la trasmissione dei generi poetici assume in quest'epoca contorni del tutto simili alle opere che abbiamo visto finora. Bene fanno gli editori moderni a rispettare inclusioni anche indebite, laddove questo dia conto dell'assetto del testimone di riferimento. Se per i *Sonetti del Burchiello*, ampiamente infiltrati dall'opera di corrispondenti e imitatori, una simile soluzione rappresenta una scelta obbligata, occorre ricordare che in vari altri campi della filologia si è giunti a valorizzare l'assetto della fonte (almeno in quanto espressione attendibile del contesto culturale che diffonde l'opera), anche laddove i moderni studi ne manifestano le mancanze¹¹.

In termini generali, si tratta di un prezioso contributo che la storia della tradizione dà all'esercizio ecdotico, un criterio editoriale di validità non limitata a una singola epoca, se si pensa che anche in relazione alla poesia provenzale è spesso invalsa una prospettiva non rigidamente imperniata sull'autenticità dei testi: Pietro G. Beltrami ha recentemente sottolineato come, in base a criteri analoghi, l'edizione Robert Lafont di Jaufre Rudel includa testi dichiaratamente spuri proprio per rispecchiare le scelte del testimone di base (è il caso di *Lanquan lo temps renouvelha*, falsamente attribuita al noto trovatore probabilmente per la somiglianza con la notissima, e autentica, *Lanquan li jorn son lonc en mai*)¹².

Bibliografia

- Auzzas, G. 2004. « Tradizione caratterizzante e interpolazioni di 'exempla' nello Specchio della vera penitenza », *Filologia italiana*, I, p. 61-71.
- Avalle, d'A. S. 1984. « I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione, in La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro », in *Atti del Convegno di Lecce*, Roma : Salerno, p. 363-382.
- Bec, Ch. 1967. *Les marchands écrivains : Affaires et humanisme à Florence, 1375-1434*, Paris-Den Haag : Mouton.
- Branca, V. 1986. *Mercanti scrittori : ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*. Milano : Rusconi.
- Cicchetti, A., Mordenti, R. 2001. *I libri di famiglia in Italia*, 2 voll. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura.
- Beltrami, P. G. 2005. « A che serve un'edizione critica », *Per leggere*, IX, p. 153-168.
- Decaria, A. (a cura di) 2008. *Rime*, Bologna : Commissione per i testi di lingua.
- Divizia, P. 2007. « La *Formula vitae honestae*, il *Tresor* e i rispettivi volgarizzamenti falsamente attribuiti a Bono Giamboni, 1. La critica », *La parola del testo*, XI/1, p. 27-44.
- Genette, G. 1989. *Soglie. I dintorni del testo*, trad. it. Torino : Einaudi.
- Leonardi, L. 2006. « Creazione e fortuna di un genere: la filologia dei canzonieri dopo Avalle », in *Liber, fragmenta, libellus. Prima e dopo Petrarca. In ricordo di d'Arco Silvio Avalle*. Seminario Internazionale di Studi (Bergamo, 23-25 ottobre 2003), a cura di F. Lo Monaco, L.C. Rossi, N. Scaffai, Firenze : Edizioni del Galluzzo, p. 3-22.
- Love, H. 1993. *Scribal Edition in Seventeenth-Century Britain*, Oxford : Oxford University Press.
- Morpurgo, S. (a cura di) 1921. *Il libro di buoni costumi di Paolo di messer Pace da Certaldo, documento di vita trecentesca fiorentina*. Firenze : Le Monnier.
- Ricci, A. 2005. *Mercanti scriventi. Sintassi e testualità di alcuni libri di famiglia fiorentini fra Tre e Quattrocento*. Roma: Aracne.
- Richardson, B. 2000. « From Scribal Publication to Print Publication: Pietro Bembo's Rime, 1529-1535 », *The Modern Language Review*, 95/3, p. 684-95.
- Schiaffini, A. (a cura di) 1945. Paolo da Certaldo, *Libro di buoni costume*, Firenze : Le Monnier.
- Segre, C. 1979. « Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema », in *Semiotica filologica*, Torino : Einaudi, p. 53-64.
- Zaccarello, M. (a cura di) 2000. *I sonetti del Burchiello*. Edizione critica della *vulgata* quattrocentesca, Bologna : Commissione per i testi di lingua/Casa Carducci.
- Zaccarello M. 2008. « L'*Epistola di S. Bernardo a Ramondo* nella redazione autografa di Paolo di messer Pace da Certaldo. Edizione e appunti linguistici », in *Reperta. Indagini, recuperi, ritrovamenti di letteratura italiana antica*, Verona : Fiorini, p. 55-103.

Notes

1. Le particolari dinamiche della trasmissione manoscritta di Passavanti sono messe in luce da Auzzas 2004.
2. Si veda in proposito Segre 1979.
3. Il notissimo volume di Genette è *Seuils* (Seuil : Paris, 1987), tradotto in italiano da Camilla Cederna: Genette 1989.
4. Si vedano rispettivamente Cicchetti - Mordenti 2001; Ricci 2005; Bec 1967; Branca 1986.
5. L. Battaglia Ricci, *Comporre il testo: elaborazione e tradizione*, in *Intorno al testo: tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino (1-3 ottobre 2001), Roma, Salerno Ed., 2003, pp. 21-40.

6. Il concetto di *scribal edition* è stato formulato per il seicento inglese da Love 1993, e adattato alla letteratura italiana del Rinascimento da Richardson 2000.
7. Il riferimento è a Divizia 2007.
8. Sul Riccardiano si veda adesso Zaccarello 2008, con la relativa bibliografia.
9. L'operetta è stata edita da due autorevoli filologi del Novecento: Morpurgo 1921 (M), che offre anche tre *specimina* del codice, e Schiaffini 1945 (S). Il passo citato si trova a p. XVII di M e a p. 57 di S.
10. Il riferimento è a Avalle 1984; ma si veda anche, più di recente, Leonardi 2006.
11. La soluzione editoriale adottata per Burchiello è esposta nell'*Introduzione*, pp. VII-CXXXII, in Zaccarello 2000. L'ultimo esempio, in ordine di tempo, mi risulta essere quello delle *Rime* di Francesco d'Altobianco degli Alberti, il cui editore, a fronte di una quanto mai incerta ricostruzione di un originale in movimento, opta per un'edizione ad 'assetto variabile': Decaria 2008.
12. Il caso è illustrato in Beltrami 2005.

Synergies pays riverains de la Baltique n° 11 / 2017



Varia





ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

« Multiplicité formidable » d'espaces dans
le roman *Un, personne et cent mille* de
Luigi Pirandello

Kristiina Rebane

Université de Tallinn, Estonie

kristiina.rebane@tlu.ee

Résumé

La présente contribution se veut une étude interdisciplinaire qui met en rapport la psychologie spatiale et les approches littéraires sur la spatialité permettant une lecture approfondie du roman *Un, personne et cent mille* de l'écrivain italien Luigi Pirandello. Dans ce roman emblématique, la fragmentation de la réalité et la décomposition du moi, ses idées principales, trouvent l'expression la plus explicite dans les métalepses qui traitent de la perception spatiale et dans la configuration spatiale du récit proprement dit. L'espace urbain hiérarchiquement organisé selon les besoins du système socio-économique s'oppose à l'étendue du chaos naturel. Cette opposition est en corrélation avec une autre : la conscience humaine culturellement-socialement déterminée et l'inconscience de l'esprit libre obtenu au prix de la marginalisation. Cela implique le passage d'un espace organisé à un espace informe et indéterminé, mettant en scène un sujet anonyme et faisant cesser la narration.

Mots-clés : littérature, espace, perspectivisme, métalepse, représentation mentale

« Incredible multiplicity » of spaces in the novel
One, No One and One Hundred Thousand by Luigi Pirandello

Abstract

This paper aims to be an interdisciplinary study that relates the spatial psychology and literary approaches to spatiality for a thorough reading of the novel *One, No one and One Hundred Thousand* of the Italian writer Luigi Pirandello. In this iconic novel, fragmentation of reality and decomposition of Ego, his main ideas, are the most explicit expression in metalepses that deal with spatial perception and spatial configuration of the story itself. Urban space hierarchically organized according to the needs of the socio-economic system opposes the extent of the natural chaos. This opposition is correlated with another: the culturally-socially determined human consciousness and unconsciousness of the free spirit obtained at the price of marginalization. This implies the transition of an organized space to inform and indeterminate space, featuring an anonymous subject and stopping the narration.

Keywords: literature, space, perspectivism, metalepsis, mental representation

Dans sa riche production littéraire, l'écrivain italien Luigi Pirandello était toujours hanté par ses interrogations sur les rapports entre l'homme et la société. Il a créé une galerie variée de personnages en crise existentielle qui se traduit notamment par l'incompatibilité, l'inaptitude avec leur milieu ou l'environnement dans lequel ils vivent. Le milieu en question, c'est le paysage¹ urbain des fonctionnaires ou le paysage rural des villageois, les deux profondément économiquement et socialement déterminés. En quête de solution, la plupart d'entre eux font usage de différentes modalités échappatoires, entre la fuite physique qui s'avère une illusion d'une vie différente, et la fuite mentale qui leur offre une certaine consolation provisoire.

Vitangelo Moscarda, narrateur-personnage du roman *Un, personne et cent mille*, représente le cas extrême de la révolte contre le système socio-économique. La mise en doute de deux bases de la société, les rôles sociaux d'un individu et la propriété privée, conduit à l'élimination, voire à la marginalisation. Celle-ci, acceptée comme le seul remède possible contre le mal-être existentiel, se traduit dans le roman en termes spatiaux comme le déplacement inévitable et souhaité de la ville dans la nature.² La ville en tant que construction humaine est considérée en termes de nature primordiale malheureusement mutilée, et la vraie nature de l'homme libre y est opprimée ou étouffée de même que les pelouses et les arbres urbains.

Pour souligner l'importance de la représentation et de la valeur symbolique de l'espace dans la poétique de Luigi Pirandello³, je voudrais proposer une étude sur la spatialité dans son dernier roman qui est au cœur de sa production, *Un, personne et cent mille*, publié en 1926, dans les deux sens de la notion : d'abord, la spatialité comme expérience psychologique de l'espace vécu, théorisé par le *je*-narrateur, et ensuite la spatialité en tant que valeur symbolique de la configuration de l'espace représenté, vécu par le *je*-personnage. Dans le roman, qui est une combinaison de récit et d'essai argumentatif, le narrateur a recouru notamment à trois types de discours : *narratif* pour relater les événements qui l'ont conduit à l'expulsion, *explicatif*, pour commenter et approfondir le sens des actions et *argumentatif*, pour convaincre le lecteur de la justesse de ses idées en les soutenant par de nombreux exemples⁴. Ces derniers font partie des digressions (nommés parenthèses par le narrateur) dont le narrateur se sert à plusieurs reprises pour thématiser la labilité de la réalité à travers l'approche psychologique à l'espace pour démontrer que, pour soigner les maladies de l'ordre psychologique telles que le sentiment d'aliénation et d'angoisse due à l'instabilité identitaire, le changement de l'espace est inévitable. En tant qu'interruptions du récit pour mettre en scène le narrateur et/ou le narrataire, ces exemples peuvent être couverts par la définition de la métalepse rhétorique, selon la terminologie de Genette (1972).

D'autre part, au niveau du récit, l'expérience narrée a un explicite caractère spatial, une solution à l'impasse d'où le personnage doit sortir, voire sa transformation, est en corrélation avec le changement radical de l'environnement, de l'espace social limité et artificiel de la ville à l'étendue illimitée du chaos originaire. Nous trouvons donc dans le roman un narrateur qui fait au moins deux opérations concernant la spatialité: au niveau du récit il met en discours la description des lieux où se déplace le *je* personnage et au niveau de la métalepse il se sert de petits dialogues avec le narrataire au sujet du rapport réciproque entre l'homme et l'espace pour illustrer ses argumentations théoriques. Les deux opérations se ressemblent en ce sens qu'il est possible d'attribuer aussi à la dimension narrative la fonction de parabole qui sous-entend une théorie, une analyse critique (Mazzacurati, 1998 : 165). Dans le premier paragraphe de mon article je mettrai en valeur la thématization de la perception spatiale dans les métalepses, puis je montrerai qu'au niveau narratif ce sont les figures de l'espace qui rythment le texte (qui manque apparemment de cohésion au niveau discursif) et que c'est la spatialité dans les deux notions du terme qui garantit la cohérence du sens à tous les niveaux du roman entier : les deux niveaux, celui de la métalepse et celui du récit, se superposent pour créer un monde fictif significatif.

1. La spatialité dans les métalepses

Pour analyser l'approche à la relation homme/espace du roman, il est fructueux de différencier à l'instar des recherches sur la perception dans la psychologie trois niveaux d'écriture de l'espace : le niveau du réel, le niveau de l'imaginaire et le niveau du symbolique. Le niveau du réel est décrit à partir des caractéristiques physiques et des faits objectifs ; le niveau de l'imaginaire ramène au rêve et le niveau symbolique aux représentations mentales (Moser 2009 ; Kellou-Djitli 2013). Les espaces ne sont pas, pour le narrateur, des milieux objectifs, mais une réalité habitée par le corps et une psychologie vivante qui varie d'une personne à l'autre et d'un moment à l'autre. Par conséquent, les représentations mentales individuelles des espaces vécus constituent la base de l'incompréhension et de l'incommunicabilité parce que chacun considère son propre point de vue sur la réalité comme le seul juste et possible. Avec les espaces 'autres', par contre, la relation est plus neutre et se base sur les connaissances partagées d'ordre informatif d'où la possibilité de représentations mentales communes qui s'appuient avant tout sur l'observation et sur la reconnaissance.

Dans ce chapitre, on mettra en évidence la mise en texte de la perception spatiale dans les métalepses. Pour une métalepse narrative nous entendons selon la proposition de Genette (1972 : 244) toute intrusion du narrateur ou du narrataire

extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement. Dans les trois premiers des huit livres du roman qui consistent en prologue et en contextualisation-théorisation de l'histoire, les métalapses illustratives clairement marquées sont fréquentes. En vue d'attirer l'attention et de rendre plus active la participation de son interlocuteur à ses réflexions abstraites pour que celui-ci puisse constater en personne la validité de ses idées, l'énonciateur-narrateur coupe le fil de la narration et met en scène des pseudo-dialogues avec le narrataire qui appartient au même milieu que lui et connaît la ville de Richieri. L'appartenance au même milieu permet au narrateur de démontrer que des faits objectifs, tels que le nombre de maisons, de réverbères ou le nom d'une rue appartenant au niveau du réel existent mais, ces connaissances encyclopédiques ne sont pas investies de valeur cognitive. L'espace est essentiellement vécu et perçu en termes de Merleau-Ponty (1945) qui décrit l'espace à travers l'expérience du corps. La dimension affective liée aux souvenirs de la perception spatiale est mise en valeur lors de la visite imaginaire dans la maison du narrataire (1-2) et le potentiel d'un espace 'autre' extérieur aux pratiques sociales habituelles de l'espace urbain est illustré par une promenade imaginaire en dehors de la ville (3) :

Je frappe à la porte de votre chambre. Restez, restez commodément étendu sur votre chaise-longue. Je m'assieds ici. Non ? Pourquoi ? Ah ! c'est le fauteuil dans lequel mourut, il y a bien des années, votre pauvre mère ? Excusez-moi, je n'en aurais pas donné un sou, tandis que vous ne le vendriez pas pour tout l'or du monde ? [...] Et là-bas, ces pins, ces cyprès. Je le sais. Oh ! les heures délicieuses passées dans cette chambre qui vous semble tellement belle, et d'où l'on aperçoit ce rideau de cyprès ! Pourtant, c'est à cause d'elle que vous vous êtes brouillé avec l'ami qui, autrefois, vous faisait une visite presque quotidienne, et qui à présent, non seulement a cessé de venir, mais encore raconte partout que vous êtes fou, absolument fou d'habiter une maison pareille. - Avec cette allée de cyprès !... répète-t-il ; plus de vingt, on dirait un cimetière. (p.45).

Alors, touchons terre, touchons terre ! Vous êtes cinq ? Suivez-moi.

Voici la maison où je suis né, tel mois, tel jour de telle année. Eh bien, si sa hauteur, sa longueur, le nombre de fenêtres de sa façade sont pareils pour vous tous ; si pour chacun de vous je suis né telle année, tel mois, tel jour, cheveux roux, taille 1m. 68, s'ensuit-il que les cinq vous portiez sur cette maison et sur moi un jugement identique ? A vous qui habitez un taudis, cette maison semblera un palais. A vous qui avez un certain goût artistique, elle paraîtra fort ordinaire ; vous qui traversez à contre cœur la rue où elle se trouve, parce qu'elle vous rappelle un souvenir pénible, vous la regardez avec aversion ; et

vous, par contre, vous lui jetez un regard affectueux, parce que, je le sais, là-bas, en face, habitait votre propre mère qui fut une amie de la mienne (pp. 91-92).

Allons, ne craignez pas que je détruise vos meubles, votre paix, votre amour de la maison. De l'air, de l'air... Quittons la maison, quittons la ville. Je ne dis pas que vous puissiez beaucoup vous fier à moi. Mais n'ayez pas peur. En avant ! Vous pourrez me suivre jusqu'à cet endroit où la rue, avec ses maisons, débouche dans la campagne. [...] Ah, ces montagnes bleues, lointaines... Je dis « bleues » vous aussi vous dites « bleues », n'est-ce pas ? D'accord. (p.53).

De la description des actes de perception le narrateur passe dans le troisième livre à l'analyse des conditions de l'existence humaine sur la Terre en arrivant à la conclusion que puisqu'une réalité unique n'a pas été donnée à l'homme, celui-ci est obligé de la créer pour pouvoir vivre. Autrement dit, les représentations mentales ou les univers mentaux sont fonctionnels et utiles s'ils aident l'homme à s'orienter et à agir. La vie, qui ne conclut pas, reste pourtant au-delà de ces constructions de la réalité, qui en tant que formes conclues, évoquent la mort. Après cette constatation-clé qui exprime l'idée portante du roman comme de la poétique pirandellienne en général, le narrateur passe à la narration des épisodes de sa vie cinq ans auparavant, mais il n'abandonne toujours pas le narrataire qui est invité à entrer dans le monde narré et à participer activement aux expériences du personnage. L'invitation est significative puisque le narrataire connaît la ville de Richieri, il connaît également l'étude du notaire Stampa au numéro 24 de la rue del Crocefisso où le premier épisode a lieu. Il connaît aussi les normes de comportement véhiculées dans cet endroit socialement et institutionnellement déterminé et comprend que ces normes ne sont pas respectées par le personnage. Cette situation permet au narrateur de montrer que les représentations mentales d'un lieu peuvent être mises en question :

J'y allai donc, ce jour-là, pour me livrer à ma première expérience. Voulez-vous, oui ou non, que nous la tentions ensemble, une bonne fois ? Il s'agit de percer à jour l'effroyable bouffonnerie que recouvre le vernis des relations quotidiennes, naturelles et sereines, celles qui vous semblent les plus ordinaires et normales, et ce paisible aspect des choses que l'on nomme leur réalité, cette bouffonnerie, qui vous fais crier avec irritation, toutes les cinq minutes, à l'ami qui est à vos côtés :

Mais pardon ! Mais comment ne vois-tu pas cela ? Tu es donc aveugle ?

Il ne voit pas cette chose, parce qu'il en voit une autre, alors que vous croyez qu'elle lui apparaît telle qu'à vous, et sous le même angle. Il la voit au contraire selon sa vision personnelle, et pour lui, l'aveugle, c'est vous. (p. 112).

[...] *D'autant plus que je me trouvais là, moi, dans cette étude, présent et agissant ; mais qui sait où et sous quelle apparence le notaire voyait son étude ? Combien l'odeur qui s'en exhalait pour lui différait de celle que je humais ? et qui sait où se trouvait et quel aspect prenait, dans l'univers de monsieur le notaire, cette maison dont je lui parlais d'une voix lointaine... ?* (p. 113)

Les idées de Pirandello s'insèrent *grosso modo* dans le cadre artistique du début du XX siècle où appartiennent James Joyce et Robert Musil (pour ne mentionner que ces deux auteurs par exemple) qui déclaraient, à travers différentes modalités discursives, la mort de l'homme libéral⁵. Walter Moser (1986) insère la poétique de Pirandello dans le cadre du perspectivisme qui caractérise surtout l'époque de postmodernisme, en soulignant que les racines de cette époque postérieure sont particulièrement reconnaissables dans l'œuvre de l'écrivain italien. Selon l'approche perspectiviste, toute manifestation de la réalité est conditionnée par une perspective particulière ; c'est-à-dire que l'homme n'a pas d'accès à la réalité objective en dehors du contexte culturel et social. Il n'y a pas de connaissance sans la perspective d'un sujet connaissant. À chaque sujet correspond un point de vue différent et, par conséquent, l'interprétation du monde n'est rien d'autre qu'un jeu de perspectives, désignées dans le roman « *univers* ». Wladimir Krysiniski (1988) forge à partir du titre du roman *Un, personne et cent mille* le terme de *centimilisme*⁶. Pour Pirandello, dans le spectacle des points de vue, les sujets forts dont la réalité est plus stable imposent leur perspective aux autres par l'intermédiaire des mots-étiquettes. Le *je* des faibles, dont la réalité est instable, se pulvérise en une multitude de perspectives constamment changeantes, ce qui constitue le problème fondamental du sujet qui, pour le résoudre, tire profit de son approche perspectiviste pour se soustraire à la domination des autres. Il regagne sa liberté en se faisant expulser hors du système socio-économique et culturel, à savoir, selon les termes de Lotman (2001), dans le domaine du non-culturel soit de la nature. Pour Lotman, la distinction entre le culturel et la nature tient à la manière de gérer la frontière entre tout ce qui est signifiant et ce qui n'est pas signifiant.

La première préoccupation du narrateur est de se soustraire aux pratiques sociales signifiantes et, en général, à la nécessité d'attribuer sens à tous les phénomènes. Il invite le narrataire à atteindre une condition existentielle semblable à celle des plantes et des pierres qui n'ont pas conscience d'exister. Pour y arriver, le changement de milieu est indispensable, une petite promenade au dehors de la ville suffit à passer de l'état de l'angoisse à la béatitude:

Et savez-vous d'où elle provient ? Du fait très simple que nous nous sommes évadés de la ville, monde artificiel composé de maisons, de rues, d'églises, de places. Artificiel, non seulement à cause de tout cela, mais aussi parce qu'on

n'y vit pas à seule fin de vivre, telles les plantes, sans la conscience d'exister; on y a introduit une raison de vivre, - qui n'y était pas - un sens et une valeur à l'existence; sens et valeur que vous perdez ici, en partie au moins, et dont l'affligeante inanité vous frappe; une langueur mélancolique vous envahit. Je comprends : dépression nerveuse ; besoin aigu de vous abandonner. Tout votre être se dissout, s'abandonne. (p. 54).

Dans la ville tout est :

[...] factice et mécanique, réduction et construction : un autre monde dans le monde ; un monde fabriqué, truqué, machiné, un monde d'artifices, de déformation, d'adaptation, de fiction, de vanité, un monde qui n'a de sens et de valeur pour l'homme, qui en est l'artisan. (p. 57)

L'urbanisation est considérée comme une menace pour les paysages authentiques et contribue à la disparition de l'état naturel des choses, de l'*habitat* primordial. La mutilation des montagnes pour construire des maisons et la transformation des matières premières comme le bois en objets ne sont pas considérées comme manifestation du progrès, mais plutôt comme une cause d'aliénation. Le narrateur établit systématiquement des parallèles entre les constructions urbaines et mentales en attribuant à toutes les deux la futilité en les indiquant comme sources d'aliénation et d'angoisse. Les arbres et les brins d'herbe citadins deviennent des allégories de l'être humain qui se trouve au mauvais endroit au mauvais moment :

A la vérité, ils ne semblent pas pourvus du sens auditif, mais qui sait si les arbres, pour croître, n'ont pas besoin de baigner dans le silence ? (p. 58)

Mais hélas, il [gazon] ne durera pas plus d'un mois. Car c'est ici la ville : défense aux brins d'herbe d'y pousser. Tous les ans surviennent quatre ou cinq balayeurs, qui les arrachent avec leurs outils de fer. (p. 59)

Le conflit soit moral soit existentiel entre deux univers comme ceux de la ville et la campagne est le thème central de plusieurs romans italiens de l'époque. Le thème du désir de retour à la vie idyllique de la 'sainte' campagne a resurgi en Italie avec l'industrialisation, avec l'économie industrielle, vers la moitié du 19^{ème} siècle. La sainte campagne s'oppose à la vanité, à l'air pollué. L'industrialisation en Italie comme ailleurs a apporté l'urbanisation, la dégradation des relations sociales, la dévastation de la psyché, les troubles mentaux, la pollution physique de l'environnement. En Italie, à côté de la ligne de l'avant-garde futuriste qui propageait l'idée du progrès et faisait l'éloge de la rapidité des machines (preuves de l'intelligence humaine), une autre ligne se développait qui propageait, au contraire, le darwinisme « négatif » ou apocalyptique, dans la prose de Federico De Roberto,

Federico Tozzi et Italo Svevo. Mazzacurati (1998) leur applique la dénomination du ‘front de la néophobie’, autrement dit du front de la peur de tout ce qui est nouveau et inconnu. Pour eux, au centre, il n’y a ni industrialisation ni classe ouvrière (conséquence de l’industrialisation), mais l’effet-industrie, c’est-à-dire la solitude bruyante, la masse anonyme dédiée à la consommation de ses biens, la démocratie démagogique réglée selon les lois du marché, la perte de mémoire et d’identité des sujets désormais sans racines. L’homme, selon Pirandello, a pris la voie de l’apocalypse individuelle quand il a décidé de tourner le dos aux instincts et de construire son propre artifice social éloigné des rythmes cycliques du monde naturel. L’éloignement du chaos naturel est la cause du malaise des êtres humains. Par la suite nous examinerons comment ces idées sont thématiques dans l’histoire de Vitangelo Moscarda.

2. L’espace vécu du personnage Vitangelo Moscarda

Roland Bourneuf (1970 : 92), l’un des premiers qui a théorisé l’espace dans le roman, note que dans les romans naturalistes l’espace préexiste au personnage, tandis que dans les romans qui visent à la subjectivité, comme celui de Pirandello, l’espace «n’existe que par le personnage, c’est-à-dire dans la mesure où il y a une conscience pour le percevoir : il se crée, mais aussi se défait en même temps que le personnage ou le témoin. » Denis Bertrand (1983 : 58), dans le cadre de la sémiotique discursive, souligne que la spatialité littéraire saisissable à différents niveaux fonctionne « [...] comme un principe organisateur supportant, de manière remarquablement systématique, le déploiement de plusieurs discours différents mais homologues. »⁷ Dans le cadre de l’approche herméneutique, Benoit Doyon-Gosselin (2011), qui se base sur les trois concepts centraux de l’herméneutique (la compréhension, l’explication et l’interprétation), élabore une herméneutique des espaces fictionnels qui consiste, comme la plupart des approches interprétatives, en trois étapes. Au niveau de la compréhension, il s’agit de décrire les traits figuratifs de l’espace voire des figures spatiales ou des lieux ponctuels liés à un événement (Lambert, 1998 :114). Le niveau de l’explication repose sur l’identification de l’ensemble des figures spatiales c’est-à-dire la configuration spatiale qui a pour fonction de rendre compte de l’organisation spatiale globale du récit. Comme l’espace littéraire est inévitablement imaginaire, l’image textuelle peut être désignée en tant que schématisation qui propose une série précise de relations spatialisantes. Par conséquent, dans le texte littéraire, il est possible de créer un réseau complexe de relations importantes, des relations-clés qui indiquent les traits vraiment significatifs d’une situation ou d’une sensation (Tygstrup, 2003 ; Ziethen, 2003). Dans le dernier roman de Pirandello, les relations spatiales sont tracées

particulièrement schématiquement pour mettre en valeur les éléments porteurs de signification. Enfin, au sein de la configuration spatiale, certaines figures peuvent posséder un caractère symbolique important révélé par la *refiguration spatiale* défini par Ricoeur (1985). La configuration spatiale *refigurée* par le lecteur s'intègre par la suite à un système de signes plus vaste qui permet de donner un sens second aux figures spatiales. Ainsi, une figure spatiale ou la configuration spatiale du récit peuvent devenir une métaphore de l'œuvre littéraire qui permet de la faire signifier à partir de l'espace.

Le récit dans le roman de Pirandello s'organise en deux niveaux clairement séparés : le niveau de la narration ou de l'énonciation où s'opère le sujet discursif, et celui des événements narrés ou de l'énoncé où s'opère le sujet narratif. Conformément à ces deux niveaux de la narration, l'espace dans le récit est construit essentiellement à partir de deux points de vue. Tout d'abord, celui du narrateur-énonciateur, qui possède la vision plus générale et qui ajoute de la profondeur temporelle, donnant de l'information portant sur les souvenirs d'enfance qui ont une forte influence sur la perception actuelle du personnage. Par exemple, les descriptions de la maison, de la cour et des grands magasins et du collège des Oblats, qui mettent en valeur les beaux moments passés dans ces lieux durant l'enfance. Ce sont les souvenirs qui les investissent positivement et cachent les détériorations actuelles. Puis, pour démontrer comment la mémoire sensorielle, olfactive, visuelle et auditive - à savoir les bruits, la lumière et les odeurs enregistrés - aide à évoquer et actualiser les souvenirs de l'ordre spatial, le narrateur recourt au présent de l'indicatif en portant ces impressions au niveau de l'énonciation :

J'ai encore dans les oreilles le ruissellement de l'eau qui tombe d'une gouttière, près du réverbère qui n'est pas encore allumé, devant la mesure de Marco di Dio, dans la ruelle déjà obscure avant la tombée du jour. (p. 132)

Assis sur une pierre, je regarde le mur de la maison d'à côté. Il est blanc, haut taillé en plein azur. Tout nu, ainsi exposé, sans une fenêtre, crayeux et lisse, ce mur inondé de soleil, est aveuglant; je baisse les yeux vers l'ombre de cette herbe qui respire, chaude et grasse dans le silence immobile, traversé par le bruissement de menues bestioles. (p. 143)

Mes narines conservent encore l'odeur de cette salle, au sombre plafond décoré de fresques,- [...] (p. 204)

Deux autres expériences d'ordre spatial sont mises en valeur par la même technique d'actualisation : ce sont deux expériences liées à l'espace 'autre', inconnu. Ce genre d'espaces, perçus comme effrayants dans l'enfance et comme

mystérieux et promettant après la découverte de la construction sociale et culturelle de la conscience à l'âge adulte, possèdent le potentiel d'offrir des perspectives nouvelles. Dans le premier exemple (13), le milieu extérieur est vécu comme dangereux et met en opposition l'espace culturellement déterminé avec la nature insignifiante. Le deuxième exemple (14) peut être lu en tant que prémisse ou hypothèse concernant la transgression des normes sociales ; l'aspiration des nouvelles relations amoureuses extra-conjugales est exprimée ici en termes spatiaux comme une exploration de nouveaux territoires :

Un souvenir lointain me donna le frisson ; dans mon enfance, un jour que je marchais en pleine campagne, songeur, je m'étais égaré, loin de tout sentier frayé, dans une solitude perdue, triste et morne. A cette époque, la frayeur que je ressentis m'avait semblé inexplicable. Maintenant, j'en découvrais la raison : c'était l'effroi de ce qui aurait pu, brusquement, se révéler à moi seul, hors de la vue des autres. [...] Nos yeux doutent d'eux-mêmes, tant que les autres ne nous ont pas aidés à établir en nous la réalité de ce que voyons. Notre conscience s'égaré : car cette conscience, que nous croyons être notre bien le plus intime, n'est que la présence des autres en nous. (p. 149)

Quand on a pris certaines habitudes d'existence, tout lieu qui nous n'est pas familier suscite en nous une inquiétude obscure. Dans le silence environnant, nous discernons vaguement on ne sait quoi qui nous demeurera à jamais mystérieux, et auquel notre esprit, bien que présent, est condamné à rester étranger ; nous pensons que, si nous avons la faculté de pénétrer ce silence, de nouvelles possibilités de sentir s'offriraient à nous, et nous transporteraient dans un autre univers. (p. 191)

Le point de vue du sujet narratif est, au contraire, restreint et reflète l'état d'âme du sujet dans un moment déterminé, son expérience corporelle et sensible. Les deux perspectives se complètent pour créer les espaces vécus et perçus dans la dimension autant temporelle et qu'affective. La transformation de Vitangelo Moscarda progresse par la juxtaposition de courtes scènes situées dans des lieux emblématiques de la vie d'un homme dans une ville imaginaire de nom Richieri. Les figures de l'espace organisent et garantissent la cohérence du récit dont le fil diégétique est discontinu : le personnage part d'un état initial auquel correspond un certain type d'organisation spatiale et arrive à la fin du roman dans un autre état auquel correspond un autre type d'organisation spatiale. Le parcours du personnage se divise en deux étapes : d'abord le renoncement aux rôles sociaux nommés des «masques» et l'abandon des lieux liés à l'exercice de ces rôles et, ensuite la création d'un espace transitionnel et la fusion mystique avec la nature qui est, dans son cas, une existence proche des éléments naturels qui n'ont pas conscience d'exister.

Les déplacements de Moscarda de la première étape s'effectuent dans la ville de Richieri entre sa maison, l'étude du notaire, la banque, le parloir de la Grande Abbaye, le Palais Episcopal, la maison de Anna Rosa, son amante présumée, et terminent de nouveau dans sa maison : le cercle vicieux se ferme.

Les lieux de la première étape se divisent à leur tour en deux groupes : les lieux de l'affection de l'espace privatif - la maison et la cour de Moscarda et les lieux liés à Anna Rosa - et les lieux de la vie sociale, soit professionnelle que religieuse de l'espace de proximité partagé - l'étude du notaire, la banque, le palais de l'évêque. Les premiers sont décrits comme lumineux, aux couleurs vivantes, mais équipés de miroirs qui fonctionnent en tant qu'éléments de contrôle poussant les gens à se montrer conformes à l'image fixe qu'ils ont construit d'eux-mêmes. Par conséquent ils deviennent les lieux de l'agressivité au moment où cette image est mise en doute. Les deuxièmes sont décrites comme de vrais *locus terribilis* : poussiéreux, sombres, moisis, vermoulus, mal aérés et silencieux. Ces lieux se ressemblent et représentent des cages sociales qui procurent à l'individu une identité sociale, culturelle et économique. Ce sont les mondes clos ordonnés par des règles immuables, les intérieurs délabrés et figés dans le temps. Entre ces intérieurs, des parcours sont déjà tracés par l'organisation de l'espace urbain. C'est un environnement où l'homme suit inévitablement les routes déjà tracées. La ruelle qui conduit à l'Abbaye est décrite comme exhalant «un remugle de pourriture» (p. 191). La réalité urbaine est une misérable transformation de l'environnement naturel vouée à la dégradation et à la pourriture.

Ah, l'aspect morne, sévère et ennuyé de cette banque ! [...] triste corridor, avec, dans chaque pièce, une double enfilade de vitres poussiéreuses, celles des cloisons, d'une part, celles des deux larges fenêtres de l'autre ; [...] au-dessus des corniches écaillées d'où pendaient de vilaines toiles d'araignées enfumées, véritables poches de poussière... [...] La fenêtre. Une vieille chaise de paille. Un guéridon encore plus délabré, nu, noir, et couvert de poussière. Rien de plus. Le jour morne filtrait à travers les vitres si poussiéreuses et tâchées de rouille qu'elles laissaient à peine transparaître les barreaux du grillage, et les tuiles couleur de sang d'un toit sur lequel donnait la fenêtre. (p. 120)

Ce sont les descriptions par contraste où les intérieurs s'opposent à l'extérieur dont la présence est marquée par les fenêtres qui font entrevoir et sentir le monde extérieur sous la forme du bruit du vent, des cris des animaux, du vert du verger, du bleu du ciel. Les espaces internes immobiles sont menacés par le dynamisme incontrôlable des phénomènes naturels. La tension entre l'immobilité des intérieurs et la mobilité/la dynamique des phénomènes naturels est la tension entre la mort et la vie. Dans le palais de l'évêque : « [a]u fond de la salle, deux

grandes fenêtres s'ouvriraient tristement sur le néant d'un ciel voilé. Le vent violent qui venait de se lever secouait sans cesse les vitres, le terrible vent de Richieri, qui souffle l'angoisse dans toutes les maisons. » (p. 204.) On peut lire de ce point de vue également l'invasion des insectes qui détruisent lentement mais constamment les objets construits par les hommes dans leur univers urbain: l'armoire dans la petite chambre à la banque, la porte basse de l'Abbaye, aussi comme les armoires et les étagères du Palais Episcopal sont vermoulues. Les autres ambassadeurs de la campagne, perçus négativement par les autres - comme des mouches, des moustiques, des brins d'herbe - sont vus positivement par le sujet qui cherche leur compagnie.

Les lieux de la vie familière et professionnelle, sa maison et sa banque, sont des espaces occupés par les autres qui y agissent selon leur gré et lui prévoient un rôle à jouer. Les descriptions détaillées de ces territoires occupés, représentant de vrais exemples de l'humour de Pirandello, démontrent leur importance au sein du discours. Les espaces occupés par les autres symbolisent sa conscience occupée par la présence d'autrui.

Aussi longtemps que vécut mon père, personne n'essaya de pénétrer dans cette cour. [...] Mais dès que l'herbe commença à pousser entre les cailloux et le long des murs, ces pierres inutiles prirent aussitôt un air de ruine et d'abandon. Mon père mort, elles servirent de siège aux commères du voisinage, lesquelles, hésitantes au début, se hasardèrent à franchir le seuil, tantôt l'une, tantôt l'autre, à la recherche d'un endroit abrité où l'on put s'asseoir à l'ombre, et en silence. (p. 41)

Le dernier des employés de Firbo ou de Quantorzo était plus le maître que moi, dans cette banque. (p. 119)

À la maison, il est considéré comme le mari soumis, à la banque comme le patron qui ne se mêle jamais des affaires, mais reste toujours responsable pour les emprunts à l'usure. Pour s'échapper à ces dénominations, il doit tout d'abord s'approprier de nouveau ces propriétés en chassant les occupants et après se priver de ses possessions. Alors, les occupants s'unissent contre les actes incongrus avec les rôles sociaux pour le priver de droit de décision et éventuellement l'interner dans un asile psychiatrique avec l'intention tout d'abord d'appivoiser de nouveau le rebelle et une fois cet espoir disparu, de profiter de ses biens avant de l'éliminer définitivement. La solution finale est inévitable, le personnage suit le reste déjà avec une certaine distance mentale : il se laisse entraîner dans une affaire amoureuse extra-conjugale qui débouche sur la condamnation unanime et autorise l'église au nom de la pénitence à le déposséder de ses biens et de sa place au sein

de la société. On l'oblige à construire un hospice pour les pauvres, une sorte de lieu où les différences sociales sont supprimées, les habitants de cet hospice sont des marginaux qui ne jouent aucun rôle dans le système. Du point de vue de la société, c'est un établissement pénitentiaire, du point de vue de Moscarda, c'est le seuil de la liberté, l'espace transitionnel.

Il fut décidé que je donnerais un exemple solennel de repentir et de renoncement, en faisant abandon de tout, y compris ma maison et mes autres biens ; en outre, je consacrerai la part qui me reviendrait après la liquidation de la banque, à la fondation d'un hospice pour les pauvres [...] Je prendrais moi-même logement dans cet asile, n'y jouissant d'aucun privilège particulier, couchant dans un hamac comme un mendiant, mangeant ma soupe dans une écuelle de bois, et revêtu de l'habit de la communauté approprié à mon sexe et à mon âge.
(p. 225)

Cet espace transitionnel est dans les termes de Lotman (2001) un espace de passage entre l'espace en tant que système sémiotique et l'étendue naturelle sans limites, sans sens et valeurs fixes. La notion d'étendue est particulièrement adaptée au type d'espace vécu par le narrateur-personnage à la fin du récit. Isabelle Daunais (2011 : 96) note que « [c]ontrairement aux autres formes d'immensité, comme le cosmos ou l'infini céleste, l'étendue n'est ni une plénitude ni un système puisque rien ne la borne ni ne l'organise, du moins rien de préalable. Il s'agit d'une forme indéfinie, indéterminée ou, pour le dire plus précisément, d'une forme terrestre ou profane de l'immensité. »

L'hospice s'élève en pleine campagne, en un lieu riant ; je sors chaque matin, à la pointe du jour, parce qu'à présent je veux que mon esprit s'imprègne de la fraîcheur de l'aube, à l'heure où toutes les choses se dévoilent à peine et se souviennent encore des rigueurs de la nuit, avant que le soleil ne sèche leur haleine humide et ne les éblouisse. [...] L'air est neuf. D'instant en instant, chaque chose se ranime pour apparaître. Je détourne les yeux de tout ce qui est appelé à immobiliser et à mourir. C'est à ce seul prix que je puis vivre désormais. (p. 228)

À partir de ce moment le récit rejoint l'instance de l'énonciation. Le présent de l'indicatif indique désormais une sorte d'atemporalité. La perspective est celle de l'éternité hors-temps, au-delà des attributs du *moi* sujet de *ici et maintenant*. La mémoire humaine se trouve remplacée par à une mémoire parallèle, biologique et génétique du conflit originaire, sans médiation esthétique ou fictions civils. Mazzacurati (1998 : 147) résume bien la réalisation de Moscarda en disant qu'il se débarrasse de toutes les maladies du *moi* mondain supprimant l'un après l'autre

ses statuts nécessaires : les biens, les relations sociales, les lieux, le nom jusqu'à la complète désidentification à laquelle correspond une complète réidentification avec la vie cyclique de la nature.

3. La valeur symbolique de la configuration spatiale

L'espace comme système symbolique est caractérisé par le binarisme entre deux univers - la société et la nature - polarisés autour de la catégorie sémantique de la perspective: proche vs lointain. Chacun de ces deux pôles articule un paradigme d'éléments: la ville - le lieu de la vie sociale - est organisée respectivement aux valeurs et hiérarchie culturelles sur l'axe de la verticalité: les lieux de la vie familiale et du travail sont localisés en bas, les lieux liés au pouvoir se trouvent en haut. Tandis que la campagne - le lieu de la vie universelle - sur l'axe de l'horizontalité.

L'environnement hiérarchiquement organisé par ceux qui ont le pouvoir détermine les mouvements, assigne la place et ainsi, pétrifie la conscience de celui qui n'a pas d'autonomie. Le rebelle qui veut détruire cette pétrification en essayant tout d'abord de réorganiser l'espace, même si seulement comme un jeu pour tester si on le laissera faire comme dans le cas de don de l'appartement à Marco di Dio et sa femme Diamant, sera traité de fou même par ceux qui gagnent de cette tentative provocatrice. Les intérieurs poussiéreux symbolisent l'immobilisme et la passivité, les hommes qui y vivent ou travaillent ne sont pas capables de faire bouger quoi que ce soit. La révolte de Vitangelo Moscarda de Pirandello ne consiste pas à faire le ménage - la révolution - nettoyer ou reconstruire ce qui est pourri ou décomposé. Ce n'est pas un révolutionnaire-balayeur de la poussière, c'est un aliéné inepte. Contrairement à son père, qui était un constructeur (la maison, la banque où il dictait ses lois selon sa vision du monde), lui, il n'était pas pulvérisé entre la myriade de points de vue des autres, il était tout un, celui qui commande. Les miroirs omniprésents sont des écrans intelligents ou, en termes de psychologie, des représentations mentales qui empêchent la perception directe, voire le contact direct avec l'environnement. Le problème fondamental de Moscarda est qu'entre ces nombreuses perspectives il n'y en pas une seule qui lui appartient, solide et dominante, qui puisse garantir la stabilité de l'existence. Il n'est pas capable ni de s'approprier l'environnement urbain ni de créer sa place à lui, son espace personnel, au sein de la société qui le fasse se sentir bien. La voie de sortie de cette situation consiste avant tout en l'acceptation de la pluralité des perspectives dont la réalité est faite.

L'impossibilité d'établir des coordonnées spatiales et temporelles entraîne l'impossibilité de continuer le récit. L'hospice des pauvres, l'espace transitionnel

dans l'évolution du sujet narratif, est également une sorte d'espace transitionnel par rapport à la narration : le seuil de l'oubli et du silence. La situation de l'énonciation est localisée sur ce seuil de l'oubli ou bien sur la frontière entre le bruissement des mots et du silence. Le narrateur arrive à la conclusion qu'on ne peut pas nommer les choses sans les fixer, sans créer la distance entre la chose et la perception de cette chose. Tout d'abord, il se prive de son propre nom et puis il se prive des mots: la sortie de l'hospice, le symbole de l'état transitoire, se relève en même temps la sortie du texte. Arrivé à son nouvel état d'existence, il laisse encore un dernier témoignage de sa nouvelle façon de perception par le biais de la description: des images déconnectés capturées par la vue. Il fait entendre que la réalité reste toujours une illusion, mais pas plus une illusion fixée, au contraire, elle change continuellement.

Au moment même de la conclusion du texte, le narrateur se tait définitivement : «Sans appellation, toute conception devient impossible, et la chose demeure en nous, comme aveugle, imprécise et confuse [...]» (p. 227) Quand il n'y a plus d'espace déterminé, ni de personnage doté d'un état civil, ni d'événements qui se déroulent dans le temps, il n'y a plus de narration. L'expulsion de l'espace quotidien travaille comme une force centrifuge qui jette le personnage en dehors de l'espace déterminé. La même force centrifuge, arrivée à l'éclatement final, pulvérise le récit.

Conclusion

L'idée centrale du roman, celle de la décomposition et de la fragmentation de la réalité, trouve son expression la plus explicite et articulée dans les métalepses qui traitent de la perception spatiale et dans la configuration spatiale du récit proprement dit. Le narrateur-personnage met en discours la découverte que la perception, celle de l'espace incluse, est déterminée par des représentations mentales et culturelles de la collectivité, considérées comme miroirs déformants qui empêchent la manifestation de la subjectivité et le contact direct avec le réel. L'homme qui est, contrairement aux éléments naturels, doué de raison et de conscience, a besoin de donner du sens à son existence sociale et biologique, aussi comme à son environnement. Pour s'orienter et trouver sa place dans l'organisation sociale l'homme se sert des représentations mentales en les prenant pour la réalité. À la question de savoir si l'espace est une réalité tangible, Pirandello donne dans le roman *Un, personne et cent mille* une réponse négative conformément à la base idéologique de sa poétique. Mais contrairement aux autres textes, cette constatation n'est pas uniquement négative mais s'ouvre sur une nouvelle perspective considérée par l'écrivain comme le côté positif de sa pensée amère et destructive⁸.

Selon le neurophysiologiste Alain Berthoz (2011), pour le cerveau qui est prêt à des 'transformations formidables' il n'y pas « l'espace » mais une 'multiplicité formidable' d'espaces. La solution à laquelle arrive Moscarda pour vivre pleinement l'instabilité de la réalité en termes spatiaux consiste en l'acceptation de cette 'multiplicité formidable' d'espaces que le cerveau nous offre.

Bibliographie

- Bertrand, D. 1985. *L'espace et le sens*. Germinale d'Émile Zola, Paris : Hadès.
- Berthoz, A. 2011. «Fondements cognitifs de la perception de l'espace», dans Augoyard, J.-F. (éd.), 1st International Congress on Ambiances, Grenoble 2008, Sep 2008, France : Grenoble. A La Croisée, p.121-132.
- Boudriesi, A. 1990. *Letteratura: forme e modelli: profilo storico e antologia della letteratura italiana con pagine critiche e scrittori stranieri*. 4, *Il novecento*, Torino : Società editrice internazionale.
- Bourneuf, R. 1970. « L'Organisation de l'espace dans le roman », dans *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, avril, p.77-94.
- Daunais, I. 2011. « L'Étendue : matière et question du roman », dans Bouvet, R. et Camus, A. (éd.), *Topographies romanesques*, Montréal / Rennes : Presses de l'Université du Québec / Presses Universitaires de Rennes, p. 95-104.
- Dombroski, R. 1978. *Le totalità dell'artificio. Ideologia e forma nel romanzo di Pirandello*, Padova : Liviana.
- Doyon-Gosselin, B. 2011. « Pour une herméneutique des espaces fictionnels », dans Bouvet, R. et Camus, A. (éd.), *Topographies romanesques*, Montréal / Rennes : Presses de l'Université du Québec / Presses Universitaires de Rennes, p. 65-77.
- Genette, G. 1972. *Figures III*, Paris : Seuil.
- Greimas, A. J. 1976. « Pour une sémiotique topologique », dans *Sémiotique et sciences sociales*, Paris : Seuil.
- Kellou-Djittli, F. 2013. « Psychologie de l'espace » dans *Courrier du savoir*, N°16, Octobre 2013, pp. 37-41.
- Korosec-Serfaty, P. 1985. « Experience and Use of the Dwelling» dans Altman, I et Werner, C.M. (eds), *Home Environments Human Behavior and Environment. Advances in Theory and Research*, Volume 8. New York,; Plenum Press, p. 65-86.
- Krysinski, W. 1988. *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*. Traduit de l'anglais par C. Donati. Roma : Edizioni Scientifiche Italiane.
- Lambert, F. 1998. « Espace et narration. Théorie et pratique», *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, hiver, p. 111-121.
- Lauretta, E. 1994. *Pirandello o la crisi*, Torino : San Paolo.
- Lotman, J. 2001. *Kultuur ja plahvatus*. Traduit du russe par P. Lotman. Tallinn : Varrak.
- Marchese, D. 2009. «Paesaggi della modernità. Spazio urbano e spazio esistenziale nella novellistica pirandelliana», dans *Moderno e modernità: la letteratura italiana*. Atti del XII congresso nazionale dell'ADI. Roma, 17-20 settembre 2008, A cura di C.Gurreri, A.M. Jacopino e A. Quondam. Sapienza Università di Roma: Dipartimento di Italianistica e Spettacolo.
- <http://www.italianisti.it/fileservices/Marchese%20Dora.pdf> [consulté le 15 juin 2017].
- Mazzacurati, G. 1998. *Stagioni dell'apocalisse*, Torino : Einaudi.
- Merleau-Ponty, M. 1945. *Phénoménologie de la perception*, Paris : La Librairie Gallimard, NFR.
- Moser, G. 2009. *Psychologie environnementale: La relation homme-environnement*, Bruxelles : de Boeck.

Moser, W. 1986. « Musil et la mort de l'homme libéral » dans Cometti, J.P. (éd.) *Robert Musil*, actes du colloque de Royaumont, 1985, Paris : Éditions Royaumont, p. 172-198.

Pirandello, L. 1982 [1926]. *Un, personne et cent mille*. Traduit de l'italien par L. Servicen. Paris : Gallimard.

Pirandello, L. 1997 [1921]. *Sei personaggi in cerca d'autore/ Six personnages en quête d'auteur*. Traduit de l'italien par M. Arnaud. Paris : Gallimard.

Ricœur, P. 1985. *Temps et récit*. 3. *Le temps raconté*, Paris : Seuil.

Tygstrup, F. 2003. « Espace et récit », dans Vion-Dury, J., Grassin, J.M. et Westphal, B. (éd.), *Littérature et espaces*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, p. 57-65.

Ziethen, A. 2013. «La littérature et l'espace», dans Paterson, J., Lebecq, C. et Ziethe, A. (éd.) *Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études*, Arborescences : revue d'études françaises, numéro 3, juillet 2013, Département d'études françaises, Université de Toronto.

<http://www.erudit.org/revue/arbo/2013/v/n3/1017363ar.pdf> [consulté le 15 juin 2017].

Notes

1. Le paysage urbain et le paysage rural sont deux manifestations de l'espace géographique, la notion qui désigne l'espace organisé par une société et dans lequel les groupes humains cohabitent et interagissent avec l'environnement.

2. Les études principales qui traitent l'espace dans les textes de Pirandello: Zangrilli, F. 1989. «La funzione del paesaggio nella novellistica pirandelliana», dans *Le novelle di Pirandello*, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1989, p. 129-172; *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, Resta, G. (éd.) Atti del convegno di Roma (Roma, 19-21 dicembre 2001), Roma, Salerno, 2002 (en particulier les articles de Guaragnella, P. «Paesaggi del moderno. Stazioni ferroviarie e treni nella narrativa di Luigi Pirandello», p. 79-99; Lauretta, E. «Girgenti (Agrigento): un luogo emblematico», pp. 113-24; Nicastro, G. «La Sicilia terra di incanti e di ossessioni», pp. 151-59; Pupino, A. «Lo sguardo sulla natura. Un'idea di paesaggio in Pirandello», p. 161-93; Zappulla Muscarà, S. «Pirandello e «la più bella città dei mortali»», pp. 221-30).

3. Dans la préface pour les *Six personnages en quête d'auteur* Pirandello (1997 : 37) explique son approche à la création littéraire : « Or, il faut savoir que jamais il ne m'a suffi, à moi, de représenter une figure d'homme ou de femme, si exceptionnelle et caractéristique qu'elle fût, pour la seule envie de la représenter ; ou de conter une histoire particulière, gaie ou triste, pour la seule envie de la conter ; ou de décrire un paysage pour la seule envie de la décrire. Il y a des écrivains (et plus d'un) qui ont cette envie-là, et qui, une fois satisfaits, ne recherchent rien d'autre. Ce sont des écrivains de nature proprement historique. Mais il y en a d'autres qui, outre cette envie, ressentent plus en profondeur un besoin spirituel, qui fait qu'ils n'admettent pas de figures, d'histoires ou de paysages qui ne s'imprègnent, pour ainsi dire, d'un sens de la vie particulier, et n'acquièrent de ce fait une valeur plus proprement philosophique. »

4. Le *je*-narrateur-énonciateur et le *je*-personnage dénotent le même individu, le *je* du texte glisse continuellement d'un registre à l'autre. Le *je*-narrateur relate donc dans un récit autobiographique les événements qui ont transformé sa vie il y a cinq ans.

5. Walter Moser (1986: 173-196) explique dans son étude sur Musil que l'écrivain décrit les expériences qui privent l'homme de ses attributs de sujet comme l'autonomie, la responsabilité, la stabilité jusqu'à la dissolution totale du *je*. Moser signale par ailleurs que indépendamment de Musil, Pirandello en Italie développe sa théorie du *perspectivisme* et Bakhtine en Union Soviétique sa théorie du *roman polyphonique*.

6. En outre, Wladimir Krysinski observe que le *centimilisme* théorisé n'empêche pas à Pirandello de structurer ses textes de la manière qu'il y ait toujours un personnage qui revendique la justesse de sa perspective, autrement dit, il y a au début x points de vue qui entrent en conflit (comme dans *Six personnages en quête de l'auteur*). Mais, le développement du drame comporte que l'un des personnages (comme le Père) défende son propre point de vue qui dans l'économie dialogique dominera sur ceux des autres.

7. Les recherches théoriques de D. Bertrand sont précédées par la sémiotique topologique de A.J. Greimas (1976). L'approche de Greimas s'appuie sur les deux dimensions des objets topologiques: le signifiant spatial et le signifié culturel.

8. Dans un interview, reproduite par Enzo Laretta (1994 : 139-140) au quotidien *Epoca* le 5 juillet 1922, Pirandello explique à propos de la conclusion à laquelle il fait arriver le narrateur du roman: «Spero che apparirà in esso, più chiaro di quello che non sia apparso finora, il lato positivo del mio pensiero. Ciò che, infatti, predomina agli occhi di tutti è solo il lato negativo: appaio come un diavolo distruttore, che toglie la terra di sotto i piedi della gente. E, invece! Non consiglio forse dove i piedi si debban posare quando di sotto ai piedi tiro via la terra? La realtà, io dico, siamo noi che la creiamo: ed è indispensabile che sia così. Ma guai a fermarsi in una sola realtà: essa finisce per soffocare, per atrofizzarsi, per morire. Bisogna invece variarla, mutarla continuamente, continuamente variare la nostra illusione. »



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

L'Itération poétique dans *La porte à la clairière* d'Andres Ehin

Kristjan Haljak

Université de Tallinn, Estonie

kristjanhaljak@gmail.com

Résumé

Le but de cet article est de montrer, sur la base du recueil de poèmes *Uks lagendikul* (*La porte à la clairière*), l'importance du phénomène itératif dans la création de l'imaginaire surréaliste dans l'œuvre d'Andres Ehin. Avant d'aborder directement la poésie ehinienne, nous essaierons aussi de décrire l'importance originelle de la répétition poétique et son interprétation dans la philosophie du langage d'auteurs comme Jacques Derrida et Julia Kristeva. Nous nous référons aussi à la théorie générale du surréalisme, présentée par l'initiateur du mouvement André Breton et par les chercheurs du langage surréaliste comme Anne Reverseau, Nicole Geblesco, Michel Riffaterre et Claude Abastado.

Mots-clés : poésie surréaliste, Andres Ehin, itération, répétition poétique, théorie de la littérature

Poetic iteration in *The door on the field* by Andres Ehin

Abstract

The objective of this article is to show through the example of the collection of poems *Uks lagendikul* (*The door on the field*) the importance of the iterative phenomenon in the creation of the surrealist imagery in the poetry of Andres Ehin. Before we approach directly the poetry of Andres Ehin, we will also try to describe the original importance of poetic repetition and its interpretation in the language philosophy of such authors as Jacques Derrida and Julia Kristeva. We will also refer to the general theory of surrealism that is defined and elaborated by the initiator of the surrealist movement André Breton as well as by the researchers of surrealism like Anne Reverseau, Nicole Geblesco, Michel Riffaterre and Claude Abastado.

Keywords: surrealist poetry, Andres Ehin, iteration, poetic repetition, literary theory

Traditionnellement, dans le contexte de la littérature estonienne du 20^e siècle, on ne parle principalement que de deux poètes surréalistes¹. Le premier, Ilmar Laaban, a publié un recueil jouant sur les thèmes et les méthodes des surréalistes français au début des années 40, mais plus tard il s'est consacré à d'autres démarches. Le

second est Andres Ehin (1940 - 2011), lequel a commencé à écrire une vingtaine d'années plus tard, en publiant pendant quarante ans une grande quantité de livres, et qui, après plusieurs changements de style, est toujours revenu à sa manière d'écrire la plus originelle. Nous nous concentrerons sur l'analyse de la poétique de l'un de ses recueils les plus célèbres *Uks lagendikul (La porte à la clairière)* dont la méthodologie et le style paraissent au premier abord clairement surréalistes. Nous essaierons de montrer l'importance de la répétition modifiante, de l'*itération poétique*, dans la création de l'imaginaire surréaliste à l'aide d'exemples tirés dudit recueil ehinien.

Avant d'analyser les aspects spécifiques du phénomène de la répétition surréaliste dans la poésie d'Ehin, nous devons d'abord aborder l'importance de cette méthode dans l'écriture dite traditionnelle. Parmi d'autres chercheurs, le linguiste Nicolas Ruwet a montré dans son œuvre *Langage, musique, poésie*, que la répétition caractérise fondamentalement et la musique et le langage poétique, étant ainsi la spécificité la plus importante de toute œuvre poétique (Ruwet, 1972 : 9-12). Pourtant nous pourrions dire qu'une sorte spécifique de répétition phonétique et rythmique (c'est-à-dire les rimes et la prosodie) était le trait caractéristique *sine qua non* de la poésie jusqu'à la révolution poétique du 19^e siècle dont les acteurs les plus importants - Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé - étaient les premiers à arriver à l'expérimentation, ou pour le dire en poursuivant la vague eidétique et phénoménologique, à l'expérience d'une nouvelle poétique qui rejouait et réjouissait des mécanismes de la création poétique en modifiant les lois de l'aspect *itératif* de l'écriture d'une manière si choquante que toute la littérature ressentait déjà les tremblements qui allaient finir par la submerger. Pour avoir une illustration simplifiée de cette transformation qui a eu lieu dans la seconde moitié du 19^e siècle, nous pourrions regarder la comparaison schématique que nous donne David Evans (Evans, 2004 : 14) où nous pouvons voir que jusqu'ici l'opposition générique se jouait entre la poésie et la prose, cette dernière se caractérisant par le statut formel d'être écrite en vers et par le statut qualificatif d'être rythmique, tandis que la prose avait le statut formel prosaïque et le statut qualificatif non rythmique. La révolution poétique détournait les valeurs et rendait insensée la distinction poésie/prose. Dès lors, la nouvelle opposition se dévoile comme *poésie/non-poésie*, les deux composants pouvant être formellement en vers, en vers libre ou en prose et *rythmé* ou *non rythmé*. Pourtant, le premier de ces deux qualificatifs restait toujours plutôt associé à cette littérature qui était considérée traditionnellement comme de la poésie. Pour justifier encore notre déroutement du surréalisme estonien postbretonien vers la poésie du 19^e siècle, nous devrions mettre l'accent sur l'importance qu'Evans accorde à la transgression

à laquelle Baudelaire soumettait la structure rythmique du vers classique. Evans souligne que l'utilisation des vers irréguliers (jouant ainsi sur l'aspect modificateur de la répétition) déjà dans les *Fleurs du mal*, annonçait l'arrivée de la poésie en prose du *Spleen de Paris*².

D'ici, nous voyons qu'il n'y a qu'un petit pas à la compréhension de l'idée de l'*itérabilité* que nous propose Jacques Derrida dans sa réponse à la théorie des actes langagiers illocutoires développée par J. L. Austin dans son livre *How to do things with words*. Dans le texte de Derrida *Signature, événement, contexte*, présenté pour la première fois déjà dans une conférence à Montréal en 1971 - la même année de la parution dudit recueil d'Ehin -, le philosophe propose le concept d'itérabilité pour démontrer que la possibilité de la répétition et, par la suite, de l'identification des marques est impliquée dans tout code, le rendant ainsi communicable, transmissible, déchiffrable et itérable pour tout usager possible (impliquant ainsi la mort potentielle du destinataire originel ou idéal). Il préférerait l'emploi du mot *itérabilité* au concept plus commun de répétition, pour y insérer l'idée de l'altération du sens et du message, grâce à l'histoire étymologique de *iter* qui viendrait de *itara*, de 'autre' en sanskrit. Bien que l'*itérabilité* derridienne ait eu comme quête la description de tous les phénomènes langagiers (en soulignant l'idée prédominante de la prévalence de l'écriture sur la parole), ce concept s'associe sans difficulté à notre analyse qui a pour objectif la compréhension de la pratique d'écriture dite surréaliste qu'Andres Ehin emploie dans la création de son œuvre poétique - ou, pour en préciser notre base de recherche en l'opposant à l'approche positiviste-biographique, qui *s'emploie* dans ces textes indépendamment de sa propre volonté d'écrivain. L'itérabilité dont nous voulons montrer la présence constante dans le recueil *Uks legendikul (La porte à la clairière)*, se déploie dans la répétition altérante des images. Cette itération s'exprime dans les répétitions concrètes des éléments linguistiques (des sons/des phonèmes, des *mots*/des morphèmes/des lexèmes, et des vers entiers), ainsi que dans la récurrence des images poétiques et des motifs. Marie-Christine Lala traite la question de la réitération poétique dans son article sur la prose poétique de Georges Bataille. Elle voudrait comprendre quelle est la liaison entre une figure poétique et la répétition. Etant donné que normalement une figure poétique est vue comme forme linguistique isolable (Morel, 1982), elle souhaiterait trouver la réponse à la question si cette répétition ne pourrait pas être circonscrite en tant que figure. Elle veut ainsi accéder au réel du langage, à l'impossible langagier, et pour le faire, elle voit la nécessité de savoir « reconnaître le réel propre de la langue à ce qu'il a de répétable, et de plus savoir le constituer en réseau dans la langue de telle sorte qu'il y permette de voir des régularités là où l'excès et le manque déchaînent les plus grandes irrégularités de langage » (Lala,

2000 : 13). Nous comprenons que l'impossible dont parle Lala renvoie clairement à notre concept de surréalité poétique.

La récurrence modifiante des images poétiques est aussi inséparable de la structure de la métaphore filée surréaliste décrite par Michel Riffaterre dans son livre *La production du texte*. La métaphore filée est une métaphore continue qui élabore la première image dans la continuité du poème. L'itération s'exprime ainsi dans ce détournement de l'horizon d'attente créé grâce aux tournures, qui s'exprimeraient comme illogiques en dehors de la situation d'énonciation poétique jouant sur la petite erreur et échappant ainsi au gouffre de l'incompréhension, et finalement à la structure narrative même des poèmes. En ce qui concerne la génétique de la poésie surréaliste d'Ehin, il nous semble important de souligner cette ressemblance idéale, dite idéique, avec *la petite erreur* - concept provenant du grand maître de la littérature absurde russe du début du 20^e siècle Daniil Harms qui appelait ainsi (небольшой погрешности) cette petite asymétrie qui est au cœur de tout travail poétique (Jaccard, 1985 : 275). Nous pourrions lier cette théorie de la petite erreur à la compréhension traditionnelle de la valorisation surréaliste d'un ouvrage artistique quelconque. La valeur surréelle que les premiers surréalistes du début du 20^e siècle accordaient à plusieurs textes dont la création pouvait précéder à la naissance même du concept du surréalisme dépend d'un élément surprenant, d'un détail choquant et superficiellement irrationnel. C'est l'étincelle inattendue dont l'importance au point de vue surréaliste était déjà soulignée par André Breton dans les manifestes du surréalisme et également dans d'autres textes aussi. Dans l'essai sur Max Ernst publié dans le recueil intitulé *Les pas perdus* de 1924, Breton prenait l'inconscient comme moteur de la faculté merveilleuse pour atteindre deux réalités distantes, celle du rêve et celle de la veille, afin de tirer de leur rapprochement une étincelle (Breton, 1988 : 245-246). Dans son article sur les méthodes de la microlecture des textes automatiques surréalistes, Anne Reverseau dit qu'il y a deux types de lectures des textes surréalistes (Reverseau, 2007). Premièrement il y a la méthode proposée par les surréalistes eux-mêmes, qui valorise la trouvaille et la surprise. Pourtant, cette méthode risque de réduire toute analyse d'une approche poétique à une anthologie citationnelle comprenant ces fragments imaginaires qui, ainsi détachés de leur contexte textuel, ne deviennent que des curiosités précieuses servant seulement à exciter les goûts pervers des amateurs. Une telle analyse va de pair avec la conception de la littérature surréaliste comme écriture automatique dont le résultat possède toujours moins de valeur que le processus de cette écriture. Deuxièmement, nous avons les analyses formelles comme celles proposées par Michel Riffaterre et Laurent Jenny - des microlectures qui peuvent ordonner et catégoriser ces *anomalies superficielles* dans un système

poétique cohérent. C'est ainsi que Michel Riffaterre conçoit la métaphore surréaliste comme un type de métaphore filée, une image continuée dont les associations qui au premier coup d'œil s'avèrent absurdes et incohérentes, s'expliquent par des réseaux sémantiques naissant de la compréhension d'une métaphoricité plus vaste mais toujours se situant dans les limites du texte analysé (les références intertextuelles peuvent se (re)présenter toujours dans tous les textes mais leur fonctionnement est parallèle à celui de la métaphore filée qui ne concerne que l'intégralité du texte). De la même manière, Laurent Jenny croit que cette liberté analogique des textes surréalistes ne cède pas à un arbitraire total (Jenny, 1973 : 507). L'arbitraire absolu n'existe jamais dans un contexte textuel qu'au niveau d'une lecture superficielle, rendant compte que chaque microlecture est basée sur l'intuition sémiotique innée de trouver une signification dans l'entropie inévitable de chaque système signifiant. Dans le numéro de la revue freudienne *Topique* consacré à l'association du surréel et de l'inconscient, le chercheur de la littérature surréaliste Nicole Geblesco analyse les concepts d'automatisme et d'inconscient chez Breton et souligne le fait que ce que le poète français appelle l'inconscient n'est pas du tout la même chose que l'inconscient dont parle Freud. Ce qui pour Breton vient directement de l'inconscient sous forme de rêve ou d'image poétique est déjà pour Freud le résultat d'un premier tri dans l'instance intermédiaire. Ainsi, c'est déjà le résultat d'un travail psychique et pas d'une création spontanée provenant toute nue des profondeurs (Geblesco, 2012 : 9). De cette manière, même suivant les théories de la psychanalyse, l'automatisme surréaliste devrait déjà se représenter dans une forme ordonnée. Il ne reste au chercheur que de trouver la clé exacte pour déchiffrer le système poétique ordonnant un texte surréaliste.

Dans un sens plus large, l'itération dont on parle touche le langage en général, hors du contexte d'une œuvre poétique particulière : une itération poétique et écrite (dé/re)contextualise les mots (les énoncés) en leur donnant les significations discursives qu'ils n'arriveront pas à posséder dans aucun autre contexte. Le fait qu'un texte soit lu comme un poème élargit et en même temps amoindrit le champ sémantique. Lisant des vers comme « tu es venu de la mer / portant une barbe rousse »³ (Ehin, 1971 : 5), il est de *bon sens* de ne pas croire que le texte soit adressé particulièrement au lecteur présent et le *tu* est tout de suite perçu comme métaphorique et sa référence se présente à nous comme à un lecteur idéal - dans notre contexte ehinien même comme à l'archi-lecteur dont l'importance prend des dimensions mythologiques⁴. La performativité directe du discours est remplacée par une performativité poétique qui se perçoit automatiquement comme métaphorisée. Sa structure veut devenir visible au moins superficiellement - c'est la prétention sous-entendue de toute œuvre poétique. Ce que nous tentons de

montrer, c'est la surcharge de cette volonté de *devenir-visible* qui se présente dans les textes *surréalistes* d'Ehin. Nous proposons aussi que ces manifestations de l'itération employées dans le contexte poétique⁵, en ne s'éloignant pas tout de même complètement du champ des possibilités que nous offre la langue « naturelle » dite *non-surréaliste*, permettent de se distancer suffisamment des frontières de la compréhension langagière quotidienne pour que l'invisible devienne visible, pour que nous n'échouions pas à saisir l'instant où l'écriture et la lecture se passent par cette porte surréaliste - une porte désolée et inattendue, séparée de n'importe quel bâtiment concevable - et dévoilent ce mystérieux objet de désir qui se cache dans l'extrême ombre de la communication.

Le lecteur, notre Narcisse dévoilé, se rappelle que nous ne nous voyons dans le miroir que grâce à l'espace invisible qui nous sépare (nous nous souvenons de la structure de l'espacement et de l'aveuglement derridien), et ainsi, pour débiter notre démarche démonstrative de l'*itera* ehinien, nous illustrons nos propos par l'analyse du premier poème du recueil, contenant toutes les *fonctions* itératives mentionnées dans le paragraphe précédent, et dont les réflexions idéiques et altérées étincellent dans les autres textes du recueil - au niveau particulier et les totalisant en même temps. Pourtant, la présence de ces itérations varie d'un texte à l'autre puisqu'il est toujours nécessaire de rendre compte que, suivant le fil logique de la variation modifiante des poésies, il n'arrive presque jamais que toutes les formes d'itération se manifestent dans la même mesure dans chaque texte - une telle démarche ne pouvant qu'aboutir à ce qu'on pourrait superficiellement appeler une homomorphie absolue d'*idem* et d'*itera* : la répétition de la même combinaison morphosyntaxique *ad infinitum*. Regardons maintenant ce poème dont le titre explicite - *une courte poétique* - nous suggère et des joies et des doutes :

une courte poétique // tu es venu de la mer / portant la barbe rousse / et les yeux délavés / et la teinte de ta peau bronzée / je vis tu as saisi les ciseaux / et tu as déchiré tous les poèmes qui n'étaient pas encore écrits / pour que ce papier blanc / puisse pourrir sous les nuages / et sous les ronces / pour que le vent puisse jouir / du simple bon papier / pour que sur lui puissent se reposer / les scarabées / et pour que les enfants humains qui même pendant la grêle / sont assis sur ce banc / puissent lire ces textes qui n'existent pas⁶ (Ehin, 1971 : 5).

La première manifestation itérative qui frappe l'œil - et qui, étant la plus sensible et superficielle, couvre d'abord la surface visuelle d'écriture abordée par le regard du lecteur -, consiste dans la répétition des éléments morphologiques au début des vers comme une sorte d'anaphore poétique qui souligne la continuité et la fonction du rappel : la fréquence élevée de la conjonction « ja » (et) et de la conjonction causale « et » (parce que). Ce phénomène se produit dans plusieurs

poèmes à travers tout le recueil. Y entre en jeu aussi le positionnement de ces conjonctions répétées : spatialement elles seront, pour la plupart des cas, posées au seuil des vers, créant ainsi une analogie, une sorte de rime détournée, mais en même temps clairement visible dans sa répétition morphique concrète, qui a pour objectif de faire se ressembler un vers à l'autre, de reproduire l'effet de l'identité et de l'autre. « Et » figure trois fois aux débuts des vers dans le poème « minu flöördümall' » (Ehin, 1971 : 24) ; sa répétition est encore visible dans les poèmes figurant sur les pages 40, 45, 49, 56, 66,78 ; sa fréquence est faible pourtant par rapport au nombre des poèmes comprenant des vers qui débutent par « ja ». Nous pourrions déjà constater qu'à côté de « ja », le morphème (monosyllabe) le plus fréquent au début des vers de *La Porte à la clairière* - et aussi le plus intéressant au point de vue ontologique et poétique -, est la copule « on » (être/il est) dont le fonctionnement sera traité dans une autre recherche comprenant l'analyse de la problématique philosophique de l'être et du non-être, du néant que nous pouvons associer au concept du gouffre baudelairien hantant tout l'œuvre poétique moderniste y compris celui des prétendus surréalistes. De même, nous percevons qu'une telle structuration des vers ne paraît étrange que parce qu'elle semble transgresser les normes poétiques classiques et les maximes langagières décrites par Paul Grice (Grice, 1975 : 44-58). Réfléchissant à la langue parlée, insouciant vis-à-vis de la perfection formelle ou de l'éloquence, l'entassement des conjonctions et la répétition des morphèmes ne nous paraît plus si étrange si l'on tient compte du fait qu'une telle répétition n'arrive pas à créer des effets significatifs hors une contextualisation poétique. Même si dans la langue « naturelle » la répétition n'acquiert pas visiblement cet aspect modifiant qu'elle possède dans la langue poétique, nous accordons à Derrida que l'itération a tout son fonctionnement même en dehors de toute sorte de poétique élaborée : son utilisation poétique et forcenée ne fait que rendre visible un processus langagier dont l'apparition n'est pas souhaitable dans la situation communicative qui ne s'apporte pas aux valeurs métatextuelles. Dans son article *La poésie et la négativité*, Julia Kristeva se voit aussi obligée de mettre en valeur l'aspect révélateur de la répétition poétique :

Si dans la langue courante la répétition d'une unité sémantique ne change pas la signification du message et contient plutôt un effet fâcheux de tautologie ou d'agrammaticalité (mais en tout cas l'unité répétée n'ajoute pas un sens supplémentaire à l'énoncé), il n'en est pas de même dans le langage poétique. Ici les unités sont non-répétables ou, autrement dit, l'unité répétée n'est plus la même, de sorte qu'on peut soutenir qu'une fois reprise elle est déjà une autre. (Kristeva, 1968 : 49).

Même si nous doutons de l'authenticité de la méthode des auteurs qui se vantaient d'être libérés de toute démarche consciente dans leur art et disaient

que dans l'écriture surréaliste il s'agissait seulement d'un *automatisme psychique pur*, il y a toujours dans leurs textes des éléments et des images poétiques qui caractérisent traditionnellement une littérature surréaliste et qui veulent suggérer l'existence d'une approche automatique. Il y est évident que la continuité de la pensée associative présente dans le texte ehinien se rapproche clairement de celle de l'automatisme surréaliste proposée par Breton dans le manifeste de 1924. Dans le même moule est aussi coulée l'omission de la ponctuation dont parle Breton en disant : « toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe » (Breton, 2010 : 45). L'arrêt de la pensée parlante par les interventions du *beau dire* classique serait une catastrophe dépoétisante pour le *jeu* surréaliste. Le chercheur Claude Abastado écrit aussi que c'est « le refus de la création lucide et réfléchie, de la poursuite obstinée de la perfection à travers les hésitations et les réécritures » (Abastado, 1986 : 72). Nous sommes d'accord avec Michel Riffaterre que le caractère véridique (du point de vue du savoir conscient que l'écrivain en possède) de cet automatisme nous concerne peu et que cette écriture ne doit qu'*avoir l'air* d'une dictée du subconscient (Riffaterre, 1979 : 249).

Il est incontestable que la répétition de quelques conjonctions monosyllabes ne nous dévoile pas encore la partie cachée de l'iceberg itératif. Le mouvement itératif morphologique dans *La porte à la clairière* est augmentatif dans le sens qu'à la fin de la première partie du recueil, dans le poème *talveö löpp* (la fin de la nuit d'hiver), il arrive à la répétition des vers entiers (Ehin, 1971 : 35). Vers la fin du recueil, cette répétition arrive à son apothéose dans le poème *korsten on unelik* (la cheminée est rêveuse), où le vers « c'est bon de tirer les papillons par la manche »⁸ se répète onze fois (Ehin, 1971 : 65). Prenons pour analyse ce poème intitulé *la fin de la nuit d'hiver* dont les vers répétitifs ne sont pas les seuls phénomènes qui nous intéressent : l'on y trouve de nouveau l'itération thématique comportant les motifs récurrents d'Ehin comme le problème de la verticalité, la problématique de la synesthésie (l'apposition fautive des sensations) et la cosmologie mythologique ne faisant souvent rapport à aucune cosmologie concrète. À part des références directes au christianisme comme la mention du livre d'Ézéchiel de l'Ancien Testament - « ils crient des extraits du livre d'Ézéchiel / de la 3ème strophe du 2ème chapitre »⁹¹⁰ (Ehin, 1971 : 65) - les allusions religieuses et mythologiques restent vagues et déjouent, à la manière des auteurs classiques du surréalisme comme Breton ou Éluard, la création d'une nouvelle mythologie syncrétiste.

*les rayons de lune se heurtent contre la neige en criant / la neige est rigide
et froide / ces sons ne permettent pas aux chiens de s'endormir / ces sons*

*ne permettent pas aux chiens de s'endormir // la suie des cheminées frotte déjà le ciel / agité de l'assoupissement il est chatouillé / mais il n'est pas contrarié par la peine de se réveiller / mais il n'est pas contrarié par la peine de se réveiller / car comment pourrait le ciel / être contrarié par une suie quelconque*¹¹ (Ehin, 1971 : 35).

La répétition complète dans les vers 3 et 4 se rapporte au premier vers du poème créant la métaphore filée des rayons de lune qui crient - une personnification caractéristique à la poésie surréaliste - ; rendant compte que le deuxième vers ne reste que dénotatif et descriptif et ne veut qu'augmenter la *petite erreur* lunatique du premier vers en y ajoutant les détails de la réalité *commune*, les vers 3-4 renforcent l'effet d'arbitraire et de *surréalité* que le lecteur devrait sentir dans le déroulement de cette métaphore filée. La répétition dans les vers 7-8 est analogique dans le plan du contenu aux vers 3-4 : l'association directe au phénomène du sommeil - *uni* (le sommeil / le rêve) et *virgumise vaev* (la peine de se réveiller). Notons aussi que la première personnification céleste est mimée déjà dans le sixième vers où le ciel est chatouillé par la suie des cheminées. Nous remarquons aussi la présence de la rime finale : *taevast, vaevast, vaevast* (le ciel, contrarié, contrarié) - pourtant cette rime est sémantiquement motivée : le ciel représentant l'élimination de toute douleur dans la cosmologie ehinienne/chrétienne ainsi que l'association avec la douleur et la souffrance du Christ. Dans ce texte, nous apercevons aussi le phénomène de l'itération phonétique assez rarement utilisé dans la poésie d'Ehin (cf. les poèmes sur les pages 47, 53 de *La porte* - les seuls poèmes du recueil dont l'effet poétique repose principalement sur l'itération phonétique de la rime finale) et dont le suremploi dans quelques-uns de ces textes tend malheureusement à affaiblir l'effet poétique en rendant l'association des idées trop simplifiante - pour le comprendre, il ne faut pas oublier que pendant le 19^e et le 20^e siècle la rime finale a joué dans la poésie estonienne le rôle de l'effet archi-poétique, du fait que même au seuil du nouveau millénaire la conscience publique la considère comme la caractéristique définitive de toute poésie. À cause des idiosyncrasies de la langue estonienne, les possibilités de rimes sont beaucoup plus limitées qu'en français, ainsi le suremploi de cette technique a rendu la plupart des rimes usées et leur utilisation, qui n'est pas soutenue par des jeux sémantiques supplémentaires, a tendance à devenir ridicule d'une manière involontaire (Cf. la postface de la traduction des *Fleurs du mal* par Tõnu Õnnepalu). La répétition des vers entiers peut aussi se présenter accompagnée de petits changements formels, i.e. le poème *mets varjab albert einsteni* (*le bois cache albert einstein*) à la page 42 : « j'entre au bureau et derrière moi / la porte se ferme¹² et j'entre au bureau la porte claque derrière moi »¹³ ; ou à la page 25 : « nous ne sommes pas les rats / les rats ne sont pas nous »¹⁴.

Pour poursuivre avec ce premier type d'itération morphique, nous pouvons le comparer, pour mettre en cause sa réalisation comme méthode surréaliste, avec son fonctionnement dans les textes surréalistes des auteurs du premier courant français comme André Breton. Dans le recueil *Clair de terre* - dont déjà le titre se réfère au même problème *lunatique* qui hante Ehin -, nous trouvons plusieurs exemples de l'usage excessif de la répétition morphologique : les itérations les plus frappantes et les plus semblables à la condition ehinienne sont visibles dans les poèmes *Ma femme à la chevelure de feu du bois* (Breton, 1966 : 93-94) et *Pièce fausse* (Breton, 1966 : 46-47) ; dans celui-là « la femme » se répète dans le commencement de trente vers.

Il nous semble intéressant de voir l'itération narrative qui se déroule dans les poèmes ehiniens et qui fonctionne suivant le schéma d'un cercle avorté dont le dessin revient toujours au début, à la situation initiale dont les modifications subies paraissent à premier abord minuscules. Il est nécessaire de noter à ce point que, sauf quelques exceptions qui ne font que renforcer la règle, les poèmes *surréalistes* d'Ehin ont toujours la tendance à être soumis à une narrativisation ; elle est soutenue par l'aspect visuel des images d'Ehin. Il est très rare qu'il succombe à l'abstraction pure. Le tour narratif, qui nous est offert avec ce texte, joue, comme autant d'autres poèmes, sur le dualisme de l'être et du non-être, du néant tout court. Comme l'écrit Julia Kristeva, la poésie est seule capable d'énoncer la simultanéité chronologique ou spatiale du possible avec l'impossible (Kristeva, 1968 : 43). La petite erreur est la fissure créée du tremblement causé par le contact des opposants être/néant, des petites traces de l'écriture potentielle qui marquent l'histoire. Le protagoniste, le *toi*, le lecteur monstrueux et mythologisé (s'élevant des mythes de genèse qui se rapporte à l'océan comme l'élément fondateur de toute création) vient de la mer pour détruire (ou plutôt disséminer) les textes inécrits dont l'inexistence précédente sous-entend aussitôt leur existence - une opposition infranchissable qui met en jeu l'insurmontabilité innée et cherchée de la démarche surréaliste. Rendant compte de la structure cohérente et ordonnée de *La porte*, nous pouvons regarder maintenant quelques vers du dernier poème du recueil qui mettent encore en jeu le thème de l'impuissance de l'écriture, de l'imitation incessante et intemporelle (ou contemporelle) qui ne veut arriver qu'à l'auto-surgescence de la *vraie* écriture (automatique dans le sens surréaliste) au-delà de l'activité linguistique forcenée (dite poétique) :

*du matin au soir je suis assis dans la chambre obscure / et j'imite l'action
d'écrire / la fenêtre est grand ouverte / comment sent aujourd'hui le mot
écrire / dans peu de temps je le sens¹⁵ (Ehin, 1971 : 76).*

La synesthésie symboliste qui rend les mots odorants (ajoutant cet aspect à

l'auditif et au visuel - ainsi la temporalité discontinue du passé, du présent et du futur est mimée par une contemporanéité sensorielle trismégiste) donne lieu à une transformation surréaliste qui permet de présenter les mots comme réifiés. De cette manière, nous restons toujours en accord avec la théorie derridienne qui dit qu'un signe ne doit pas être fourni d'un référent *réel*. En décrivant la prévalence de l'écriture sur la parole et en soulignant que l'écriture est toujours présente même dans la parole, Derrida confirme dans *De la grammatologie* qu'un signe se réfère toujours et *ad infinitum* aux autres signes (Derrida, 1967 : 63).

Le dernier poème du recueil mime le premier en reposant la question de la possibilité de la création poétique et en soulignant l'aspect involontaire de cette action : *et attendre jusqu'à ce que le vent apporte dans la chambre les feuilles couvertes d'écriture*¹⁶ (Ehin, 1971 : 80). Le *je* du poème, celui qui voit et a vu (*nägin* - j'ai vu), n'est qu'un témoin de la fusion incomplète. Tout de même, le disséminement du texte encore à créer rend possible sa lecture (par les enfants, *in-fans*, ceux qui ne peuvent pas parler - le jeu étymologique n'apparaît pas pourtant dans le nom estonien '*laps*'). L'écriture renforce une dissémination qui, selon Derrida, ne se réduit pas à la polysémie, à la coexistence des sens équivalents. Elle n'amène qu'à un éparpillement des possibilités provenant de tout l'usage dialogique précédent qui ne se déploient qu'au cas de leur itération dans la lecture. De cette *courte poétique*, nous tirons l'idée ehinienne de l'omniprésence de l'écriture, de son indépendance du support physique (*le papier blanc*) qui se réfère à son indestructibilité, et de sa liaison avec la nature - son emplacement *sous* les nuages, la délectation qu'il offre aux créatures (*les scarabées*). Même si l'arrivée du protagoniste (écrivain/lecteur) n'aboutit pas, à la fin du texte, à sa disparition, il y est toujours une synthèse fautive, une fusion du lecteur (le destinataire devenu acteur devenu écrivain) et de l'écrivain. Le mouvement circulaire qui se présente au niveau du contenu ne doit toucher que des détails qui sont aussi particuliers que d'une importance dominante : dans ce poème, le point de départ - la non-existence des textes - à sa réflexion dans leur inexistance finale en passant par les états de destruction/dissémination et de pourriture qui se déroulent sous la potentialité de l'écriture et de la lisibilité.

Nous avons déjà mis l'accent sur l'effet des points de vue différents qui se présentent à nous dans les poésies de *La porte* et d'une manière simplificatrice, un tel type de changement nous propose une multitude de similarités et d'altérations accessibles à notre type d'*Aufhebung* surréaliste, de la synthèse incessante et inachevable de *idem* et *itera*, du même et de l'autre ou bien, si nous voulons y employer la terminologie surréaliste, du frottement permanent de la réalité de veille et de celle du rêve, du rapprochement de ces deux réalités distantes, qui

nous mène, selon Breton, à une sorte de surréalité (Breton, 2010 : 45). En ce qui concerne le premier poème du recueil, il est intéressant de noter que déjà le fait de s'adresser au lecteur à la deuxième personne du singulier, nous rappelle le début des deux plus grands textes de la révolution poétique du 19^e siècle : *Les Chants de Maldoror* et *Les Fleurs du mal*. Dans le premier cas, le fait de s'adresser au lecteur fonctionne comme un avertissement qui se réfère au lecteur comme à un monstre (la même modification que nous pourrions constater dans *la courte poétique* d'Ehin) :

Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison; car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme, comme l'eau le sucre. (Lautréamont, 2009 : 39).

Dans le deuxième cas, il s'agit de la référence célèbre à l'hypocrite lecteur, au semblable, au frère du poète que nous voyons dans le poème intitulé explicitement *Au Lecteur* (Baudelaire, 2000 : 12). De plus, la lecture de Baudelaire est implicitement suggérée dans le titre d'un poème que nous venons de mentionner, *minu flöördümall*, qui se construit effectivement comme la traduction phonétique du titre du recueil de Baudelaire. D'une manière, ces deux démarches ont pour but de resserrer le lien entre *l'écrivain/l'écriture* et *le lecteur*, de l'autre, il s'agit de la métamorphose du lecteur, du destinataire (le lecteur implicite), de sa culpabilisation à travers la manière dont il est rendu responsable, il est rendu adulte, en se souvenant des mots d'*Aufklärung* de Kant, grâce à son enchaînement à la création poétique. Dans la terminologie que Gérard Genette nous propose pour l'analyse narratologique dans *Figures III*, la narration de *la courte poétique* est intercalée, incorporant le passé (« tu es venu »¹⁷), le présent et le futur (« les enfants humains qui même pendant la grêle sont [ou seront¹⁸] assis sur ce banc »¹⁹), exprimant ainsi une permanence implicite.

Michel Riffaterre écrit que l'absurde et le non-sens, même s'ils gênent le décodage, contraignent le lecteur à une lecture directe des structures (Riffaterre, 1979 : 249). Pourtant, il oppose ces deux phénomènes à l'écriture automatique surréaliste dont le résultat reste mauvais ou peu déchiffrable parce qu'il n'est pas l'œuvre d'un simple détournement de la représentation de la réalité dans le sens d'une confrontation ou d'une transgression de quelques normes narratives. Néanmoins, nous devons constater que même à travers les itérations forcenées qui se heurtent aux frontières de la compréhensibilité communicative, les textes d'Ehin restent toujours descriptifs. Souvent il s'agit d'une énumération des événements dont la cause logique ne nous est pas donnée. Ces poèmes ne prennent jamais la

peine de s'expliquer : ils demeurent *impressionnistes*, de façon à ce que l'insurrection des images, aussi déroutantes que soient celles-ci, est souvent accompagnée et présentée par une voix indifférente, par un langage dont la simplicité apparente, au niveau lexicale et syntaxique, se heurte à une complexité poétique et narrative - cette description vaut précisément pour le premier poème du recueil que nous venons de regarder : *une courte poétique*. Dans ce texte, il nous est présenté une liste de descriptifs dont l'usage et l'utilité poétique paraissent à premier abord incohérents. Au niveau du contenu, les conjonctions causales ne donnent que des clefs aux portes oubliées qui s'ouvrent sur les chambres noires de la conscience dite mythologique (la pourriture sous les nuages, la jouissance du vent, le repos des scarabées, la lecture impossible). Leur pertinence commune (concernant le fonctionnement communicatif du langage ainsi que la vraisemblance poétique) reste imperceptible. Pour conclure, nous pouvons admettre que l'itération langagière ne touche pas seulement à la poésie, mais qu'elle fonctionne aussi, bien que clandestinement, dans le déroulement du langage de la communication « commune ». Tout de même, dans la poésie surréaliste, son fonctionnement est rendu visible grâce à la dé-contextualisation qui s'effectue dans chaque texte poétique et qui force le lecteur à lire d'une manière directe les structures langagières qui demeurent inaperçues dans la communication « normale ».

Bibliographie

- Abastado, C. 1986. *Introduction au surréalisme*. Paris : Bordas.
- Baudelaire, C. 2000. *Kurja õied / Les Fleurs du mal* trad. Tõnu Õnnepalu. Eesti Keele Sihtasutus
- Breton, A. 1966. *Clair de terre*. Paris : Gallimard.
- Breton, A. 1988. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- Breton, A. 2010. *Les Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard.
- Derrida, J. 1967. *De la grammatologie*. Paris : Les Editions de Minuit.
- Derrida, J. 1971. « Signature, événement, contexte. » *Lecture, Communication: Congrès International des Sociétés de Philosophie de Langue Française*. Montréal.
- Ehin, A. 1971 *uks lagendikul*, Tallinn: "Loomingu" Raamatukogu.
- Evans, D. 2004. *Rhythm, illusion and the Poetic Idea : Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé*. Amsterdam - New York : Rodopi.
- Geblesco, N. 2012. « Inconscient et Surréel, ou « le monde tangent au réel » (A. Artaud) ». *Topique*, n° 119
- Genette, G. 1972. *Figures III*. Paris : Editions du Seuil.
- Grice, H. P. 1975 « Logic and conversation » (« La Logique et la conversation »). In : *Cole, P.; Morgan, J. Syntax and semantics. 3: Speech acts*. New York : Academic Press.
- Jaccard, J.-P. 1985. « De la réalité au texte : l'absurde chez Daniil Harms ». *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 26, N° 3-4.
- Jenny, L. 1973. « La surréalité et ses signes narratifs ». *Poétique*, n° 16.
- Kristeva, J. 1968. « Poésie et négativité ». *L'Homme*, tome 8 n° 2.

- Lala, M.-C. 2000. « Le processus de la répétition et le réel de la langue ». *Semen*, N° 12.
- Lautréamont. 2009. Œuvres complètes. Paris : La Bibliothèque de la Pléiade.
- Morel M-A. 1982. « Pour une typologie des figures de rhétorique points de vue d'hier et d'aujourd'hui ». *DRLAV*. n° 26.
- Riffaterre, M. 1979. *La production du texte*, Paris : Éditions du Seuil.
- Reverseau, A. 2007. « Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications ». *Fabula-LhT*, n° 3. « Complications de texte : les microlectures ».
- Ruwet, N. 1972. *Langue, musique, poésie*. Paris : Éditions du Seuil.

Notes

1. Évidemment, nous pourrions dresser une liste plus longue en y incorporant des poètes dont l'appartenance au courant historique du surréalisme est moins évidente (et n'est pas soulignée par les auteurs eux-mêmes), mais dont les textes présentent aux lecteurs des qualités que l'on pourrait aisément lier avec les valeurs et les images poétiques louées et utilisées par les auteurs surréalistes. Ce faisant, nous devrions néanmoins toujours rendre compte du fait que chaque avant-garde artistique influence les courants et les styles qui la suivent. Ainsi, nous pourrions, dans une autre étude, analyser les qualités surréalistes des poètes estoniens comme Juhan Viiding et Artur Alliksaar.
2. Nous pourrions pourtant y ajouter que cette tradition de poème en prose commence avec Aloysius Bertrand et son recueil *Gaspard de la nuit* qui était le prototype des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire. Nous ne prétendons pas y voir la date de naissance absolue de ce type de poésie dont les racines vont beaucoup plus loin et surtout dans le domaine de la traduction. Quoi qu'il en soit, nous sommes d'accord avec Evans que dans le contexte de la modernité littéraire, la révolution poétique de Baudelaire a une importance énorme.
3. *sa tulid merest / näos habe punane*
4. Le côté mythologique des poèmes ehiniens reste encore à découvrir dans des travaux ultérieurs.
5. Nous rendons compte avec Derrida du fait qu'un contexte n'est jamais absolument déterminable et nous sommes aussi d'accord avec Douglas Robinson qui écrit dans sa recherche parue en 2003 *Performative linguistics: speaking and translating as doing things with words* qu'un message ne pourrait jamais fonctionner dans un contexte-zéro.
6. *lühike poeetikaõpetus // sa tulid merest / näos habe punane / ja silmad pleekinud / ja pronksjas nahavärv / nägin sa haarasid käärid / ja lõikasid puruks kõik kirjutamata luuletused / et see valge paber / võiks kõduneda pilvede / ja kibuvitsapõõsaste all / et tuul saaks mõnu tunda / pelgast heast paberist / et tema peal võiksid puhata / põrnikad / ja et inimlapsed kes ka rahe ajal / istuvad sellel pingil / võiksid lugeda neid olematuid tekste*
7. *Flöördümal* est une transcription quasi-exacte de la "fleur du mal". Ainsi, nous pourrions traduire le titre de ce poème par *Ma fleur du mal*.
8. *tore on tõmmata liblikaid käisest*
9. « Il me dit : Fils de l'homme, je t'envoie vers les enfants d'Israël, vers ces peuples rebelles, qui se sont révoltés contre moi ; eux et leurs pères ont péché contre moi, jusqu'au jour même où nous sommes. » (Trad. Louis Segond 1910)
10. *hüüavad katkeid hesekieli raamatu / 2. pt. 3. salmist*
11. *kuukiired kukuvad kiljudes vastu lund / kõva ja külm on lumi / nendest helidest penidki ei saa und / nendest helidest penidki ei saa und // tahm korstnaist juba kriibib taevast / too suigatusest elevile aetud tunneb kōdi / kuid pahuksil ei ole virgumise vaevast / kuid pahuksil ei ole virgumise vaevast / sest kuidas suudab kuidas saabki taevast / pahandada mingi tahm*
12. *astun kontorisse ja mu taga / sulgub uks*
13. *astun kontorisse mu taga kolksub uks*
14. *meie ei ole rotid / rotid ei ole meie*

15. *istun* õhtust hommikuni pimedas toas / ja imiteerin kirjutamist / aken on pärani lahti / kuidas lõhnab täna sõna kirjutama / ei lähegi kaua aega ja ma haistan seda
16. *ja oodata kuni tuul toob tuppa täiskirjutatud lehed*
17. *sa tulid*
18. Il faut se souvenir que le futur n'est pas un temps grammatical en estonien.
19. *lapsed kes ka rahe ajal istuvad sellel pingil*



SSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

La commémoration de la Shoah dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec et le *Mémorial des Juifs assassinés d'Europe*

Adina Faiman

Université de Tallinn, Estonie

Adina.faiman@gmail.com

Résumé

La commémoration, un acte en souvenir d'une personne ou d'un évènement, est avant tout la manifestation d'une mémoire collective. Les espaces commémoratifs, ou « les lieux de mémoire » selon la terminologie empruntée à Pierre Nora, se doivent de posséder cette capacité d'activer la mémoire, de faire penser aux évènements du passé ainsi que de susciter le souvenir des défunts. Cet article examine les similarités entre le roman de Georges Perec *W ou le souvenir d'enfance* et le *Mémorial des Juifs assassinés d'Europe* à Berlin conçu par Peter Eisenman dans la construction d'un tel espace. Sans aucun lien entre elles, ces deux œuvres retracent le parcours d'individus concrets ainsi que le destin des communautés victimes de la Shoah afin que cette dernière soit commémorée dans sa totalité. Elles mettent en relief l'absence des millions de victimes de la politique nazie et construisent un espace physique ou virtuel où la commémoration devient possible à travers un acte silencieux.

Mots-clés : commémoration, Shoah, art monumental, autobiographie

Holocaust commemoration in Georges Perec's *W ou le souvenir d'enfance* and *Memorial to the Murdered Jews of Europe*

Abstract

Commemoration - an act in the memory of a person or an event - is foremost a manifestation of a collective memory. Commemorative spaces, or as Pierre Nora calls them "lieux de mémoire" are supposed to have the capacity to activate memory, make people think about events of the past and provoke the memory of the dead. This article examines the similarities between Georges Perec's novel *W ou le souvenir d'enfance* and Peter Eisenman's Memorial to the Murdered Jews of Europe in Berlin in creating such spaces. Without having any connection between them, these two works represent the totality of the Holocaust by presenting the stories of concrete people as the journey of entire communities. They bring out the absence of the millions of victims of the Nazi regime and construct a physical or a virtual space for silent commemoration.

Keywords: commemoration, Holocaust, monumental art, autobiography

Jean Baudrillard avait parlé de la Shoah en ces mots : « L'oubli de l'extermination fait partie de l'extermination, car c'est aussi celle de la mémoire, de l'histoire, du social, etc. Cet oubli-là est aussi essentiel que l'évènement, de toute façon introuvable pour nous, inaccessible dans sa vérité » (Baudrillard, 1981 : 77). Dans sa citation, Baudrillard ramène la mémoire de l'évènement au même plan que l'évènement lui-même. En effet, la catastrophe dont l'ampleur est sans précédent dans l'histoire de l'humanité a déjà eu lieu et par conséquent est irréversible, mais c'est notre responsabilité - celle des victimes survivantes, des générations d'après-guerre et de tous les autres - que de faire que son souvenir soit préservé. Sinon, nous prenons part, bien qu'involontairement, à cette catastrophe.

Dans ce mouvement de la remémoration, il est impossible de contester le rôle des artistes qui ont contribué au travers de leurs créations à la mémoire de la Shoah. Un nombre incalculable d'œuvres sont en rapport avec ce sujet : livres, films, œuvres d'art, et autres monuments consacrés au thème de la Shoah ne cessent d'apparaître même 70 ans après la libération des camps de concentration. Pourtant il reste à définir par quels moyens une création artistique rend vivant le souvenir de cet évènement et déclenche le processus de la commémoration. Une étude comparative de deux arts, la littérature et l'architecture ou de deux exemples concrets que sont *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec et le *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* de Peter Eisenman fournit quelques suggestions.

L'intérêt de traiter ces deux œuvres prises ensemble réside dans les similitudes qu'elles possèdent dans le traitement de leur sujet qui est l'Holocauste. Pourtant, il est à noter que leurs points de départ ont peu en commun. Premièrement, elles ne datent pas de la même époque, la distance par rapport à l'évènement représenté diffère selon les artistes. Georges Perec, juif français né en 1936, était enfant au cours de la Seconde Guerre mondiale. Bien que n'ayant pas expérimenté de manière directe l'horreur des camps d'extermination, il garde de la Seconde Guerre mondiale le traumatisme de la perte de ses parents (son père, soldat, est mort au début du conflit, et sa mère, coiffeuse, fut déportée à Auschwitz en 1943, d'où elle ne revint jamais). Le roman, qui contient à la fois un récit allégorique des camps d'extermination et un récit autobiographique évoquant des épisodes de l'enfance de l'auteur sur une période allant jusqu'à ses neuf ans, fut rédigé en 1975. Bien qu'également d'origine juive et né quatre ans plus tôt que Perec aux États-Unis, Peter Eisenman ne conserve quant à lui qu'un simple souvenir lointain et abstrait des événements dont l'Europe fut le théâtre au cours des années 1942 à 1945. Il est également à noter que son œuvre fut réalisée beaucoup plus tard - le mémorial a été inauguré en 2005.

Deuxièmement, en ce qui concerne le motif de la création, pour Georges Perec il était entièrement subjectif et personnel. Il s'agissait en effet pour lui, au travers d'un travail d'écriture, de faire son deuil en se réconciliant avec la perte de ses parents, et en particulier avec celle de sa mère. Pour Eisenman, l'inspiration est en revanche tout autre. Ce dernier entreprit son œuvre en réponse à un appel à projet public en vue de la construction d'un mémorial de l'Holocauste à Berlin, un défi avant tout professionnel plutôt qu'un projet personnel.

En conséquence de ces considérations, la raison qui justifie de traiter ensemble ces deux créations artistiques ne peut découler du fait qu'elles soient toutes deux rattachées à une époque similaire. Elle ne peut pas d'avantage découler du fait que l'une sert de base textuelle à l'autre, ce qui est souvent le cas dans les études intersémiotiques. Le parallélisme entre ces deux œuvres réside dans l'hypothèse que bien que n'ayant aucun lien dans leur création, les auteurs emploient des stratégies similaires dans la construction de l'espace commémoratif.

La commémoration totale

Grace à leur structure manifestement double, *W ou le souvenir d'enfance* et le Mémorial des Juifs assassinés d'Europe suscitent une commémoration totale : celle des victimes particulières ainsi que celle de la Shoah au sens large. Ainsi, les auteurs mettent en relief que l'Histoire avec un grand H se compose de petites histoires individuelles et que les souffrances ainsi que les pertes individuelles ont elles aussi une valeur qui leur vaut d'être commémorées. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, qui contient à la fois un récit autobiographique (des chapitres pairs écrits en texte clair) et une allégorie concentrationnaire (chapitres impairs écrits en italique), Perec se rappelle aux souvenirs ses parents morts pendant la Seconde Guerre mondiale mais commémore également les autres victimes de la répression nazie. Le récit autobiographique où l'auteur retrace, bien qu'avec difficultés¹, l'histoire de sa famille, notamment de ses parents émigrés Juifs polonais du début du 20^{ème} siècle, devient le seul endroit où leur souvenir reste vivant pour toujours. Selon Marcel Bénabou, l'écriture est le lieu unique où peuvent enfin s'opérer les démarches que la vie avait rendues impossibles ou improbables (Bénabou, 1984 : 24). C'est ainsi que pour Perec l'écriture permet d'ériger un tombeau aux siens qui en étaient privés et en particulier à sa mère². Elie Wiesel, le survivant des camps de concentration, soutient la même idée : « Ainsi pour moi, l'acte d'écrire n'est souvent pas autre chose que le désir violent ou obscur de graver quelques mots sur une pierre tombale » (Wiesel, 1966 :53). La dédicace mystérieuse au début du livre « pour E³ » qui peut se lire « pour eux » renforce cette hypothèse.

D'un autre côté, le récit fictionnel de l'île mystérieuse *W* raconte d'une manière allégorique l'oppression des gens dans son ensemble. La société gouvernée par l'idéal Olympique qui peuple l'île révèle progressivement son visage autoritaire et même sadique. L'anéantissement total de l'individu par un système d'épreuves surhumaines, de privation nutritionnelle et de châtement physique avec des allusions subtiles aux symboles du nazisme (l'allusion au film propagandiste de Leni Riefenstahl « Dieux du Stade » consacré aux Jeux Olympiques en 1936, les stades comme lieux de réunions politiques, le fait que *W* est habitée uniquement par des hommes blancs d'origine germanique) fait penser à l'univers concentrationnaire et au régime nazi en général. C'est ainsi que sont commémorées collectivement toutes les victimes du régime nazi.

La structure dualiste est également soulignée dans l'œuvre de Peter Eisenman. Le monument représente un champ de 2 711 stèles de béton disposées en maillage recouvrant 19 000 m² de terrain au centre de Berlin. Les stèles font 2,38 m de long et 0,95 m de large. Leur hauteur varie de 0 à 4,7 m en fonction de la topographie du terrain et de leur propre dimension. Se plaçant l'une après l'autre de manière stricte, les stèles constituent des corridors permettant de voir et de se déplacer d'un bout à l'autre du monument. En sous-sol se trouve le Centre d'Information ou *Ort* où se tient une exposition conçue par la conservatrice du mémorial, Mme Dagmar von Wilcken. À travers six salles thématiques, cette exposition retrace les thèmes de la persécution et de l'extermination des juifs d'Europe. Nous pouvons donc constater que le mémorial se divise horizontalement en deux espaces séparés : le monument au niveau de la rue et le Centre d'information en sous-sol.

Dans le Mémorial, le Centre d'information remplit la fonction de représenter le vécu individuel des Juifs déportés. Comme l'explique la conservatrice de l'exposition, cette fonction a pour vocation d'aller au-delà du simple anonymat (Emcke et Berg, 2005). L'absence d'anonymat est désirable afin que le visiteur n'ait pas la sensation d'évoluer loin des faits relatés, mais au contraire, qu'un certain lien de proximité s'opère entre lui et les victimes de la Shoah. Ruth Vogel-Klein remarque bien que l'idée de commémorer les déportés de manière individuelle est réalisée de différentes façons : à travers l'histoire de différentes familles tout d'abord en ayant recours à des photographies ainsi qu'à des lettres, par l'affichage ensuite de noms de déportés, ou encore par l'exposition des dernières lettres de déportés disparus (Vogel-Klein, 2008 : 108-109). Ainsi, les victimes ont obtenu un visage, une voix, une histoire, cessant ainsi d'être considérées comme de simples numéros au sein d'une statistique.

Au premier regard, les deux espaces et par conséquent les deux modes d'expression - individuelle et collective - semblent être strictement séparés l'un

de l'autre. Pourtant, le motif des stèles étant reproduit à plusieurs reprises dans l'architecture du Centre d'information ainsi que dans le design de l'exposition, hante cet espace. Ainsi, il devient clair qu'un espace se transforme en un autre : les stèles prennent leur source dans le Centre, les récits des victimes devenant leurs racines. En haut, ces stèles semblent se dresser sans fin en direction du ciel, un élan que seule est parvenu à interrompre une force à l'envergure globale ayant arrêté toute progression en un instant. Le monument peut ainsi être interprété comme un symbole du génocide juif qui a ôté l'existence à toute une partie d'un peuple. Tandis que les stèles ne contiennent aucune inscription et semblent être d'un identisme terne et anonyme, leur hauteur différenciée permet toutefois de distinguer chacune d'elle, leur conférant ainsi un caractère unique. Ainsi, les victimes sont commémorées à la fois individuellement et collectivement.

La représentation de l'absence

Au sujet de la représentation de la Shoah, le problème central est la représentation de l'absence. James E. Young souligne que la Shoah n'était pas seulement l'anéantissement de près de 6 millions de Juifs mais aussi le dépaysement d'une civilisation vieille de mille ans du cœur de l'Europe. Selon lui, toute conception de la Shoah qui le réduit à l'horreur de la destruction seule, ignore la perte prodigieuse et le vide laissé. La tragédie de la Shoah est non seulement que les gens sont morts dans des conditions si terribles, mais que tant étaient perdus d'une manière irremplaçable (Young, 2000 : 197-198). Les artistes traitant le thème de la Shoah doivent reconnaître le vide laissé derrière et non se concentrer sur la mémoire de la terreur et de la destruction seule. Ce qui a été perdu convient d'être rappelé ici autant que la façon dont il a été perdu. La question technique à laquelle les artistes vont faire face est celle de comment rendre présent, proposer au regard quelqu'un qui n'existe plus : dans le cas de Perec, les siens et dans le cas d'Eisenman, la population juive d'Europe et de l'Allemagne en particulier.

La création du récit autobiographique de Perec est le produit de l'impossibilité pour l'auteur de faire son travail de deuil suite à la disparition de sa mère. Pour Perec, qui n'a pas vu la mort de sa mère, seulement sa disparition, le chagrin n'a pas pu se fixer et s'extérioriser, comme l'explique Claude Burgelin (1984 : 32). De la même façon qu'il est absent de sa mémoire, le souvenir de la mort de sa mère est également absent du livre de Perec. *W ou le souvenir d'enfance* est donc occulté par une ellipse. Mais c'est justement l'écriture et les traces qu'elle laisse qui font apparaître cette lacune - sans écriture elle resterait inaperçue.

Le moment où le petit Georges se sépare de sa mère et la voit pour la dernière fois est littéralement le moment central du livre qui le divise en deux parties - un « avant » et un « après ». Ce moment de rupture se matérialise visuellement par une page blanche entre les deux parties qui ne contient rien d'autre qu'un couple de parenthèses avec trois points de suspension. Catherine Dana plaide que *W ou le souvenir d'enfance* prend sa source et son élan dans la parenthèse qui sépare les deux parties du livre, à l'endroit auquel Perec se réfère dans la prière d'insérer comme « les points de suspension auxquels se sont accrochés les fils rompus de l'enfance et la trame de l'écriture ». Dana propose de considérer l'ellipse du récit de la mort de la mère comme une véritable mise entre parenthèses d'une histoire qui n'est pas racontée, qui résiste à l'écriture autobiographique mais qui, par contre, se propose autrement à l'écriture (Dana, 1996 : 157-158). Cependant, il faut éviter de tenter de remplir ce passage qu'on qualifie de blanc, de vide, et de prendre ainsi le risque de l'effacer (Dana, 1996 : 125). Comme a dit Philippe Lejeune, « dès qu'on essaye de substituer à la parenthèse une formulation explicite, elle paraît dérisoire, et le manque réapparaît immédiatement dessous » (Lejeune, 1991 : 118). De plus, ces parenthèses ne sont pas exactement un blanc ou un vide, elles marquent la page blanche. Certes, elles emblématisent la disparition d'un texte qui aurait dû figurer à leur place. Mais, en elles-mêmes, elles ne sont pas exactement un blanc. Elles sont la reconnaissance d'une disparition à jamais, mais elles signalent également le moyen par lequel peut s'échafauder le souvenir de cette disparition. Elles symbolisent l'absence d'un texte mais aussi sa multiplication, provoquée par le manque (Dana, 1996 : 125-126).

Paradoxalement, le thème de l'absence ne se manifeste pas tant dans l'architecture du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* conçue par Peter Eisenman que dans son emplacement au centre de Berlin qui a été décidé par le gouvernement avant le choix du design. La question au cœur des débats sur la rationalité de la construction d'un mémorial national à Berlin était de savoir pourquoi construire un nouveau lieu de mémoire alors que les vestiges des camps de concentration sont toujours préservés. Il est vrai que les sites de destruction sont beaucoup plus proches de l'histoire, finalement ce sont les endroits mêmes où se réalisèrent les actes de la destruction qu'on vise à commémorer. Pourtant, comme le constate Andrew Benjamin, leur emplacement en dehors du milieu urbain empêche la reconnaissance de l'absence des Juifs de la société (Benjamin, 2003 : 59). L'idée du mémorial est donc d'implanter l'absence et le vide là où ils sont le moins attendus et par conséquent le plus remarquables. Il faut reconnaître que créer un espace mémoriel avec une superficie de 19 073 m² vide d'immeubles, commerces et lieux de récréation au cœur de Berlin dans le quartier le plus prestigieux où le coût de

la terre est le plus cher n'est pas une idée qui viendrait de soi. C'est ainsi que se manifeste un acte non pas seulement de préservation de la mémoire mais aussi de construction d'un lieu de mémoire.

Le silence partagé

Quoique généralement nous imaginions des mémoriaux sous la forme de monuments et de musées, il est intéressant que les premiers « mémoriaux » consacrés à la Shoah, comme le montre James E. Young, n'étaient pas du tout de la pierre, du verre ou de l'acier, mais du papier. Selon la tradition livresque de la culture juive, les premiers actes de la commémoration des victimes de la Shoah se manifestèrent dans la rédaction des livres du souvenir - *Yizker Bikher* (Young 1993 : 729). Ces livres commencèrent à apparaître à la fin des années 40, avant la création des lieux publics et des jours de commémoration. Ils racontent l'histoire de la communauté juive dans les différentes villes, des témoignages de ses habitants mais aussi la liste des noms des gens persécutés et anéantis par les nazis. D'après l'interprétation de James E. Young, les scribes des *shtetls*⁴ espéraient que la lecture des *Yizkor Bikher* transformerait le lieu de lecture en espace commémoratif. Les premiers lieux de mémoire créés par les survivants furent donc des espaces intérieurs, des cimetières imaginaires (Young 1993 : 729).

Les « livres du souvenir » constituaient donc les premiers lieux de mémoire collectifs. Dans son approche de *Wou le souvenir d'enfance* Catherine Dana souligne également l'aspect de la « sociabilité » du roman. Premièrement, parce que même si pour Percec l'écriture est un acte de la commémoration privée, sa vocation est d'être publique (Dana, 1996 : 161). En effet, non seulement à chaque lecture du roman la commémoration se réactive en rendant ainsi la mémoire des parents de Percec toujours vive, mais aussi la commémoration devient une expérience partagée par la communauté des lecteurs. Il s'agit donc d'un acte collectif même s'il est virtuel. Deuxièmement, s'appuyant sur le travail du sociologue Gérard Namer, Dana considère la commémoration comme une sociabilité. Elle interprète justement les points de suspension « (...) » comme le lieu de la sociabilité du roman parce que c'est là que les lecteurs, en butant, s'arrêtant et cherchant, participent le plus au jeu du livre (Dana, 1996 : 161). Dans cet espace, l'attention du lecteur qui cherche à comprendre, à savoir, à résoudre l'énigme est le plus activée. Les lecteurs sont ainsi entraînés dans le travail mémoriel de Percec.

Étant d'accord avec l'interprétation de Catherine Dana, nous pouvons ajouter encore une explication selon laquelle les points de suspension se manifestent comme un lieu de performance. Jan Tschichold écrit que devant les points de suspension

la voix s'arrête, reste en suspens et plane (Tschichold, 1994 : 160). En d'autres termes, les points de suspension représentent le silence. Quoique le silence marque l'absence de parole, il n'est pas vide de sens. « Silence is not merely the absence of meaning, but also has a performative quality. Likewise, silence is not the equivalent of forgetting, any more than speech denotes remembering. Rather, silence is a particular form of remembrance »⁵ explique Siobhan Kattago (2015: 191). En effet, le silence est un élément du rituel commémoratif : la tradition de la minute de silence est pratiquée souvent comme un hommage. Jay Winter montre dans son approche que la minute de silence oblige les gens à suspendre leurs activités quotidiennes et à se concentrer sur la mémoire des gens qui ont péri en effectuant ainsi une « médiation sur l'absence » (Winter, 2006 : 142-143). C'est ainsi que les points de suspension entre parenthèses sur une page blanche dans le livre de Perec provoquent un moment de silence, de pause et appellent à accomplir un rituel commémoratif.

La vocation des mémoriaux, qui se situent dans l'espace public, est, en revanche, d'être des lieux de la commémoration collective. Jay Winter exprime l'idée qu'en fait les espaces publics consacrés à la commémoration comme les champs de bataille, les anciens camps de concentration, les cimetières, les musées d'histoire sont des endroits sacrés qui remplacent aujourd'hui l'église. C'est ainsi que le sacré n'a pas disparu mais est seulement reconfiguré et déplacé dans les lieux de mémoire (Winter, 2012). Néanmoins, *le Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* crée un espace convenable pour la commémoration privée c'est-à-dire un espace où la personne peut s'isoler du monde environnant et se concentrer sur la méditation de passé. En effet, l'aspect labyrinthique du monument et sa taille permettent aux visiteurs de se dissimuler dans l'espace. Ainsi chacun peut trouver un endroit qu'il préfère afin de rester seul. Les corridors étroits produisent l'effet qu'une seule personne peut s'y trouver à la fois. Deuxièmement, du fait que les stèles augmentent au fur et à mesure que l'on s'approche du centre, les immeubles qui entourent le mémorial disparaissent de sorte que finalement l'on se trouve entouré seulement par les stèles qui encloisonnent cet espace. Troisièmement, au fur et à mesure que l'on avance, les bruits en provenance de l'extérieur de la ville deviennent de plus en plus éloignés, de sorte que l'on n'est bientôt plus entouré que par le bruit de ses propres pas. L'espace devient tout d'un coup silencieux, ce qui est selon Siobhan Kattago propre à la commémoration et aux mémoriaux (Kattago, 2015 : 191), afin de susciter la réflexion sur les sujets existentiels comme la mort et la perte. La description de Mark Godfrey peut nous informer sur la façon dont un visiteur vit l'expérience d'un tel espace :

So, quite suddenly I moved from a position where I could see all around me, to a position where I was enclosed by the memorial and unable to have anything approximating to the viewpoint of the TV cameras just mentioned. With the rapid immersion, it seemed as if time had suddenly slowed down. On the periphery, I encountered the memorial distracted by the fast temporality of city. There had been cars driving around, the sound of distant sirens, the Potsdamer Platz skyscrapers beyond. But with these few steps into the pillars, it seemed that I began to walk more slowly, and surrounded by the stelae, the hustle of the city made way for the slow time of remembrance⁶ (2007: 239-240).

Godfrey évoque le sentiment du ralentissement du temps. En effet, le temps est un facteur important dans le fonctionnement des lieux de mémoire. Selon Pierre Nora, le but des lieux de mémoire est d'arrêter le temps afin de bloquer le travail de l'oubli, établir l'état des choses, immortaliser la mort et matérialiser l'immatériel (Nora, 1989 : 19). Pour Eisenman, qui évite tout symbolisme évident, la perception du temps joue un rôle important dans la construction d'un espace mémoriel. Par son « paysage d'expérience », il crée un temps dual : un ressenti dans le présent et un souvenir d'une expérience passée (Eisenman, 2005). L'espace est censé par conséquent créer chez le visiteur un pont entre le présent et le passé. C'est ainsi que le Mémorial crée une ambiance solennelle où la personne étant dans un espace public en présence d'autres gens peut plonger dans son intériorité et déclencher la commémoration à la fois collective et individuelle.

Conclusion

En mettant côte à côte *W ou le souvenir d'enfance* et *Le Mémorial des Juifs assassinés d'Europe*, il devient clair que la fonction commémorative n'est pas réservée seulement à l'art monumental mais peut servir également aux autres créations artistiques à condition qu'elles fassent références aux gens disparus et évoquent un souvenir des événements historiques. Pourtant, les œuvres de Perec et d'Eisenman préservent non seulement la mémoire de la Shoah au travers de leurs représentations mais déclenchent aussi sa remémoration. Par leurs compositions complexes qui produisent différents niveaux de signification, *W ou le souvenir d'enfance* ainsi que *Le Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* suggèrent à leurs publics de faire le travail de mémoire de manière indépendante en esquissant différentes trajectoires possibles. Afin d'illustrer cette idée, nous pouvons citer Gerard Namer : « La mémoire n'est pas la mémoire d'un texte (le passé en soi) mais la mémoire d'un travail sur le texte, la lecture » (1987 : 73-80). Même si le Mémorial ne contient pas de texte, cette citation peut toujours être applicable dans le sens que le Mémorial ne déclenche pas la mémoire par son aspect visuel mais seulement quand il est

appréhendé à partir de son intérieur. La stratégie de souligner le vide en traçant ses contours fait que l'absence des gens commémorés sera toujours remarquée et reconnue. Ainsi leur mémoire est rendue pour toujours vivante. La construction de l'espace partagé qui provoque une méditation fait appel à un rituel et réactive la mémoire collective. D'une telle manière les œuvres établissent un espace commémoratif, un « lieu de mémoire ».

Bibliographie

- Baudrillard, J. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée.
- Bénabou, M. 1984. « Perce et la judéité » in *Cahiers Georges Perce 1 : Colloques de Cerisy* sous la direction de Bernard Magné. P.O.L., Paris.
- Benjamin, A. 2003. «Now still absent: Eisenman's Memorial to the Murdered Jews of Europe» in : *Architectural Theory Review*, 8 :1, p. 57-62.
- Burgelin, C. 1984. Perce et la cruauté. In: *Cahiers Georges Perce 1 : Colloques de Cerisy* sous la direction de Bernard Magné. Paris: P.O.L.
- Dana, C. 1996. Écrire de mémoire, écrire pour mémoire : *Remémoration et commémoration de la shoah dans La Peste d'Albert Camus et W ou le souvenir d'enfance de Georges Perce*. La thèse doctorale. L'université de Yale, département du français. New Haven.
- Eisenman, P. 2005. SPIEGEL Interview with Holocaust Monument Architect Peter Eisenman: How Long Does One Feel Guilty? Spiegel Online [en ligne], 09.05.2005, Disponible à l'adresse : <http://www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-holocaust-monument-architect-peter-eisenman-how-long-does-one-feel-guilty-a-355252.html>. [consulté le 06.05.2016].
- Emcke, C; Berg, S. 2005. Remembering the Holocaust: Extracting Meaning from Concrete Blocks. Spiegel [en ligne], 02.05.2005, Disponible à l'adresse : <http://www.spiegel.de/international/spiegel/remembering-the-holocaust-extracting-meaning-from-concrete-blocks-a-354837.html>. [consulté le 25.03.2016].
- Godfrey, M. 2007. *Abstraction and the Holocaust*. Yale University Press, New Haven & London.
- Kattago, S. 2015. *The Ashgate Research Companion to Memory Studies*. Ashgate ; Furnham, Burlington.
- Lejeune, P. 1991. *La mémoire et l'oblique*. Paris : P.O.L
- Nora, P. 1989. «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire» in *Representations*, N° 26, Special Issue: Memory and Counter-memory, p. 7-24.
- Namer, G. 1987. *Mémoire et société*. Paris: Meridiens Klincksieck.
- Perce, G. 1975. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël, réédition Gallimard.
- Tschichold, J. 1994. *Livre et typographie*. Paris : Allia.
- Vogel-Klein, R. 2008. « Le Mémorial pour les Juifs assassinés d'Europe. Enjeux et controverses » in *Culture et mémoire : Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels* sous la direction de Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian, Christina Marinas. Éditions de l'École Polytechnique, 2008.
- Wiesel, E. 1966. *Chants des morts*. Paris : Le Seuil.
- Winter, Jay M. 2006. *Remembering War: The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*. Yale University Press; New Haven, London.
- Winter, Jay M. 2012. «The Memory Boom and Human Rights», le discours tenu à l'occasion de l'évènement organisé par Serpentine Gallery Memory Marathon, 12-14 octobre [video], <https://vimeo.com/61087233>.
- Young, James E. 1993. « Écrire le monument : site, mémoire, critique » in : *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. N° 3, p. 729-743.

Young, James E. 2000. *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in the Contemporary Art and Architecture*. Yale University Press, New Haven and London.

Notes

1. L'enjeu principal de la partie autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance* c'est que Perec n'a pas vraiment beaucoup de souvenirs de son enfance ni de ces parents : « De mon père, je n'ai d'autre souvenir que celui de cette clé ou pièce qu'il m'aurait donnée un soir en revenant de son travail. De ma mère, le seul souvenir qui me reste est celui du jour où elle m'accompagna à la gare de Lyon d'où, avec un convoi de la Croix-Rouge, je partis pour Villard-de-Lans » (Perec 1975 : 45). Ce manque de souvenir rend l'écriture d'une autobiographie extrêmement problématique.
2. L'auteur constate avec amertume dans le chapitre VIII l'inexistence du tombeau de sa mère, qui, selon le décret officiel, est morte à Drancy en 1943.
3. La dédicace fait référence à ses œuvres précédentes : *La Disparition* (Paris, 1969) qui est un lipogramme qui ne comporte aucun « e » et *Les Revenentes* (Paris, 1972) où « e » est la seule voyelle utilisée. C'est ainsi que la lettre « e » obtient une valeur symbolique dans l'œuvre.
4. Du Yiddish *טעטש* - est une petite ville, un grand village, ou un quartier juif en Europe de l'Est avant la Seconde Guerre mondiale.
5. « Le silence est non seulement l'absence de sens, mais il a aussi une qualité performative. De même, le silence n'est pas l'équivalent de l'oubli, pas plus que la parole dénote le souvenir. Plutôt, le silence est une forme particulière de la mémoire. » (Notre trad)
6. « Donc, je me suis déplacé brusquement d'une position où je pouvais voir tout autour de moi, à une position où j'étais enfermé par le mémorial et incapable d'avoir quelque chose rapprochant au point de vue des caméras de télévision que je viens de mentionner. Avec l'immersion rapide, il semblait comme si le temps avait soudainement ralenti. Sur la périphérie, je rencontrais le mémorial distrait par la temporalité rapide de la ville. Il y avait été des voitures autour, le bruit des sirènes lointaines, le Gratte-ciel de Potsdamer Platz au-delà. Mais avec quelques pas dans les piliers, il semblait que je commençais à marcher plus lentement, et entouré par les stèles, l'agitation de la ville fit une place pour le temps lent du souvenir. » (Notre trad).

Synergies pays riverains de la Baltique n° 11 / 2017



Annexes



Profils des contributeurs de ce numéro



Coordinateurs scientifiques

Stefano Montes enseigne l'Anthropologie du langage et l'Ethno-anthropologie à l'université de Palerme. Il a vécu plus de dix ans en Estonie où il a travaillé comme professeur des universités à Tartu et à Tallinn. Il est attaché, aujourd'hui, au laboratoire de recherche en sciences humaines de l'Université de Tallinn. Il s'intéresse aux manières dont les dynamiques culturelles s'organisent suivant des formes textuelles spécifiques. Dans ses recherches, il a surtout privilégié les analyses des narrations de migrants et d'anthropologues, l'étude des modalités de production de la culture dans des textes exemplaires, l'exploration de l'énonciation de la subjectivité et des métalangages dans les théories et les pratiques anthropologiques. Depuis quelques années, ses recherches de terrain portent sur les stratégies de conversion religieuse et, plus récemment, sur l'expérience touristique en Sicile.

Daniele Monticelli est professeur d'études italiennes et de sémiotique, ainsi que chef du département de langues et cultures de l'Europe occidentale à l'Université de Tallinn. Il est également responsable du curriculum des langues et des cultures romanes, entre autres de la section « Études françaises ». Sa recherche porte sur la traduction, la philosophie, la philosophie du langage, la sémiotique littéraire et la philosophie continentale, et tout particulièrement, il s'intéresse à la réflexion politique de G. Agamben, d'A. Badiou et de J. Rancière. Il est auteur de plusieurs articles à ce sujet et co-éditeur d'un recueil "Entre cultures et textes. Des itinéraires en histoire de la traduction" (Peeter Lang, 2011).

Auteurs

Licia Taverna est docteur de recherche en Méthodologies d'analyse des textes littéraires. Elle a enseigné la littérature et la culture française dans plusieurs universités, en Estonie, notamment à l'Université de Tartu et à l'Université de Tallinn. Dans ces deux universités, elle a organisé plusieurs colloques interdisciplinaires de relevance internationale. Sémiologue de formation, elle a écrit de nombreux essais sur le Surréalisme et sur la dimension spatio-temporelle des textes littéraires du XIX^e et du XX^e siècle français. Parmi ses domaines de recherche, on peut citer également l'analyse des textes liminaires et la traduction intersémiotique.

Michelangelo Zaccarello est, depuis 2002, Maître des conférences dans le département d'Études italiennes à l'Université de Vérone. Il a été chef du curriculum de master «Storia e Tecniche dell'Editoria e Antiquariato Librario» (STEdAL) (2004-2007) et travaillé dans plusieurs universités étrangères (University College, Dublin ; Pembroke College, Cambridge; University of Oxford). Ses projets de recherche portent sur les auteurs de l'époque de Renaissance, tout particulièrement, Torquato Tasso, Luigi Pulci et Burchiello. Récemment, ses travaux de recherche ont été consacrés à *la Divine Comédie* de Dante, aux œuvres de Boccace et aux anciens textes italiens (Sacchetti, Paolo da Certaldo, anthologie lyrique). Parmi les publications les plus importantes il y a l'édition critique de «Sonetti del Burchiello» (Bologne : Commissione per i Testi di Lingua, 2000; avec les commentaires, Torino : Einaudi, 2004) et l'édition critique de l'œuvre de Franco Sacchetti «Trecento novelle» (Firenze : Ed. del Galluzzo, 2014), en plus des ouvrages et des essais sur Dante.

Frédéric Gai est chargé de recherche en contrat post-doctoral pour l'ANR LTTÉPUB (littérature et publicité) et le LASLAR (Caen). Ses recherches sont centrées sur la promotion des éditeurs aux XIXe, XXe et XXIe siècles, vue sous les angles conjoints de la littérature, de la sémantique, de la sémiotique et de la sociologie des pratiques culturelles. Docteur en littérature du XXe siècle, ses travaux, ayant pour objet principal l'œuvre de François Mauriac, comportent alors trois volets : l'histoire du livre et des pratiques culturelles pour définir une approche moderne du format des œuvres complètes ; la pratique scripturale de François Mauriac, marquée par la reprise et la correction, mais aussi l'expansion critique vers un Grand Œuvre ; le basculement vers un modèle numérique des œuvres complètes, interrogeant les habitus scientifiques, mais aussi la tradition des espaces culturels et patrimoniaux (bibliothèques, musées...). En parallèle, il mène des travaux sur les séries télévisées (*TV/series*) et la littérature sportive (collectif « Ecrire le sport »).

Paolo Matteucci est professeur adjoint en études italiennes à l'Université Dalhousie, en Nouvelle Écosse (Canada). Ses recherches portent sur l'intersection entre les cultures visuelle et matérielle, les relations entre littérature et espace, ainsi que la pensée italienne et européenne contemporaine. Il a publié en 2014 une monographie (*Le Alpi Maritime nella letteratura dell'Ottocento e del Novecento. Da Ugo Foscolo a Melania Mazzucco*) traitant de la représentation des Alpes Maritimes dans les littératures italienne, française et anglaise du 19^e au 20^e siècle.

Kristiina Rebane est doctorante en études littéraires et linguistiques à l'Université de Tallinn, en Estonie où elle enseigne également la langue et la littérature italiennes. Ses recherches portent sur l'analyse narrative; elle s'intéresse notamment au traitement de l'espace dans la littérature et aux différents types de

discours rapporté, ayant pour objet principal les œuvres de Giovanni Verga et Luigi Pirandello. Sa thèse de doctorat est consacrée à l'étude du discours indirect libre dans les nouvelles de Pirandello.

Kristjan Haljak est doctorant en études culturelles à l'Université de Tallinn. Ses recherches portent sur la révolution du langage poétique, la sémiotique littéraire, la littérature transgressive, le modernisme et, plus précisément, sur le mouvement surréaliste. Sa thèse de doctorat est intitulée *Jaan Oks et Lautréamont : la révolution poétique et la littérature transgressive-obscure*. Il est également poète et traducteur. Il a traduit en estonien *Mon cœur mis à nu* de Charles Baudelaire et a publié également les traductions commentées des *Chants de Maldoror* de Lautréamont et des *Paradis artificiels* de Baudelaire.

Adina Faiman est chargée de projet événementiel et responsable du marketing auprès de l'*Académie Européenne de l'Innovation*. Diplômée de l'Université de Tartu et de l'Université de Tallinn où elle a consacré son parcours universitaire à l'étude des langues romanes et en particulier du français. Elle est l'auteur de deux mémoires de recherche révélant les liens existants entre art et littérature d'autofiction. Ces travaux, dont elle reçut pour l'un d'entre eux le deuxième prix au concours des travaux scientifiques de l'Université de Tallinn dans la catégorie sciences humaines, sont le fruit d'échanges répétés entre l'Estonie et la France où Adina Faiman a étudié au sein des Universités Jean Moulin Lyon III et Aix-Marseille.

Consignes aux auteurs

- 1** L'auteur aura pris connaissance de la politique éditoriale générale de l'éditeur (le Gerflint) et des normes éditoriales et éthiques figurant sur le site du Gerflint et de la revue. Les propositions d'articles seront envoyées pour évaluation à synergies.baltique@gmail.com avec un court CV résumant son cursus et ses axes de recherche en pièces jointes. L'auteur recevra une notification. Les articles complets seront ensuite adressés au Comité de rédaction de la revue selon les consignes énoncées dans ce document. Tout texte ne s'y conformant pas sera retourné. Aucune participation financière ne sera demandée à l'auteur pour la soumission de son article. Il en sera de même pour toutes les expertises des textes (articles, comptes rendus, résumés) qui parviendront à la Rédaction.
- 2** L'article sera inédit et n'aura pas été envoyé à d'autres lieux de publication. Il n'aura pas non plus été proposé simultanément à plusieurs revues du Gerflint. L'auteur signera une « déclaration d'originalité et de cession de droits de reproduction et de représentation ». Un article ne pourra pas avoir plus de deux auteurs.
- 3** Proposition et article seront en langue française. Les articles (entrant dans la thématique ou épars) sont acceptés, toujours dans la limite de l'espace éditorial disponible. Ce dernier sera réservé prioritairement aux chercheurs francophones (doctorants ou post-doctorants ayant le français comme langue d'expression scientifique) locuteurs natifs de la zone géolinguistique que couvre la revue. Les articles rédigés dans une autre langue que le français seront acceptés dans la limite de 3 articles non francophones par numéro, sous réserve d'approbation technique et graphique. Dans les titres, le corps de l'article, les notes et la bibliographie, la variété éventuelle des langues utilisées pour exemplification, citations et références est soumise aux mêmes limitations techniques.
- 4** Les articles présélectionnés suivront un processus de double évaluation anonyme par des pairs membres du comité scientifique, du comité de lecture et/ou par des évaluateurs extérieurs. L'auteur recevra la décision du comité.
- 5** Si l'article reçoit un avis favorable de principe, son auteur sera invité à procéder, dans les plus brefs délais, aux corrections éventuelles demandées par les évaluateurs et le comité de rédaction. Les articles, à condition de respecter les correctifs demandés, seront alors soumis à une nouvelle évaluation du Comité de lecture, la décision finale d'acceptation des contributions étant toujours sous réserve de la décision des experts du Conseil scientifique et technique du Gerflint et du Directeur des publications.
- 6** La taille de police unique est 10 pour tout texte proposé (présentation, article, compte rendu) depuis les titres jusqu'aux notes, citations et bibliographie comprises). Le titre de l'article, centré, en gras, n'aura pas de sigle et ne sera pas trop long. Le prénom, le nom de l'auteur (en gras, sans indication ni abréviation de titre ou grade), de son institution, de son pays et son adresse électronique (professionnelle de préférence et à la discrétion de l'auteur) seront également centrés et en petits caractères. L'auteur possédant un identifiant ORCID ID (*identifiant ouvert pour chercheur et contributeur*) inscrira ce code en dessous de son adresse. Le tout sera sans couleur, sans soulignement ni hyperlien.

7 L'auteur fera précéder son article d'un résumé condensé ou synopsis de 6-8 lignes maximum suivi de 3 ou 5 mots-clés en petits caractères, sans majuscules initiales. Ce résumé ne doit, en aucun cas, être reproduit dans l'article.

8 L'ensemble (titre, résumé, mots-clés) en français sera suivi de sa traduction en anglais. En cas d'article non francophone, l'ordre des résumés est inchangé.

9 La police de caractère unique est Times New Roman, toujours taille 10, interligne 1. Le texte justifié, sur fichier Word, format doc, doit être saisi au kilomètre (retour à la ligne automatique), sans tabulation ni pagination ni couleur. La revue a son propre standard de mise en forme.

10 L'article doit comprendre entre 15 000 et 30000 signes, soit 6-10 pages Word, éléments visuels, bibliographie, notes et espaces compris. Sauf commande spéciale de l'éditeur, les articles s'éloignant de ces limites ne seront pas acceptés. La longueur des comptes rendus de lecture ne dépassera pas 2500 signes, soit 1 page.

11 Tous les paragraphes (sous-titres en gras sans sigle, petits caractères) seront distincts avec un seul espace. La division de l'article en 1, 2 voire 3 niveaux de titre est suffisante.

12 Les mots ou expressions que l'auteur souhaite mettre en relief seront entre guillemets ou en italiques. Le soulignement, les caractères gras et les majuscules ne seront en aucun cas utilisés, même pour les noms propres dans les références bibliographiques, sauf la majuscule initiale.

13 Les notes, brèves de préférence, en nombre limité, figureront en fin d'article avec appel de note automatique continu (1,2,...5 et non i,ii...iv). L'auteur veillera à ce que l'espace pris par les notes soit réduit par rapport au corps du texte.

14 Dans le corps du texte, les renvois à la bibliographie se présenteront comme suit : (Dupont, 1999 : 55).

15 Les citations, toujours conformes au respect des droits d'auteurs, seront en italiques, taille 10, séparées du corps du texte par une ligne et sans alinéa. Les citations courtes resteront dans le corps du texte. Les citations dans une langue autre que celle de l'article seront traduites dans le corps de l'article avec version originale en note.

16 La bibliographie en fin d'article précèdera les notes (sans alinéa dans les références, ni majuscules pour les noms propres sauf à l'initiale). Elle s'en tiendra principalement aux ouvrages cités dans l'article et s'établira par classement chrono-alphabétique des noms propres. Les bibliographies longues, plus de 15 références, devront être justifiées par la nature de la recherche présentée. Les articles dont la bibliographie ne suivra pas exactement les consignes 14, 17, 18, 19 et 20 seront retournés à l'auteur. Le tout sans couleur ni soulignement ni lien hypertexte.

17 **Pour un ouvrage**

Baume, E. 1985. *La lecture - préalables à sa Pédagogie*. Paris : Association Française pour la lecture.

Fayol, M. et al. 1992. *Psychologie cognitive de la lecture*. Paris: PUF.

Gaonac'h, D., Golder, C. 1995. *Manuel de psychologie pour l'enseignement*. Paris : Hachette.

18 **Pour un ouvrage collectif**

Morais, J. 1996. La lecture et l'apprentissage de la lecture : questions pour la science. In : *Regards sur la lecture et ses apprentissages*. Paris : Observatoire National de la lecture, p. 49-60.

19 **Pour un article de périodique**

Kern, R.G. 1994. « The Role of Mental Translation in Second Language Reading ». *Studies in Second Language Acquisition*, n°16, p. 41-61.

20 Pour les références électroniques (jamais placées dans le corps du texte mais toujours dans la bibliographie), les auteurs veilleront à adopter les normes indiquées par les éditeurs pour citer ouvrages et articles en ligne. Ils supprimeront hyperlien, couleur et soulignement automatique et indiqueront la date de consultation la plus récente [consulté le], après vérification de leur fiabilité et du respect du Copyright.

21 Les textes seront conformes à la typographie française. En cas de recours à l'Alphabet Phonétique International, l'auteur pourra utiliser gratuitement les symboles phonétiques sur le site : <http://www.sil.org/computing/fonts/encore-ipa.html>

22 Graphiques, schémas, figures, photos éventuels seront envoyés à part au format PDF ou JPEG, en noir et blanc uniquement, avec obligation de références selon le *copyright* sans être copiés/collés mais scannés à plus de 300 pixels. Les articles contenant un nombre élevé de figures et de tableaux et/ou de mauvaise qualité scientifique et technique ne seront pas acceptés. L'éditeur se réserve le droit de refuser les tableaux (toujours coûteux) en redondance avec les données écrites qui suffisent bien souvent à la claire compréhension du sujet traité.

23 Les captures d'écrans sur l'internet et extraits de films ou d'images publicitaires seront refusés. Toute partie de texte soumise à la propriété intellectuelle doit être réécrite en Word avec indication des références, de la source du texte et d'une éventuelle autorisation.

NB : Toute reproduction éventuelle (toujours en noir et blanc) d'une image, d'une photo, d'une création originale et de toute œuvre d'esprit exige l'autorisation écrite de son créateur ou des ayants droit et la mention de paternité de l'œuvre selon les dispositions en vigueur du Code français de la propriété intellectuelle protégeant les droits d'auteurs. L'auteur présentera les justificatifs d'autorisation et des droits payés par lui au propriétaire de l'œuvre. Si les documents sont établis dans un autre pays que la France, les pièces précitées seront traduites et légalisées par des traducteurs assermentés ou par des services consulaires de l'Ambassade de France. Les éléments protégés seront publiés avec mention obligatoire des sources et de l'autorisation, dans le respect des conditions d'utilisation délivrées par le détenteur des droits d'auteur.

24 Seuls les articles conformes à la politique éditoriale et aux consignes rédactionnelles seront édités, publiés, mis en ligne sur le site web de l'éditeur et diffusés en libre accès par lui dans leur intégralité. La date de parution dépendra de la coordination générale de l'ouvrage par le rédacteur en chef. L'éditeur d'une revue scientifique respectant les standards des agences internationales procède à l'évaluation de la qualité des projets à plusieurs niveaux. L'éditeur, ses experts ou ses relecteurs (évaluation par les pairs) se réservent le droit d'apprécier si l'œuvre convient, d'une part, à la finalité et aux objectifs de publication, et d'autre part, à la qualité formelle de cette dernière. L'éditeur dispose d'un droit de préférence.

25 Une fois numérisé, tout article pourra être déposé (archivage institutionnel exclusivement) à condition que le Directeur de publication (assisté du Pôle éditorial international) en donne l'autorisation. Les demandes sont à envoyer à l'adresse suivante : gerflint.edition@gmail.com. Tout signalement ou référencement doit respecter les normes internationales et le mode de citation de l'article spécifié dans la politique éditoriale de la revue. Le Gerflint (Siège en France) ne peut honorer des commandes de numéros imprimés.



Synergies pays riverains de la Baltique, n° 11/ 2017
Revue du GERFLINT

**Groupe d'Études et de Recherches
pour le Français Langue Internationale**

En partenariat avec
la Fondation Maison des Sciences de L'Homme de Paris

Président d'Honneur: Edgar Morin

Fondateur et Président : Jacques Cortès

Conseillers et Vice-Présidents: Ibrahim Al Balawi, Serge Borg et Nelson Vallejo-Gomez

PUBLICATIONS DU GERFLINT

Identifiant International : ISNI 0000 0001 1956 5800

Le Réseau des Revues Synergies du GERFLINT

Synergies Afrique centrale et de l'Ouest	Synergies Monde
Synergies Afrique des Grands Lacs	Synergies Monde Arabe
Synergies Algérie	Synergies Monde Méditerranéen
Synergies Argentine	Synergies Pays Germanophones
Synergies Amérique du Nord	Synergies Pays Riverains de la Baltique
Synergies Brésil	Synergies Pays Riverains du Mékong
Synergies Chili	Synergies Pays Scandinaves
Synergies Chine	Synergies Pologne
Synergies Corée	Synergies Portugal
Synergies Espagne	Synergies Roumanie
Synergies Europe	Synergies Royaume-Uni et Irlande
Synergies France	Synergies Sud-Est européen
Synergies Inde	Synergies Tunisie
Synergies Italie	Synergies Turquie
Synergies Mexique	Synergies Venezuela

Essais francophones : Collection scientifique du GERFLINT

Direction du Pôle Éditorial International :

Sophie Aubin (Universitat de València, Espagne)

Contact : gerflint.edition@gmail.com

Site officiel : <http://www.gerflint.fr>

Webmestre : Thierry Lebeau (France)

Synergies pays riverains de la Baltique, n° 11 / 2017

Couverture, conception graphique et mise en page : Emilie Hiesse (*Créactiv'*) - France

© GERFLINT – Sylvains-lès-Moulins – France – – Copyright n° ZSN6DE3

Dépôt légal Bibliothèque Nationale de France 2017

Achevé d'imprimer en octobre 2017 sous les presses de Drukarnia Cyfrowa EIKON PLUS
ul. Wybickiego 46, 31-302 Kraków - Pologne

GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français
Langue internationale

Programme mondial de diffusion scientifique
francophone en réseau

www.gerflint.fr

Ce volume naît d'un dialogue mené, entre des chercheurs basés en Estonie, autour de la question débattue des incipit et explicit. Bien que chaque auteur aborde cette question suivant sa propre optique particulière (philologique, sémiotique ou anthropologique), l'idée plus générale consiste à focaliser l'attention sur ces «lieux stratégiques» que sont les incipit et explicit en les considérant, de plus, comme des formes mobiles de continuité et discontinuité pouvant se situer à l'intérieur et à l'extérieur d'un texte (ou bien dans des textes précédents du même auteur ou d'autres auteurs) et entretenir ainsi des relations sémantiques complexes – non linéaires, pas seulement fixées au début et à la fin des textes – avec d'autres noyaux sémantiques moins manifestes, proches et lointains.