

Dis-moi comment tu t'habilles... ou quelques métaphores dans la littérature italienne d'aujourd'hui (Fragments d'un discours métatextuel)

Alessandro Iovinelli
Université de Paris VIII

Parmi les métaphores qui indiquent la notion du métatexte, la place occupée par l'image du *tissu* est, sans aucun doute, très importante. Grâce au repérage de cette expression dans plusieurs textes de littérature italienne (notamment *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, le roman le plus métatextuel de Calvino), il est possible d'analyser la signification de cette désignation. D'ailleurs, il ne s'agit pas du seul moyen que les auteurs utilisent pour focaliser la réflexion sur la nature du texte littéraire. Du *labyrinthe* à la *prison*, de la *bibliothèque* à *l'immeuble*, du *musée* au *voyage*, etc., les images métaphoriques du texte se sont multipliées dans la littérature contemporaine (de Tabucchi à Del Giudice, de Bufalino à Consolo, de Eco à Malerba) l'espace narratif a grandi, envahissant les lieux du paratexte, notamment ceux qui sont destinés au lecteur.

1. Le fil d'Ariane ou la métaphore du tissu. Pour un bref aperçu.

La métaphore la plus fréquente pour désigner un texte littéraire est sans doute celle du "tissu". Un repérage de cette désignation, notamment dans des textes de la littérature italienne (comme par exemple *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: «*Ecco che questo romanzo così fittamente **intessuto** di sensazioni...*») pourrait nous permettre d'en expliquer la récurrence aussi bien que la signification métatextuelle.

Le mot latin *textum* (participe passé du verbe *texere*) veut dire *tissu*. Dans l'ouvrage d'Apulée, il comprend aussi *trame*, au sens élargi; chez Quintilien le terme acquiert déjà la signification de *contenu du discours* (Ier siècle apr. J.-C.). Mais, paradoxalement, chez Ammien Marcellin (IV siècle apr. J.-C.) *textum* n'a qu'un sens: celui de *tissu*.

Le glissement de valeur vers *formule, livret, document, énoncé, citation, morceau*, est déjà confirmé au sein des langues romanes. En français, cette valeur est attestée en 1265: *évangélaire, missel* à qui s'ajoute par la suite *enchaînement d'un récit*.¹ En italien, *testo* apparaît dès la vulgarisation de la *Rhetorica* de Cicéron par Brunetto Latini dans la seconde moitié du XIII^e siècle.² Ultérieurement, l'utilisation de *testo* en tant que: *opera, documento, scritto*, est tellement affirmée qu'on perd conscience de son origine, et même, de sa valeur métaphorique. Un phénomène analogue de catachrèse concerne d'autres voix: la *Letteratura Italiana Zanichelli* (= LIZ) enregistre 94 occurrences pour *testo* (chez: Brunetto Latini, Dante, Villani, Boccaccio, etc.); encore plus grande la récurrence de *trama*, mentionnée 133 fois (chez: Jacopone, Dante, Sacchetti, Alberti, Pulci, Masuccio Salernitano, Ariosto, Aretino, etc.) et si celle d'*intreccio* est légèrement inférieure (51 présences), c'est peut-être à cause de sa "modernité" (chez: Gravina, Goldoni, Baretti, Pindemonte, Monti, Foscolo, Manzoni, Belli, Leopardi, etc.).

L'image métaphorique de *tessere* au sens figuré de *scrivere* est une présence constante dans la littérature italienne depuis le XIV^e siècle: d'abord, Dante explique l'allégorie comme une «*veritate che si nasconde sotto 'l manto di queste favole*» (*Convivio*, I, 1). Ensuite, Vico affirme: «*San Girolamo vuole che 'l libro di Giobbe [...] fosse stato tessuto in verso eroico...*» (*Principi di Scienza Nuova*, Lib. 2, Sez. 2, cap. 5, 10). Au début du XIX^e siècle, les Trois Grâces de Foscolo n'apparaissent plus aux hommes *sous forme de belles nudités* (HENRIOT), leurs corps étant voilés: «*Attenuando gli apollinei rai / volgeano i fusi lucidi le nude / Ore, e del velo distendean l'ordito.*»

Or, l'écriture (et peut-être, non seulement l'écriture artistique) présente inéluctablement un caractère fictif, et ce, pour plusieurs raisons. Nous n'en donnerons que deux:

1. l'objet de sa représentation n'est ni quelque chose de matériel, ni quelque chose qu'on puisse observer d'une façon scientifique;
2. sa nature étant formelle, elle se doit en même temps d'habiller la vérité et de la déguiser.

Au seuil du XX^e siècle nous retrouvons une image identique pour connoter le rapport qui unit la beauté de la nature à l'œuvre d'art. La nature n'acquiert une dimension poétique que si elle est *vêtue* d'un système de signes en mesure de la transformer en une création poétique: «*Laudata sii per le tue vesti aulenti, / o Sera, e pel tuo cinto che ti cinge come il salce / il fien che odora!*» (D'Annunzio, *La sera fiesolana*).

Le concept de *texte* a connu un fort changement d'utilisation au cours de notre siècle: nous pensons à ce mot conventionnel, appelé à indiquer tout document écrit, qui

¹ LE PETIT ROBERT, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Le Robert, Paris, 1977, p. 1955.

² Carlo Battisti – Giovanni Alessio, *Dizionario Enciclopedico Italiano*, Firenze, Giovanni Barbera Editore, 1957, p. 3776.

s'est vu transformé en unité fondamentale de toute activité linguistique, comme Roland Barthes l'affirme:

«le texte est le **tissu** de citations, issues des mille foyers de la culture [...]» «dans l'écriture multiple, en effet, tout est à **démeler**, mais rien n'est à déchiffrer; la structure peut être suivie, "**filée**" (comme on dit d'une **maille** de bas qui part) en toutes ses reprises et à tous ses étages, mais il n'y a pas de fond [...]»³

Et l'image du tissu se transforme à son tour en celle d'une **tresse** dans *S/Z*:

«le texte, pendant qu'il se fait, est semblable à **une dentelle de Valenciennes** qui naîtrait devant nous sous les doigts de la dentellière: chaque séquence engagée pend comme le fuseau provisoirement inactif qui attend pendant que son voisin travaille, puis, quand son tour vient, la main reprend le **fil**, le ramène à son tambour; et au fur et à mesure que le **dessin** se remplit, chaque fil marque son avance par une épingle qui le retient et que l'on déplace peu à peu : ainsi des termes de la séquence: ces sont des positions occupées puis dépassées en vue d'un investissement progressif du sens.»⁴

La ligne tracée par Barthes et, en général, par la critique structuraliste et sémiotique, a influencé la production littéraire depuis les années soixante-dix jusqu'à nos jours.

Elle a concerné non seulement l'écriture narrative, mais aussi la poésie – nous pensons à ce que l'un des poètes théoriciens de la nouvelle avant-garde, Mario Lunetta, écrit:

«non crediamo alla Poesia, ma al Testo. E proprio in poesia, non crediamo alla dialettica dei Sentimenti ma alla dialettica dei Linguaggi.»⁵

Pourtant, l'identification de la production littéraire au texte rencontre des voix critiques et discordantes jusqu'à aujourd'hui. Pour en donner un exemple, nous citons *Letteratura Italiana* (sous la direction d'Alberto Asor Rosa), l'un des projets de l'historiographie littéraire parmi les plus connus de ces vingt dernières années. Voilà ce qu'Asor Rosa écrit dans son introduction à la dernière section (quatre volumes sont consacrés aux *Opere*) de cet ouvrage:

«Nella nozione di "testo" prevale la caratterizzazione linguistica. [...] la nozione di "opera", pur non escludendo, ovviamente, la caratterizzazione linguistica, ne contempla numerose altre».

³ Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, in *Oeuvres complètes*, Tome II 1966-1973, Édition du Seuil, Paris, 1994, p. 492.

⁴ Roland Barthes, *S/Z*, Édition du Seuil, Paris, 1970, p. 165.

⁵ Mario, Lunetta, *Poesia italiana della contraddizione*, Newton Compton, Roma, 1989, p. 14.

Dont la plus importante :

«rispetto alla nozione un po' impersonale di "tessitura", [l'opera ha] un elemento creativo, febbrile, strettamente collegato con l'operosità, con il "lavoro" dell'uomo.»⁶

Si l'on prend en compte les considérations ci-dessus, il faudra alors cerner (et, par conséquent, restreindre) le repérage de l'utilisation métatextuelle de *tessuto* (*tissu*), se bornant à la zone de la littérature italienne plus récente et, tout particulièrement, à des auteurs ayant – plus ou moins consciemment plus ou moins directement – accepté le corollaire de la position barthienne:

«L'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles.»⁷

C'est pourquoi il faudra commencer notre analyse par *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, c'est-à-dire par un roman qui est substantiellement un métaroman. À côté de l'image du tissu, pour désigner le récit (l'on y reviendra plus loin), Calvino place d'autres métaphores qui en diversifient et la signification et la fonction. Entre autres, je veux souligner ici l'importance de deux récurrences:

1) Calvino recourt à la métaphore du tissu pour expliquer la technique des renvois narratifs (analepse, prolepse, résumé, répétition, etc), ainsi que la construction d'un roman:

«E' chiaro: sono motivi che ritornano, il testo è **intessuto** di questi andirivieni, che servono a esprimere il fluire del tempo».⁸

2) Si tout livre qui raconte est un texte, de même, la vie se transforme en un texte où nous-mêmes nous écrivons, lisons et sommes lus. Voilà donc que l'image du tissu devient le point de vue d'où regarder notre propre existence (et l'existence tout court):

«Tanto la conclusione a cui portano tutte le storie è che la vita che uno ha vissuto è una sola, uniforme e compatta come **una coperta infeltrita** dove non si possono separare **i fili di cui è intessuta**.»⁹

Il est pourtant vrai que Barthes a prêté encore une fonction au texte littéraire:

«un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation».¹⁰

⁶ Alberto Asor Rosa, *Il canone delle opere in Letteratura italiana – Le Opere*, vol. I *Dalle origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino, 1992, pp. XXIV – XXV.

⁷ Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, op. cit., p. 493.

⁸ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti II*, introduzione di Claudio Milanini, Mondadori, Milano, 1992, p. 634.

⁹ *Ibidem*, p. 714.

¹⁰ Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, op. cit., p. 493.

Dans ce sens, l'écriture se fait réécriture, montage de documents préexistants, travail de *seconde main* – pour reprendre l'expression de Compagnon.¹¹ C'est un phénomène de la littérature (non seulement) italienne dont nous pouvons faire état en citant quelques auteurs.

Vincenzo Consolo, par exemple. *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976)¹² est un roman dont la structure accueille une série de documents historiques: des lettres du baron di Mandralisca aux extraits du *Giornale letterario*, des sentences de tribunal aux proclamations du predictateur Mordini, des *Noterelle di uno dei Mille* de G.C. Abba aux pages érudites consacrées au traité de malacologie, etc. A propos de son écriture romanesque, l'auteur écrit:

«Non ho voluto scrivere un romanzo storico di matrice ottocentesca, compiuto, rotondo, sapienziale o pedagogico (avrei contraddetto i presupposti da cui ero partito). Ho fatto così vedere l'**ordito** che sta sotto l'invenzione letteraria.»¹³

Pareillement, le choix lexical de ses romans en fait le résultat d'une structure composite, exactement comme un **ordito (chaîne)**, «*insieme dei fili destinati a formare la larghezza o altezza di un tessuto, tesi orizzontalmente sul telaio*».¹⁴

Un fil qui tisse la toile (la *tapisserie* des souvenirs, d'un récit, de son intrigue) est une image centrale du métatexte – même sous forme négative, comme c'est le cas de *La Casa dei doganieri* de Montale: «*Tu non ricordi; altro tempo frastorna / la tua memoria; un filo s'addipana*» – .

Dans *Linea di terra* (1992, traduit en français sous un autre titre: *Le Triomphe de la Mort*, sous-titré *Ligne de terre*) d'Eduardo Rebulla, la métaphore devient l'essence même du récit; elle est pour ainsi dire "exteriorisée" selon deux degrés de métatextualité, le roman s'articulant autour d'un échange continu/el de différents points de vue (d'après le modèle du roman épistolaire).

Comme dans la lettre que Marta écrit et adresse à Eleonora : son intervention est bâtie sur la récurrence du mot *fil* pour résumer – nous pourrions dire: *recoudre* – le sens de l'histoire, inconnue à Eleonora, tout comme au lecteur.

Une métaphore que Rebulla utilise d'abord pour définir le rapport entre les deux personnages: «*distanti all'apparenza, ma nel rovescio unite da solidi fili*». Ensuite, pour montrer le *sensus incognitus* de l'histoire elle-même: «*si è svolto l'andirivieni di un filo, il cui disegno complessivo è ignoto ad entrambe*». Enfin, dans la troisième récurrence, la métaphore aboutit (et ramène) à la signification ultime de l'écriture chez Antonio Pisanello, le narrateur:

¹¹ Antoine Compagnon, *La seconde main*, Éditions du Seuil, Paris, 1979.

¹² Vincenzo Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Mondadori, Milano, (1976) 1997.

¹³ Vincenzo Consolo, *Fuga dall'Etna*, Donzelli Editore, Roma, 1993, p. 46.

¹⁴ *Enciclopedia Zanichelli*, Zanichelli, Bologna, 1992, p. 1294.

«ecco che il **filo** ha ripreso ad **annodarsi** e il disegno ha cominciato a farsi più chiaro. Anche per questo vi **scrivo**, perché confido nella **trama**, **nell'intreccio dei fili**, e so che adesso spetta a me». ¹⁵

Finalément, c'est la bipolarité qui est à la base de ce roman: d'une part, les événements multiplient une trame; de l'autre, la trame du récit, ainsi accrue, multiplie à son tour les événements. Tout est croisé (comme *les destins*); tout se tisse et contribue à s'entrelacer.

Dans *Itaca per sempre* (1998), Luigi Malerba propose la réécriture du mythe d'Ulysse. En fait, la clé de ce roman est à repérer plutôt dans un autre mythe (ou symbole), plus domestique et moins viril que celui du héros "aux mille tours": la *toile* de Pénélope, re-proposée sous forme de tromperie, mensonge ou ruse, et donc exemple parfait d'affabulation ininterrompue. Pénélope est à la fois le narrateur qui invente et le personnage qui simule:

«Ho ingannato questi Proci ingordi e prepotenti con la favola della tela che continuo a tessere di giorno e a disfare durante la notte [...] e quando improvvisamente mi sveglio di notte per disfare sul **telaio** il lavoro del giorno prima [...]» ¹⁶

On peut également mentionner *Seta* (1996) d'Alessandro Baricco, un récit long où la *soie* joue deux grands rôles: elle est le thème central du roman et la projection métatextuelle de sa forme narrative. ¹⁷

Le dernier exemple métatextuel, qui peut également s'inscrire dans le champ sémantique du *tissu*, nous est donné par le recueil des *Volatili del Beato Angelico* (1987) d'Antonio Tabucchi. Il s'agit là d'une construction hyperlittéraire, comme d'ailleurs c'est toujours le cas de Tabucchi. Dans la nouvelle: *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*, il est question d'un échange de lettres entre l'auteur lui-même et Xavier Janata Monroy, personnage qui nous ramène à un autre roman de Tabucchi, *Notturmo indiano* (1984). Dans la dernière lettre à M. Monroy, Tabucchi se doit d'expliquer ce qu'est pour lui l'écriture narrative:

«scrivere un racconto è una cerimonia simile allo streap-tease. Come la ragazza che sotto un impudico riflettore si spoglia dei suoi vestiti e mostra le sue grazie segrete, anche lo scrittore denuda in pubblico la sua intimità attraverso i suoi racconti. Ci sono, evidentemente, delle differenze. Ciò che lo scrittore esibisce di se stesso non sono le sue segrete grazie, come la disinvoltata ragazza, ma i fantasmi che lo assediano, la parte più brutta di se stesso: le sue nostalgie, le sue colpe e i suoi rancori. Un'altra differenza è che mentre nel suo spettacolo la ragazza comincia vestita e finisce nuda, nel caso del racconto la traiettoria è inversa: lo scrittore comincia con l'essere nudo e finisce per rivestirsi.» ¹⁸

¹⁵ Edoardo Rebullà, *Linea di terra*, Sellerio, Palermo, 1992, pp. 102 – 103.

¹⁶ Luigi Malerba, *Itaca per sempre*, Mondadori, Milano, 1998, p. 14.

¹⁷ Alessandro Baricco, *Seta*, Rizzoli, Milano, 1996.

¹⁸ Antonio Tabucchi, *I volatili del Beato Angelico*, Sellerio, Palermo, 1987, p. 53.

C'est un passage exemplaire pour comprendre la notion de métatexte chez Tabucchi. La séquence commence par une citation (sous forme d'allusion hypotextuelle de l'*Autopsicografia* de Fernando Pessoa)¹⁹ et se poursuit dans une autre citation (explicite: Vargas Llosa). Dans ce deuxième cas, cependant, Tabucchi utilise la métaphore d'autrui, le *streak-tease* de Vargas Llosa, pour la renverser et la faire sienne: sur scène, l'écrivain ne se deshabilite pas; au contraire, il se rhabille (il se pare, peut-être). Le texte est donc le vêtement (dans certains cas, l'accoutrement) sous lequel cacher ses propres *nostalgie, colpe, rancori*, et l'écriture superpose plusieurs couches de signification, pour n'être enfin qu'*un rivestirsi*. Comme Edwald Lang le dirait, le texte est le «*résultat d'opérations d'intégrations*» doté d'un «*supplément de signification*»: *la signification de ce tout tout dépasse la somme des significations de ses constituants phrastiques*». ²⁰

Pour en revenir à la nouvelle tabucquienne – dont le titre déjà est la (ré)formulation antinomique du paradoxe d'Épyménide (*Epyménide le Crétois dit que tous les Crétois sont des menteurs*) –, elle affiche, dès le début, son caractère métatextuel. Il s'ensuit que pour Tabucchi non seulement chaque texte est un métatexte, mais aussi que le métatexte même est un **tissu** de citations, dont le but est moins de démontrer leur vérité que de prouver leur authenticité. ²¹

2. Des espaces où s'égarer. D'autres métaphores (méta)littéraires.

L'équation *texte = tissu* n'est pas la seule formule dans le domaine des expressions métaphoriques introduisant la dimension du metatexte dans l'univers littéraire. Et même, on pourrait récupérer et adapter la distinction entre *obligatoire* et *aleatoire* que Michel Riffaterre a imposé à propos de l'intertextuel²²: un véritable réseau d'allusions métatextuelles serait couché et caché dans le texte. C'est-à-dire : à une dimension métatextuelle déclarée, explicite, voire intentionnelle de la part de l'auteur, il y en a une autre qui reste voilée, implicite et donc inconsciente et hypotextuelle. Je crois que c'est dans ce sens que l'analyse critique devrait opérer.

C'est pourquoi, j'essayerai de défricher le terrain – d'une manière carrément superficielle – afin de jalonner un parcours, de donner de possibles pistes de recherches pour des réflexions à venir. Pour ce faire, j'ai cherché dans plusieurs textes d'autres métaphores désignant l'œuvre créée et/ou le processus de création en procédant à la même analyse.

Nous répartirons ce point sur trois parties :

¹⁹ «*O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente.*»

²⁰ Cité dans Guy Larroux, *Le mot de la fin*, Nathan, Paris, 1995, p. 20.

²¹ Antoine Compagnon, *La seconde main*, op. cit., p. 89.

²² Michel Riffaterre, *La trace de l'intertexte* in «*La Pensée française*», octobre 1980, pp. 5 – 6.

- a. Liste, en rien exhaustive, des symboles parmi les plus suggestifs et les plus récurrents.

Il est des écrivains pour lesquels l'œuvre créée est *poiesis*; pour eux, le langage crée un monde autre que la réalité; à savoir, un monde autoréférentiel, symbolisé tour à tour par le **labyrinthe** (Calvino, *Sfida al labirinto*), la **prison** (Calvino, *Il conte di Montecristo in Ti con zero*), la **bibliothèque** (Borges, *La biblioteca di Babele*; Eco, *Il nome della rosa*), l'**immeuble** (Perec, *La Vie modes d'emploi*).

Il est des écrivains pour lesquels le processus de création coïncide avec le **voyage**, c'est-à-dire avec une expérience humaine originaire et universelle. Cette expérience peut connaître diverses issues:

- religieuse (l'*Itinerarium mentis ad deum* [*Le Chemin de l'âme vers Dieu*] de Saint Bonaventure, la *Divina Commedia* de Dante);
- épique (Homère, *Odyssée*, Virgile, *Enéide*, Joyce, *Ulysses*);
- existentielle (Conrad, *Heart of Darkness*, Svevo, *La novella del buon vecchio e della fanciulla*, Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Saint-Exupéry, *Vol de nuit*, Hemingway, *The Old Man and the Sea*, Caproni, *Congedo di un viaggiatore cerimonioso*);
- ludico-combinatoire (Calvino, *Il Castello dei destini incrociati*, Sanguineti, *Il gioco dell'oca*);
- fantastique (Swift, *Gulliver's Travels*, Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, Verne, *Voyage au centre de la Terre*, Calvino, *Le città invisibili*);
- poétique-combinatoire: avec la **forêt** (Baudelaire, *Correspondances*), avec la **selva dei simboli** (Pavese, *Letteratura americana*).

Il est enfin des écrivains pour lesquels l'acte de raconter coïncide avec la *combinaison* d'éléments apparemment fort éloignés les uns des autres (sinon incohérents), dont le symbole a une signification ésotérique à décoder: le **complot** (Kiš, *Le livre des rois et des sots*, Eco, *Il pendolo di Foucault*), les **mots croisés** (Sciascia, *Cruciverba*), le **rébus** (Perec, *53 jours*, Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza*).

- b. Analyse de la présence de plusieurs métaphores à l'intérieur d'un même texte.

Un premier choix tout à fait naturel ne peut que tomber sur *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, le livre le plus métatextuel de Calvino. L'une des raisons d'intérêt de ce roman est dans le caractère presque encyclopédique de ses métaphores et de ses comparaisons. Elles concernent l'acte de la communication littéraire: le roman idéal – dans la version de la Lectrice – est dans cette «forza motrice» qui a «solo la voglia di raccontare, d'accumulare storie su storie», et qui pousse «come una pianta, un aggrovigliarsi come di rami e di foglie». ²³ La narration est comme une «foresta che s'estende da tutte le parti e non lascia la luce tanto è folta» ou alors comme «una corrente [che] si disperde in tanti rigagnoli». ²⁴ L'écriture (c'est toujours Ludmilla qui

²³ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, op. cit., p. 699.

²⁴ *Ibidem*.

parole) est comme «*il vento che modella le montagne, i sedimenti delle maree, i cerchi annuali nel legno dei tronchi*» et particulièrement (à propos de l'œuvre de Silas Flannery) «*come una pianta di zucche fa le zucche*»,²⁵ sans compter les innombrables métaphores que les personnages-lecteurs s'échangent tout au long du chapitre IX.

c. Analyse d'une unique situation narrative, chargée d'une valeur allégorique.

C'est le cas de *Nel museo di Reims* (1988) de Daniele Del Giudice. Ici, le personnage principal, Barnaba, est un jeune homme, en train de devenir aveugle, qui décide d'aller visiter le musée de Reims. Ce sera devant un tableau qu'Anne s'approche de lui : c'est une inconnue, la jeune femme qui, ayant dévoilé son secret, lui explique les détails qu'il n'arrive pas à saisir. Anne lui chuchote à l'oreille :

«Desdemona è quasi in ginocchio ai piedi del padre. Il padre ha una grande veste rosso chiaro, e la barba; guarda la donna severo, tagliente, la respinge. Da una porta sullo sfondo si affacciano altre due figure, restano bloccate sulla soglia, intimorite. La luce scende dall'alto, è tutta sul petto e sul viso di lei.»²⁶

Voilà que le tableau de Delacroix, *Desdémone maudite par son père*, est devenu lui-même récit. D'où le changement significatif du rôle des personnages: Anne se fait narrateur, Barnaba est l'écouteur/spectateur. En effet, il écoute ("lit") une histoire qu'il ne peut comprendre que si Anne interprète les signes (au début, non) linguistiques (du tableau). Tout le récit de Del Giudice a une fonction métatextuelle – aussi cryptique soit-elle – qui se cache derrière la simple description d'une série de tableaux (ainsi que derrière la valeur métaphorique de la vue). On peut donc le lire en tant qu'allégorie de la communication littéraire: le musée est le texte, Anne – nous venons de le dire – le narrateur, Barnaba le lecteur – encore que *lector in fabula*.

3. Arlequin, un serviteur (in)fidèle? L'apport du paratexte.

La multiplication des lieux romanesques (préface, notes, incipit et explicit, etc) participe de la construction de la valeur métatextuelle d'une œuvre littéraire.

Genette l'a démontré dans *Seuils*: l'espace narratif ne commence pas nécessairement dans le texte, *strictu sensu* ; mais déjà dans son appareil paratextuel. Par conséquent, la préface n'a pas que la fonction didascalique de présenter le sujet, la raison ou le but, etc. de l'œuvre dont il est question, mais elle anticipe déjà le jeu narratif qui s'établit entre le texte et son lecteur, sa vocation étant de stipuler ce que Genette appelle le «*contrat de fiction*».²⁷

Le modèle le plus ancien d'invention fictionnelle est celui du "manuscrit retrouvé": de *Don Quichotte* de Cervantes aux *Promessi Sposi* de Manzoni, des *Trois*

²⁵ *Ibidem*, p. 798.

²⁶ Daniele Del Giudice, *Nel museo di Reims*, Mondadori, Milano, 1988, p. 15.

²⁷ Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris, 1987, p. 200.

Mousquetaires de Dumas à *l'Immortel* de Borges, ces romans contiennent, tous, la même trouvaille narrative. D'ailleurs, le roman a pleinement puisé à cette source – notamment, *Il nome della rosa* (1980) d'Eco, *Il pianeta azzurro* (1986) de Malerba. Eco arrive à y voir le caractère consubstantiel du roman ; il l'a écrit d'abord dans ses écrits théoriques et ensuite dans la postface du *Nome della rosa* (*Postille*). Il a utilisé cette source aussi en tant qu'épilogue de roman, dans *L'isola del giorno prima* (1995), lorsque le narrateur en conclut que :

«se di questa storia volessi ricavarne un romanzo, dimostrerei ancora una volta che non si può scrivere senza fare il palinsesto di un manoscritto ritrovato».²⁸

Pourtant, comme les lecteurs du *Nome della rosa* le savent, ses *Postille* contiennent beaucoup d'autres choses encore : une réélaboration de l'idée de Moyen Âge, un essai sur le postmoderne, une réflexion sur les genres littéraires "contaminés" (les romans policier, historique, cosmologique, etc.), par exemple. Par ailleurs, le lecteur éprouve l'étrange sensation d'être toujours dans l'espace diégétique, d'être encore en train de lire un (sinon *le*) récit.

Ce jeu de la fiction, formulé à partir de la préface ou de la postface, peut être mené de différentes façons. La démarche de Sciascia, par exemple, ne s'éloigne pas trop de la tradition du roman historique : dans *Pugnalatori* (1976) ou dans le *Teatro della memoria* (1981), l'auteur fait état de ses propres recherches, sans doute pour donner un fondement "réel", un caractère "vrai" à la *fabula* que le lecteur va lire. Parfois, le rapport entre la fiction et la réalité est plus complexe. C'est le cas de *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997) de Tabucchi :

«Personaggi, luoghi e situazioni qui descritti sono frutto di fantasia romanzesca. Di reale c'è un episodio ben concreto che ha mosso la fantasia romanzesca: la notte del 7 maggio 1996, Carlo Rosa, cittadino portoghese, di anni 25, è stato ucciso in un commissariato...»²⁹

Autrement dit, la réalité de la fiction et la réalité effective sont indépendantes, mais non incompatibles entre elles. Un auteur qui tourne en dérision les principes de réalité et de non-contradiction est Dino Buzzati dans ses *Miracoli di Val Morel* (1967). Dans la préface, l'auteur note : «*Questi miei quadri, non sono che immaginari*». Pour affirmer, aussitôt après : «*trovai, molti anni fa or sono, un curioso quadernetto*», où on rapportait les miracles de Sainte Rita dans le Val Morel et leurs représentations picturales. Buzzati déclare aussi qu'il a longtemps mené une enquête, à la suite de laquelle il a découvert en montagne «*uno di quei rozzi tabernacoli*», mais qu'à présent il n'arrive plus à repérer le site. Il termine en citant un Witz de Wilde («*è la vita ad imitare l'arte non viceversa*») et en informant les lecteurs qu' «*un professore di Belluno ha suggerito [...] di costruire in un posto come quello da me descritto una*

²⁸ Umberto Eco, *L'isola del giorno prima*, Bompiani, Milano, 1995, p. 353.

²⁹ Antonio Tabucchi, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 239.

cappella dedicata a Santa Rita». ³⁰ Finalement, l'incohérence d'une telle préface et l'attitude mensongère du narrateur ont pour tâche d'anticiper la typologie fantastique du récit qui va suivre.

Pour ce qui est de la fonction des *incipit* et des *explicit*, ce ne sont là que des lieux romanesques. Je vais m'expliquer. Comme chacun le sait, à l'origine de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, il y a *La Squadratura* et le projet de Calvino d'écrire un roman composé uniquement de débuts ébauchés. C'est-à-dire d'*incipit*. L'écho d'une telle idée revient au cours de ce roman dans le journal intime de Flannery:

«Vorrei poter scrivere un libro che fosse solo un incipit, che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio, l'attesa ancora senza oggetto.» ³¹

Dans ce roman de Calvino, en effet, nous trouvons dix chapitres coïncidant avec autant de commencements de dix romans différents. Sa structure est concrétisée en deux spatialisations : l'une, en forme d'arbre (structure chère à Perec aussi), parue dans "Alfabetà", lors d'une polémique avec Angelo Guglielmi; l'autre, en forme de "schéma conceptuel", datée d'avril 1979 et retrouvée dans les feuilles inédites de l'écrivain, après sa mort. Un tel engagement à la systématisation témoigne de la valeur théorique que Calvino attache à la forme narrative. Et, d'une manière spéculaire, dans le roman que Flannery a conçu, les trois personnages seraient: «*lo scrittore produttivo*», «*lo scrittore tormentato*» et une femme qui «*prende il sole leggendo un libro*». Le jeu combinatoire de leurs possibles rencontres donneraient, selon Flannery, sept épilogues différents.

L'*incipit* comme topos de la narrativité est à l'origine d'autres œuvres des années '70. Dans le recueil de récits *Agli dèi ulteriori* (1972) de Giorgio Manganelli, on a deux exemples combinatoires d'*incipit* et d'*explicit*:

– *Simulazioni* est une nouvelle à 23 "démarrages" – à tel points différents que chacun d'eux est en contradiction avec les autres – où le narrateur homodiégétique est au centre d'une «*allucinazione elaboratamente arredata*». ³² En outre, chaque vision racontée coïncide avec un tableau et chaque tableau avec un récit possible.

– *Un amore impossibile* est l'histoire de la correspondance imaginaire entre la princesse de Clèves et Hamlet (et donc entre deux personnages romanesques). En fait, c'est la réécriture des épilogues des œuvres de Madame de La Fayette et de Shakespeare.

En conclusion, Calvino, Manganelli et, naturellement Perec (avec son art du puzzle), partent d'un paradoxe identique : nier la structure traditionnelle du roman par la multiplication des lieux et des parcours narratifs, possibles et/ou virtuels.

³⁰ Dino Buzzati, *I miracoli di Val Morel*, Garzanti, Milano, 1971, pp. 7 – 12.

³¹ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, op. cit., p. 788.

³² Giorgio Manganelli, *Agli dei ulteriori*, Adelphi, Milano, 1989, p. 39.

4. “– *Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!*”

L'interpellation du lecteur est, de toute évidence, un des procédés récurrents du métaroman. C'est un jeu qui a des modalités à définir, mais qui peut éclaircir tantôt le procès de communication, tantôt la fonction assignée à la lecture.

L'auteur de métaroman(s) n'oublie pas que sans lecteur son livre n'aurait pas raison d'être (ni d'exister). En outre, il sait qu'il n'y a pas de lecteur abstrait. Toute lecture est, comme le dirait Hans Robert Jauss, une «*perception guidée*»³³; ce qui veut dire que non seulement la réception d'une œuvre n'est pas un acte individuel relevant de la pure subjectivité, mais qu'elle s'inscrit dans un «*horizon d'attente*» peuplé de lecteurs concrets. C'est pourquoi Wolfgang Iser parle d'une «*phénoménologie de la lecture*», où le rôle du lecteur est essentiel dans la production de l'«*effet esthétique*» (si l'on tient pour sûr qu'il y a une interaction entre lecteur et texte et que chaque œuvre définit son «*lecteur implicite*»)³⁴.

L'un des objectifs de l'auteur est, pour Eco, de «*costruire il lettore*» (*Postille al Nome della Rosa*).³⁵ Cette phrase résume – aussi différée soit-elle – le sens des cent premières pages de son roman. Du reste, le même Eco rappelle qu'il avait déjà anticipé une telle démarche dans des ouvrages comme *Lector in fabula* et *Opus aperta*; son lecteur modèle est complice dans le jeu, piégé aussi, mais convaincu qu'un texte veut être une expérience de transformation. Une relation auteur-lecteur, celle qu'Eco propose, qui n'exclut pas la tension : comme c'est bien le cas des dernières pages de *L'isola del giorno prima*, où le narrateur se moque de la «*puerile curiosità del lettore*»³⁶, lequel voudrait apprendre si Roberto a vraiment écrit les pages qu'il (le lecteur) vient de lire.

C'est que, dans le métaroman, le lecteur n'exerce ni la fonction phatique comme il lui arrivait par exemple dans le roman-témoignage (cf. *Se questo è un uomo* de Primo Levi, et notamment, sa poésie placée en épigraphe), ni la fonction émotive comme dans le roman classique (cf. lettre apocryphe de Lorenzo Alderani, par laquelle démarre *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* d'Ugo Foscolo). La fonction du lecteur est métalinguistique : sa tâche étant de lire une histoire, mais également d'en comprendre le système sémiotique ainsi que le rapport intertextuel qu'elle entretient avec d'autres ouvrages. Pour ce faire, l'auteur met à disposition de son lecteur des instruments de connaissance, des points de repères, tout un appareil paratextuel (quitte à l'étouffer à cause de l'hypertrophie de documents).

C'est bien ce que Gesualdo Bufalino fait dans son premier roman, *Diceria dell'untore* (1981), où il présente et organise le matériel offert dans l'appendice comme

³³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, (1972-75) 1978.

³⁴ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, éd. Mardaga 1985, pp. 48-49.

³⁵ Umberto Eco, *Postille al Nome della rosa*, “Alfabeta” 49, juin 1983.

³⁶ Umberto Eco, *L'isola del giorno prima*, *ib.*

un véritable index, dans lequel le lecteur pourra retrouver les «*istruzioni per l'uso*» pour la consommation du texte. C'est à lui qu'explicitement s'adressent l'auteur et l'éditeur du livre, en lui donnant des conseils pour la bonne démarche de sa lecture:

«[...] pare doveroso al responsabile [...] rendere conto, non fosse che per un riguardo alle orecchie più semplici, delle tante spicciole oscurità che farciscono il testo e mettere, nero su bianco, le seguenti postille e istruzioni per l'uso.»³⁷

Or, l'interpellation au lecteur, toute métalinguistique, participe du jeu narratif que l'auteur mène, de sorte que tout récit est à la fois une œuvre de fiction et de mensonge (l'éclaircissement même des significations cachées dans le texte se chargeant d'une valeur trompeuse). C'est aussi le cas du *Pianeta azzurro* de Malerba, où trois notes de l'auteur continuent le jeu de la construction fictionnelle romanesque:

«Nel settembre scorso, senza preavviso, si è presentato alla porta della mia casa di Roma un signore sulla cinquantina che, senza tante cerimonie, mi ha messo in mano i tre quaderni che precedono questa nota».³⁸

À vrai dire, le trompe-l'œil qui caractérise le rapport qui unit la réalité à la fiction se poursuit tout au long du roman: c'est que la dénégation de l'auteur correspond à sa conception de la littérature comme fiction autoréférentielle, le lecteur ne devant jamais douter de sa nature, soit-elle derrière ou à côté de l'espace diégétique. Ainsi veut l'auteur.

RECI MI KAKO SE ODIJEVAŠ... ILI NEKOLIKO METAFORA U DANAŠNJOJ TALIJANSKOJ KNJIŽEVNOSTI (FRAGMENTI METATEKSTUALNOG DISKURSA)

Među metaforama koje označavaju pojam metateksta nedvojbeno je veoma značajna slika *tkanja*. Njezino se značenje može podvrgnuti analizi ako se taj izraz izdvoji u većem broju tekstova iz talijanske književnosti (osobito u najmetatekstualnijem Calvinovu romanu *Se una notte d'inverno un viaggiatore*). Uostalom, ne radi se o jedinom sredstvu kojim se autori služe da bi usmjerili promišljanje na prirodu književnog teksta. Od *labirinta* do *zatvora*, od *knjižnice* do *zgrade*, od *muzeja* do *putovanja* itd., metaforičke su se slike teksta umnožile u suvremenoj književnosti (od Tabucchija do Del Giudicea, od Bufalina do Consola, od Eca do Malerbe), a narativni se prostor proširio i osvojio prostore parateksta, osobito one koji su namijenjeni čitatelju.

³⁷ Gesualdo Bufalino, *L'autore al lettore* dans *Diceria dell'autore*, Sellerio, Palermo, 1981.

³⁸ Luigi Malerba, *Il pianeta azzurro*, Mondadori, Milano, 1986, p. 318.