



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-56422-9

LE NOM PROPRE DANS L'ITALIE

DE GUY SCARPETTA

par

Olivier Renault

Département des Lettres françaises

Faculté des Arts

Thèse présentée à l'école des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts

(Lettres françaises): M.A.

© Olivier Renault, Ottawa, Canada, 1989



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Pour que le Cri devienne Nom

**Il y a les gens du sigle,
et il y a les gens du Nom.**

Sollers

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement Patrick Imbert qui m'a constamment encouragé durant mon parcours universitaire, et plus spécifiquement lors de la rédaction de ce travail. La qualité de sa lecture et la pertinence de ses remarques m'ont grandement profité.

Je remercie également Thierry De Duve qui, par la richesse de son enseignement et l'originalité de son point de vue sur la question du Nom, est en quelque sorte à l'origine de cette recherche.

Qu'André Beaudet, pour sa rigueur, sa finesse dans la conversation et son art de la subtilité, ainsi que pour la confiance et l'amitié qu'il m'a généreusement accordées, soit ici remercié.

Enfin, Christiane, à qui je dois la sérénité, l'amour et la volupté d'être, et Jacques-Henri, fournisseur de logiciel, de rigueur logique et d'amitié: ils méritent tous deux des remerciements aussi intenses que leur passion pour la littérature.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	3
CHAPITRE 1: <u>Du commun au propre</u>	7
Préalables.....	7
Scène.....	8
1972: le tournant.....	11
Le dispositif de déracinement.....	17
CHAPITRE 2: <u>Le Nom des autres</u>	25
A. Travail des Noms.....	25
Séries: préalables théoriques.....	25
Sens.....	33
Représentation.....	39
Jugements.....	46
Mémoire.....	49
Appel.....	53
Apparitions des Noms et des corps.....	56
B. Jeux.....	68
Personnages au second degré.....	68
Personnages inventés.....	71
Anagrammes.....	75
CHAPITRE 3: <u>Ecrire en son nom</u>	79
Logiques.....	79
Signatures.....	86
CONCLUSION.....	94
BIELIOGRAPHIE.....	99

Introduction

La modernité¹ littéraire semble s'être développée selon deux tendances contradictoires qui se sont à la fois affrontées et nourries l'une l'autre, en une sorte de rapport dialectique mais qui n'arriverait jamais à une résolution sous forme de synthèse.

La première tendance se manifeste par l'émergence d'êtres d'exception qui sont sortis de la masse, de l'anonymat et y ont opéré une fracture ou une rupture radicales. Ces exceptions ont pour nom, par exemple, Manet, Mallarmé, Lautréamont, Picasso ou Stravinski. Ces noms ont la particularité de n'être nullement résumables, ni assimilables totalement à un mouvement, groupe ou école, indépendamment de leurs rapports éventuels avec ces groupes. Picasso n'est pas réductible au seul cubisme; Lautréamont n'est pas seulement un surréaliste avant la lettre, il est aussi un rhétoricien anachronique.

La seconde prend la forme de ces groupes, mouvements et écoles que nous venons d'évoquer; ils s'appellent, entre autres, surréalisme, cubisme, existentialisme ou nouveau roman. Ces groupes se constituent par l'élaboration d'un

¹ La modernité commencerait avec Baudelaire (en accord avec Christine Buci-Glucksman in La raison baroque, Paris, Galilée, 1984) pour les exceptions, et le romantisme pour les mouvements, mais les avant-gardes proprement dites débuteraient avec le surréalisme.

manifeste, d'un programme commun, ou d'éditoriaux incendiaires et établissent (ou tentent d'établir) leur légitimité en invoquant ou revendiquant tel ou tel nom d'exception (Lautréamont par les surréalistes, par exemple).

Ainsi se développe cette sorte de relation dialectique: intégration et communauté d'un côté, auto-extirpation et singularité de l'autre. L'exception sort de la masse pour parler en son nom, tandis que le groupe tente d'assimiler ce nom, de le faire sien ou d'en faire un porte-parole (volontaire ou non) de son programme. Un troisième cas existe également, c'est celui de l'individu qui fonde un groupe, ou qui investit toute sa singularité dans une cause collective: Sartre en est sûrement le meilleur exemple.

D'après la description de cette relation, le dénominateur commun des deux tendances serait le rapport au nom. Mais c'est précisément là aussi que surgit la première différence, celle qui détermine les autres sur cette question: l'exception relève du nom propre, le groupe du nom commun.

Compte tenu de cet état de chose, il n'est guère étonnant, mais au contraire très logique, de constater que la modernité critique, notamment la philosophie logique et analytique, les théories littéraires et artistiques, se soient interrogées sur le problème du nom propre. La philosophie logique et analytique a voulu élaborer une langue logique reposant surtout sur la fonction du nom

propre dont la particularité est de désigner un référent unique: cette spécificité permet de fournir le modèle qui sous-tend la fonction des propositions dans ce nouveau langage. La théorie littéraire s'est occupée entre autres d'onomastique², qui consiste surtout à découper et analyser le nom pour en établir le ou les sens; elle s'est également intéressée, tout comme la théorie artistique, à la signature comme geste.

Malgré la valeur de ces théories et la vaillance des théoriciens, il reste encore beaucoup à dire sur cette question du nom propre, ainsi, l'histoire de cette dialectique des noms est encore à faire. Ce que nous proposons ici est l'analyse d'un cas: un individu, un roman. Son nom: Guy Scarpetta. Le roman à analyser: L'Italie. Ce cas pourrait d'ailleurs être qualifié de symptôme de la récente modernité, c'est-à-dire celle des années soixante et soixante-dix, en cela qu'il a fait partie de divers groupes d'avant-garde, puis a tenté de s'en dégager pour parler en son nom propre. C'est pourquoi la présente étude a voulu reprendre les diverses phases de cet arrachement du commun vers le propre, et diviser le travail selon ces phases. Nous passerons donc de cette volonté de changer de nom pour aller

² A ce sujet, voir La chose Capitale, les revues Corps écrit, no 8, 34/44 no 7, Poétique no 28, entre autres, qui ont toutes dédiées un numéro spécial sur le nom propre. Leur références complètes sont situées à la fin de l'étude dans la bibliographie.

ensuite voir comment se passe cette transformation (par le nom des autres), pour enfin examiner s'il s'agit ou non d'une réussite, si l'investissement du nom est effectué ou pas, de manière à ce que le nom fasse marque dans la culture.

Chapitre 1

DU COMMON AU PROPRE ?

Préalables

En 1983, Guy Scarpetta publie un roman, L'Italie¹, dont la caractéristique la plus évidente est de comporter un nombre peu ordinaire de noms propres: toutes les pages en recèlent. Trois questions peuvent surgir spontanément à l'esprit du lecteur: pourquoi le nom propre, pourquoi ce foisonnement, pourquoi maintenant?

La dernière question posée est sans doute la moins claire des trois, sauf si le lecteur est un littéraire ou encore, un théoricien, historien ou critique de la littérature. C'est d'ailleurs cette question qui va nous occuper dans le premier temps de cette recherche. Y-a-t-il, en effet, quelque importance au fait que ce roman soit publié précisément en 1983? Aurait-il pu l'être quelques années auparavant, disons, au début des années soixante-dix? Si l'on répond négativement à cette dernière question, tout l'intérêt se situe alors dans l'archéologie de cette période, afin de tenter de déterminer quelles sont les conditions de possibilité d'un tel roman. Un historique des fluctuations idéologiques, esthétiques et intellectuelles,

¹ Scarpetta, Guy, L'Italie, Paris, Grasset, 479p.

même sommaire, s'impose pour saisir ce qui a pu se jouer autour de la création d'un tel texte, véritable «catalogue romancé» de noms propres.

Afin de pouvoir amorcer cette brève «archéologie», il s'avère nécessaire d'en déterminer le cadre. Il s'impose de lui-même: le temps sera celui de l'activité littéraire et intellectuelle de l'auteur à l'étude, et l'espace celui de son inscription textuelle, du milieu intellectuel qu'il fréquente ou a fréquenté. En un mot, l'aventure des principaux acteurs des revues Tel quel, Promesse, Art Press, L'infini; c'est-à-dire l'essentiel de l'avant-garde littéraire, philosophique, artistique et idéologique qu'a connue Scarpetta.

Scène

En 1972 sortait, aux Editions du Seuil, le premier roman de Scarpetta, Scène². Il s'agit d'un roman dans le ton avant-gardiste de l'époque, un «nouveau nouveau roman», où, après l'auto-représentation du nouveau roman se déployait l'anti-représentation. Les principales caractéristiques de ce texte sont le dépouillement, l'exhibition de l'artifice pour le démasquer, une réflexion sur sa propre production, la présence de prénoms personnels mais sans noms propres. Qu'a-t-il donc bien pu se passer pendant cette décade pour ainsi passer du dépouillement minimal de Scène à la pléthore

² Scène, Paris, Seuil, coll. Tel quel, 1972, 199p.

la plus baroque de L'Italie? D'ailleurs, la différence entre ces deux romans tient-elle surtout à ce phénomène de prolifération des noms propres? Manifestement. Une foule de récurrences lexicales et fantasmatiques se trouvent telles quelles dans les deux textes: la langue, le retournement, la mémoire, l'arrachement, la tentative de passer de l'autre côté du monde et de ses apparences (et phénomènes), la traversée, les corps, le sexe; prouvant ainsi que le décalage entre ces deux oeuvres se joue plus autour de la question du nom et de l'emploi des noms (propres) que de celle des thèmes abordés.

Aucun nom propre, donc, dans ce premier roman, à une exception près cependant: le livre se termine sur les mots «vent mao vibrant mai»³, mais Mao est ici privé de majuscule et semble du même coup jouer davantage le rôle de nom commun ou d'adjectif que de nom propre. Cet exemple est d'ailleurs assez symptomatique de ce qui s'est passé à l'époque. En effet, plusieurs noms propres ont été utilisés comme noms communs, tel Mao qui est devenu «esprit mao» ou maoïsme (et de même pour Marx, etc).

La thématique du nom n'est cependant pas absente, surtout dans la seconde partie du roman. C'est souvent autour de la femme que se joue le nom, notamment pour la question de la nomination: «dans le nom que les femmes se

³ op. cit., p.199

donnent entre elles»⁴, et le nom qu'elles donnent aux autres:

«ainsi le nom qu'elles nous donnaient entre elles à voix basse, avec ce regard d'insolence et de crainte mêlées, ce nom atroce, animal, qui nous désignait depuis cent générations, dans cent langues le même nom»⁵;

Ou alors il est question de la dispersion du nom, de sa fracture et de sa perte: «comme si son nom n'avait pas été divisé et dispersé»⁶; ou de son interdiction: «celle dont le nom est interdit»⁷; ou encore l'ineffable: «la bouche à jamais refermée sur le nom qui ne peut être dit»⁸; ce qui se rapporte davantage à une négation du nom qu'à sa valorisation. Le roman s'achève d'ailleurs sur une condensation de tout ce qui précède: «vers l'attente et la division égarés maintenant sans nom femme en lutte à jamais vent mao vibrant mai»⁹.

Que conclure de tout cela, sinon que le nom n'est pas connoté très positivement dans le texte puisqu'il se rapproche de l'injure, ou encore est perdu, ou indicible. En somme, ce qui est mis de l'avant n'a rien à voir avec la

⁴ op. cit., p.161

⁵ op. cit., p.168

⁶ op. cit., p.178

⁷ op. cit., p.190

⁸ op. cit., p.192

⁹ op. cit., p.199

fonction singularisante du nom propre, et il n'est certes pas un enjeu important, d'autant plus qu'il n'est que thématiqué (le plus souvent, comme absence) mais jamais mis en acte. Mettre le nom en acte, c'est ce que nous verrons ultérieurement dans l'analyse de L'Italie.

1972: le tournant

C'est donc en 1972 que paraît ce roman, tout à fait dans le ton de l'époque. Mais cette année 1972 marque un certain tournant dans la vie culturelle et intellectuelle parisienne. Brossons donc un tableau de l'intelligentsia où évolue Scarpetta.

Depuis quelques années, le «nouveau nouveau roman» a remplacé le déjà caduque «nouveau roman», sous l'impulsion notamment de Jean Ricardou. Les autres critiques littéraires les plus importants sont Barthes, Genette, Kristeva, ainsi que plusieurs autres structuralistes. Les philosophes notoires sont Derrida et Foucault. Toutes ces personnalités sont liées au groupe Tel quel. La très grande majorité des intellectuels parisiens est engagée dans les mouvements de gauche, que ce soit sous la bannière du marxisme-léninisme, du maoïsme, du trotskisme, ou autres.

L'heure est au dogmatisme, aux stratégies discursives, aux positions politiques tranchées, aux mises au point permanentes, aux éditoriaux enflammés. Le vent rouge (et chaud!) de la révolution souffle, brûle tout sur son

passage, n'admet pas d'autre sens que celui dans lequel il file. Une sorte d'euphorie (selon les uns) ou de terrorisme (selon les autres) s'empare de tous, de telle manière qu'il est impossible (ou inadmissible) de rester indifférent. Chacun doit prendre position et expliquer les raisons de son choix. «Le fascisme, dira plus tard Barthes, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire»¹⁰.

Rapprocher ainsi fascisme et révolution est peut-être bien téméraire, mais ce qu'il importe de saisir, c'est l'incroyable violence passionnelle et politique qui se joue au niveau d'une prise de parole et donc, de position. Le vocabulaire est obligatoirement guerrier: «lutte des classes», «rupture», «avant-garde», ou alors juridique: «en procès» (en jouant sur le double sens), «trahison», «révisionnisme», entre autres. Ce phénomène de prise de parole obligatoire n'est pas tout à fait nouveau, la France ayant souvent été divisée ainsi; que l'on pense à l'affaire Dreyfus, ou à la guerre d'Algérie pour s'en convaincre. Il n'est évidemment pas question de se lancer ici dans une analyse sociologique, ni dans une psychologie de masse, mais retenons que l'essentiel se joue et se manifeste là.

La victime de ce phénomène, c'est l'individu. Les discours dans lesquels il doit s'inscrire sont des programmes communs, des manifestes, des résolutions pour le

¹⁰ Roland Barthes, Leçon, Paris, Seuil, 1978, p.14

bien du plus grand nombre, des opprimés. En fait, les discours révolutionnaires ramènent tout à la masse, à la collectivité, que ce soit dans la visée d'une société réconciliée avec elle-même ou pour une révolution permanente. Les notions individuelles sont exclues de la morale révolutionnaire: la notion d'auteur est considérée comme bourgeoise, celle de sujet est remaniée en «procès».

Il ne s'agit pas de condamner en bloc tous les acquis de cette période, plusieurs d'entre eux sont tout à fait opératoires encore maintenant. Mais il est permis d'être soupçonneux vis-à-vis de «l'ère du soupçon», d'une part, et de l'autre de bien garder à l'esprit qu'il s'agit plutôt de dégager une logique de la communauté qui nie et s'oppose à celle de l'individualité ou de la singularité.

Tel est donc, très globalement, le climat qui règne chez les intellectuels d'avant-garde parisiens; du moins, jusqu'en 1972. Cette année-là marque un tournant, le début de la sortie du dogmatisme pour plusieurs d'entre eux. Le point tournant, c'est le colloque de Cerisy-la-Salle organisé par Philippe Sollers. Il porte sur deux noms: Artaud et Bataille. Les conférenciers sont de taille: Barthes, Baudry, Houdebine, Kristeva, Guyotat, Henric, Xavière Gauthier, Pleynet, Sollers et Scarpetta, entre autres. La conférence de ce dernier s'intitule «La dialectique change de matière», et paraît prémonitoire, dans le titre du moins, des changements qui suivront.

Il est très difficile d'établir précisément ce qui a pu se passer pendant ce colloque ou autour de lui pour motiver de tels changements. Nous croyons que le changement est dû à la formidable secousse que donne Bataille à la notion de sujet, ainsi qu'à la notion de dépense de ce sujet qui s'oppose totalement à la conception utilitariste de la littérature, puisque

«la poésie est un sacrifice où les mots sont victimes c'est-à-dire qu'il y a une consommation du langage lui-même (...), un fond perdu. Je ferais remarquer simplement que le point de vue de Sartre est très productiviste et que la plupart des incompréhensions que Bataille a rencontrées sont (...) dictées par une conception volontariste, activiste de la production.»

«Je crois que c'est ce qui, chez Bataille, s'oppose à tout fétichisme de la production, de l'objet produit, etc., mais aussi au concept de production lui-même qui peut être un fétiche dans le domaine des identités maintenues dans le sujet et dans son langage ce qui mène à une méconnaissance de l'expérience du sujet.»¹¹

Ce genre d'analyse contredit le discours militant ambiant, celui qui nie le sujet et sa dépense improductive au profit de l'action et de la production. Les interventions théoriques du colloque ont eu des conséquences, les changements s'amorcent.

¹¹ Philippe Sollers, «L'acte Bataille», Bataille. Colloque de Cerisy, Paris, UGE, 10/18, 1973, p.27-28

Il suffit d'examiner les titres des oeuvres publiées à ce moment pour se rendre compte que quelque chose vacille. En 1971, Ricardou publie son second ouvrage théorique, Pour une théorie du nouveau roman. Barthes qui avait publié S/Z l'année précédente, devance un peu le mouvement et fait paraître un texte moins «scientifique», mais très important, Sade, Fourier, Lovola. Kristeva avait publié Séméiotiké et Le langage, cet inconnu en 1969, puis Le Texte du roman en 1970, trois ouvrages de sémiologie. En 1972, Derrida publie Marges de la philosophie, La dissémination, et Positions, ce dernier livre étant un recueil d'entretiens avec différents interlocuteurs, dont Kristeva et Scarpetta. Sollers sort un roman, Lois, qui poursuit le travail de Nombres.

L'année suivante, 1973, est beaucoup plus claire quand à la démarcation qui s'effectue. Le sémiologue Barthes fait paraître un petit livre intitulé Le plaisir du texte. Par la suite il écrira son Roland Barthes par Roland Barthes (1975) et les Fragments d'un discours amoureux (1977); rien à voir avec la science, l'intelligence de Barthes se tourne maintenant sur lui-même, sa position de sujet désirant, sa pratique d'écriture. Sollers publie H (1973), roman sans ponctuation qui est en quelque sorte le brouillon de Paradis, dont la rédaction commence en 1974 et dans lequel l'auteur s'intéresse, entre autres choses, à la question catholique, au baroque, à l'expérience d'une écriture singulière. Le psychanalyste Jacques Lacan tiendra un

séminaire très remarqué sur la jouissance, mais où il est également question de Dieu, du baroque, de l'amour et de la fonction de l'écrit. Ce séminaire (Encore, 1972-73) a eu une grande influence sur plusieurs intellectuels parisiens et a été publié très tôt, dès 1975. Lacan poursuit son séminaire l'année suivante sur la question des Noms-du-père, il le nommera «les non-dupes errent». Enfin, si Derrida ne publiera plus chez Tel quel, d'autres théoriciens arrivent, tels le psychanalyste et mathématicien Sibony qui fera paraître Le nom et le corps (1974) où il est bien sûr question du nom, du corps, mais aussi du langage, de la Bible, de l'Hébreu, de l'inconscient et du transfini.

Que se passe-t-il donc? Les sciences sociales et textuelles qui étaient subordonnées au politique et à l'idéologie pendant les années 1968-1972 se libèrent, à la fois sous le choc de certaines lectures décisives (Artaud/Bataille) et de certaines désillusions politiques, notamment dues à la lecture de Soljenitsyne. L'intelligence et l'analyse ne disparaissent pas, elles changent d'objet. On ne se sent plus obligé de tenir un discours communautaire, révolutionnaire et radical, on peut se préoccuper d'intérêts tout autres: le sujet, le ludisme, la théologie, l'esthétique, le plaisir ou la jouissance. Le militantisme avant-gardiste en prend un coup. Barthes dira même, dans son esquisse de journal: «Tout d'un coup, il

m'est devenu indifférent de ne pas être moderne»¹². Cette phrase, si elle ne convient pas rigoureusement à tous, donne tout de même une bonne idée du nouveau climat qui commence à régner. Les impératifs ne sont plus les mêmes, l'individualité revient au premier plan avec ce qu'elle peut comporter de différences, de subversion, de jouissance.

Le dispositif de déracinement

Scarpetta mettra plusieurs années avant de sortir un autre livre et faire à nouveau parler de lui. Pendant ces quelques années, il a continué à écrire des articles pour Promesse et Tel quel, puis Art press lorsqu'il est entré dans le comité de rédaction de cette revue en 1978. Silence relatif, période de réflexion et de remise en question surtout, au cours de laquelle il commençait à élaborer son oeuvre d'essayiste. Il trouve son fil conducteur: l'anti-fascisme, qui passe par une longue et profonde analyse des rapports qu'ont entretenus les avant-gardes et les régimes totalitaires. Trois essais font partie de cette recherche: Brecht ou le soldat mort, Eloge du cosmopolitisme et L'Impureté¹³.

¹² cité par Guy Scarpetta in L'impureté, Paris, Grasset, coll. «Figures», p.27

¹³ Scarpetta, Guy, Brecht ou le soldat mort, Paris, Grasset, coll. Figures, 1979;
Eloge du cosmopolitisme, Paris, Grasset, coll. Figures, 1983;
L'Impureté, Paris, Grasset, coll. Figures, 1985

Tous les intellectuels n'ont pas suivi le même mouvement et plusieurs continuent de poursuivre un idéal révolutionnaire, de militer et de vénérer certaines figures de la modernité, considérées comme progressistes et incontournables. Brecht est une de ces figures emblématiques.

Scarpetta va tenter de démystifier cette figure, pour régler ses comptes à la fois avec l'avant-garde militante, et avec lui-même. En effet, il n'hésite pas à se mettre lui-même en scène, «j'ai la faiblesse de croire que mon rapport à Brecht témoigne non seulement d'une évolution personnelle, mais, en son coeur, du trajet et peut-être du drame de toute une génération»¹⁴. Il se place ainsi d'emblée comme le symptôme d'une génération, de ses croyances, ses espoirs, ses folies. Mea culpa nécessaire pour pouvoir parler du «mal» de l'intérieur.

Ce livre, «critique radicale du marxisme sur le terrain de la culture»¹⁵, marque le début d'une longue recherche pour mettre à jour les rapports entre avant-gardes et le totalitarisme, afin d'arriver à penser «l'aspect déjà totalitaire en germe dans les positions "d'avant-garde", le lien nécessaire que celles-ci ont entretenu avec le pouvoir, même si ce lien a fini par les étrangler.»¹⁶ La motivation

¹⁴ Brecht ou le soldat mort, p.14

¹⁵ op. cit., p.13

¹⁶ op. cit., p.23

principale est donc l'antifascisme, fil conducteur des trois essais mentionnés: «c'est l'anti-fascisme qui nous avait poussé vers le marxisme, c'est lui qui nous en a éloignés, et c'est encore aujourd'hui la seule position de politique minimale à quoi je puisse me raccrocher»¹⁷.

Le fascisme règne un peu partout sous des formes perverses, peu repérables. Pour le démasquer, il faut donc en établir sa logique. C'est ce qu'entreprend Scarpetta dans son Eloge du cosmopolitisme¹⁸. Il nomme cette logique «mythologie de l'enracinement», dont les principales caractéristiques sont les éléments qui permettent de faire lien, de s'unir dans (et pour) une cause commune: le sang, le sol, la mère, le polythéisme, la communauté et la nature. Ce sont là des dénominateurs communs des discours fascistes (politiques), et qui se retrouvent aussi chez certains littéraires ou intellectuels modernes, dont Brecht. La critique qui lui est faite démontre que ce dernier était complice (peut-être malgré lui) du fascisme; conclusion qui découlerait des représentations féminines (surtout maternelles) de ses oeuvres, de son aveuglement complet à l'art moderne et aux expériences singulières qui le présupposait (notamment dans les cas de Rothko, Newman, De

¹⁷ op. cit., p.15

¹⁸ Scarpetta, Guy, Eloge du cosmopolitisme, Paris, Grasset, coll. Figures, 1981.

Kooning, Motherwell, Pollock), de son antisémitisme, de son rapport à la Loi.

Le principal reproche que formule Scarpetta à l'endroit de Brecht et des autres «progressistes», c'est de subordonner le langage et l'art au politique. Cette méconnaissance de l'art moderne et de la singularité de certaines expériences n'est pas une erreur de parcours, ou une limite du progressisme, mais en est «la conséquence même»¹⁹. Il poursuit:

«Tout se tient en effet: le marxisme, la soumission de l'art à une fonction sociale, les critères d'utilité, l'évacuation de l'esthétique. Et si cette position (entièrement induite par le marxisme) rend particulièrement sourd et aveugle à toute l'aventure de l'art moderne (qui n'est que transgression active et multipliée des fameux "complexes de représentations"), alors c'est elle, et non l'art, qu'il faut savoir mettre en question.»²⁰

Contre la mythologie de l'enracinement, Scarpetta propose un contre-dispositif, qui serait l'écriture (ou une création artistique) du déracinement, une écriture cosmopolite:

«Le cosmopolitisme en acte dans l'écriture, comme je l'ai déjà suggéré, n'a rien à voir avec la belle utopie d'une société universelle, réconciliée. Aucun écrivain n'écrit en espéranto : et même, il s'agirait plutôt de saisir que c'est en dégageant l'extrême singularité

¹⁹ Brecht, p.115

²⁰ op. cit., p.115

de sa langue qu'un écrivain a quelques chances de lui donner une valeur universelle»,

et il précise:

«La littérature, elle, procède autrement: aucune communauté ne vaut pour elle, et aucun enracinement; le sol, la tradition, la société ne sont là que pour être emportés. Et pour elle, aucune langue n'est "naturelle" ni "totale": la langue serait plutôt le milieu où l'écriture a lieu, son "matériau" et son réactif.»²¹

A ce cosmopolitisme correspondent la diaspora, l'éthique personnelle, l'inappartenance, la création par l'effraction, une tentative de vivre des expériences-limites. Scarpetta démontre ensuite, exemples à l'appui, comment peuvent se déployer des écritures du déracinement (Joyce, Artaud, Sollers, Dante, Kafka, entre autres) puis, dans L'Impureté²², poursuit le travail en proposant une esthétique postmoderne, baroque²³, qui serait enfin la sortie de cette manie de la rupture et de la table rase que

²¹ Eloge du cosmopolitisme, p.107

²² Guy Scarpetta, L'Impureté, Paris, Grasset, coll. Figures, 1985.

²³ Tel que le conçoit Scarpetta: «Il n'y a plus, dans ce Baroque-là, de soumission de l'art à une Fonction, à une Cause, mais un déchaînement gratuit des formes, un détournement constant des matériaux et des significations; - toute une profondeur s'évanouit derrière les effets de surface, les signifiants ne font que renvoyer à d'autres signifiants, les connotations prolifèrent au détriment de la dénotation, les formes sont traitées au second degré (c'est le mouvement se redoublant, le spectacle du spectacle, l'ornement de l'ornement) L'Impureté, déjà cité, p.363.

créaient les avant-gardes. Les domaines d'investigations de Scarpetta sont larges: peinture, littérature, cinéma, danse, musique, performance, théâtre. Les noms qui illustrent le mieux cette tendance postmoderne sont ceux de Godard, Twombly, Pasolini, Tadeuz Kantor, Broch, Musil, Laurie Anderson ou Kundera. «L'esthétique de l'impureté» serait cette attitude qui consiste à la fois à ne plus concevoir l'histoire de l'art ou de la littérature comme progressive (ce que Scarpetta qualifie de «darwinisme», «puisque'il s'agit, précisément, de sortir de l'ère des ruptures»²⁴) et en même temps à jouer avec les codes:

«Ce qui n'implique pas forcément, d'ailleurs, la négation pure et simple du passé, ni même celle du kitsch où nous sommes plongés, mais plutôt une façon de les traiter au second degré, sans innocence, par détournement, surcodage, corruption, dé-naturalisation.»²⁵

Son dernier essai, L'Artifice²⁶, continue dans cette veine, en laissant cependant le postmodernisme de côté et en accentuant la réflexion déjà amorcée sur le baroque, l'artifice, l'illusion qu'il s'agit de combattre par son excès.

Ce parcours a un sens avoué, la quête d'une éthique et d'une esthétique personnelles (une «éthique interne à

²⁴ L'Impureté, p.28

²⁵ L'Impureté, p.9

²⁶ L'Artifice, Paris, Grasset, coll. Figures, 1988, p.315

l'esthétique»²⁷) passant par une critique du fascisme et des avant-gardes. Un autre but cependant, non explicité mais qui traverse ou plutôt motive ce travail, c'est la quête d'individualité, de singularité, en un mot, de son nom. En effet, Scarpetta ayant, comme la plupart des intellectuels d'avant-garde, tenu un discours de communauté (comme nous l'avons vu, du nom commun: marxisme, maoïsme) va tenter de trouver ses marques, de s'orienter pour tenir un discours qui lui soit plus personnel, afin de parler en son nom propre.

C'est d'ailleurs sur cette question qu'il est en quelque sorte le (ou un) symptôme de la modernité. Elle passe son temps à changer de nom (expressionisme, néo-expressionisme, etc) tout comme Scarpetta passe d'un nom à un autre (marxiste, maoïste, tel queliste, brechtien, et même cosmopolite et postmoderne). Il passe d'un nom commun à un autre, même dans sa période plus critique par rapport aux mouvements et aux communautés, il ressent tout de même le besoin d'être chapeauté par un nom commun (cosmopolitisme, postmodernisme). Même si ces noms ne désignent pas des écoles ou des groupes, ce réflexe d'abriter derrière un nom commun fonctionne à la manière d'un lapsus ou d'un acte manqué. Il est lucide sur un phénomène social, mais se trompe tout de même sur son propre compte. C'est

²⁷ Eloge du cosmopolitisme, p.296

peut-être seulement avec L'Artifice qu'il sort de ce réflexe.

En somme, Scarpetta émet des jugements (éthiques ou esthétiques) sur une foule de Noms²⁸. Pour tenter d'arriver à investir son nom, il passe par le Nom des autres, dans ses essais, comme nous venons de le voir, mais aussi dans son roman, L'Italie, publié en 1983, c'est-à-dire entre Eloge du cosmopolitisme et L'Impureté. Passons donc à l'analyse de ce roman afin d'établir comment Scarpetta joue ou travaille avec les noms propres à l'intérieur d'une fiction.

²⁸ Par «Nom», nous entendrons dorénavant tout nom propre existant dans la culture, c'est-à-dire un nom désignant une individualité assez forte pour avoir marqué la culture ou l'histoire de son empreinte, que ce soit par sa pensée, par une oeuvre littéraire ou artistique, par une action ayant marqué l'histoire.

Chapitre 2

LE NOM DES AUTRES

A. TRAVAIL DES NOMS

Séries: préalables théoriques

Un phénomène est remarquable dans L'Italie. Les noms propres abondent, tapissent pour ainsi dire la surface textuelle du roman: leur nombre et leur répartition a de quoi frapper le lecteur. En effet, ils sont nombreux, c'est perceptible au premier coup d'oeil, mais ils sont disposés d'une certaine manière: ils ne sont pas seulement compilés ou disséminés, mais le plus souvent arrangés en séries.

La question qui surgit spontanément est celle de savoir si ces noms ont un rapport entre eux ou non. Qu'ont en commun Sarah Bernhardt, Monet, Proust, et Reynaldo Hahn? Dante, Giotto et Masaccio? Bruno, Stendhal et Virgile? Afin de pouvoir y répondre, il faut d'abord établir deux choses: le statut de ces noms propres, puis établir si ces noms ont un sens.

Les noms propres utilisés dans L'Italie sont, pour la très grande majorité d'entre eux, des noms qui existent déjà dans la culture, qui désignent des individualités qui ont existé, ce que Rigolot appelle des «noms empruntés» (par

opposition aux «noms imaginés»¹. Rigolot travaille ce qu'il appelle le «nom poétique», c'est-à-dire un nom «qui se trouve placé en position de texte. C'est "Kubla Kahn" dans tel poème de Coleridge, c'est "Guermantes" dans tel passage de la Recherche»². Pour ce faire, il doit rester à l'intérieur du texte:

«La lecture onomastique ne sera donc pas référentielle; elle n'ira pas chercher dans l'hors-texte biographique ou géo-historique des données exogènes qui expliquent rationnellement l'insertion de l'anthroponyme ou du toponyme dans le texte. Elle se situera exclusivement au niveau du discours littéraire et s'enfermera dans le champ clos du texte dont le nom propre tends à maximiser la fonction poétique»³.

Avec un texte comme L'Italie, il est impossible de rester à l'intérieur du texte, puisque les noms empruntés, par définition, renvoient précisément à un hors-texte. Ce roman prend en charge les données biographiques des Noms qu'il met en scène, et donc son «discours littéraire» ne se limite pas à la surface imprimée. Ce serait là passer à côté du défi qu'il nous propose. Le référent de chacun de ces Noms est simple, c'est l'individu qui a existé et porté ce nom. N'allons pas plus loin pour l'instant, nous verrons ultérieurement s'il y a lieu de développer.

¹ François Rigolot, «Rhétorique du nom poétique», in Poétique 28, Paris, Seuil, 1976, p.468

² id. ibid., p.466

³ id. ibid., p. 468

Le défi proposé est celui du sens des noms propres. Vieille question⁴ que nous ne pourrons trancher pour tous les noms propres, mais nous le pourrons pour ceux qui sont employés dans ce roman, précisément parce qu'ils y sont employés, et par la manière dont ils le sont. A cet égard, la philosophie logique et analytique peut s'avérer fort utile. Il convient néanmoins de préciser qu'il ne saurait être question de subordonner la logique et le fonctionnement interne du roman à une théorie ou un appareil critique extérieur, et ce, même si ces théories peuvent être efficaces dans un autre champ d'étude. Ainsi, même si Frege ou Kripke diraient la vérité sur la fonction du nom propre dans une langue logique, ou même dans son emploi journalier, il resterait tout de même que l'emploi qui en est fait dans L'Italie est différent, comme nous le verrons dans les pages qui suivent. Nous prendrons donc certains éléments de ces théories qui peuvent s'avérer pertinents pour la présente étude, et tenterons également de voir dans quelle mesure l'emploi des noms propres dans ce roman permettrait de relancer certaines questions et propositions théoriques,

⁴ Cette question remonte au moins à Platon. Voir à ce sujet son Cratyle, in Platon, Oeuvres complètes, tome 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p.613-691. La position cratyléenne consiste à croire à la rectitude des noms, c'est-à-dire qu'il existe une motivation entre le nom et l'objet qu'il désigne, (que le nom dise la chose) par opposition à la position d'Hermogène qui croit à l'arbitraire du signe.

d'en montrer les impasses ou les virtualités, d'ouvrir des brèches.

Pour le sens des noms propres, l'onomastique ne peut nous être d'aucune utilité (dans le cas des noms empruntés), leur découpage et analyse n'aurait aucune pertinence pour L'Italie. On ne peut non plus y voir la marque d'une donnée psychologique ou d'un destin, comme c'est le cas chez Balzac, par exemple⁵.

Pour le problème du sens, il faudra donc se tourner vers la philosophie logique et analytique. Plusieurs positions se succèdent. Celle de J.S. Mill est l'exemple parfait de ce qui ne pourra pas nous servir, puisqu'il considère que les noms propres n'ont pas de sens:

«Les noms propres ne sont pas connotatifs; ils désignent les individus, mais ils n'affirment pas, n'impliquent pas des attributs appartenant à ces individus. Lorsque appelons un enfant Paul, ou un chien César, ces noms servent simplement à indiquer ces individus comme sujets possibles de discours. Sans doute on peut dire qu'il y a dû y avoir quelque raison de leur donner ces noms plutôt que d'autres; et cela est vrai; mais le nom, une fois donné, reste indépendant du motif.»⁶

⁵ Voir entre autre à ce sujet Jose-Luis Diaz, «Balzac et la scène romantique du nom propre», in 34 44 no7 (Noms propres), Paris, Université de Paris 7, 1980, p.19-30.

⁶ Mill, J.S., Systeme de Logique déductive et inductive, trad. de Louis Peisse, Paris, librairie philosophique Ladrance, 1866, vol.1, p.33

Tout au moins attribue-t-il au nom propre la fonction que tous les philosophes et linguistes lui accorde, celle de désigner un individu particulier.

Frege, lui, s'intéresse au sens des noms propres. Le nom propre est d'abord un signe, auquel «correspond un sens déterminé et au sens une dénotation déterminée tandis qu'une seule dénotation (un seul objet) est susceptible de plus d'un signe»⁷. Le sens «est donné à quiconque connaît suffisamment la langue ou l'ensemble des désignations dont il fait partie», à quoi Frege rajoute une note:

«On peut concevoir de différentes façons le sens d'un nom propre véritable, tel «Aristote». On pourrait prendre pour sens: l'élève de Platon et le maître d'Alexandre le Grand. Ce faisant, on lierait la proposition "Aristote naquit à Stagyre" à un autre sens»⁸.

Le sens est donc objectif, c'est-à-dire une propriété que tous peuvent reconnaître, il

«peut être la propriété commune de plusieurs individus: il n'est donc pas partie ou mode de l'âme individuelle. Car on ne pourra nier que l'humanité possède un trésor commun de pensées qui se transmet d'une génération à l'autre»⁹.

Comme ces deux phrases l'indiquent, c'est par le sens que se transmet la culture. Cette façon de voir n'est pas

⁷ Frege, Gottlob, Ecrits logiques et philosophiques, Paris, Seuil, 1971, p.104

⁸ id. ibid., p.104

⁹ id. ibid., p.106

éloignée de celle de L'Italie. Mais Frege s'en tient à une seule description et, comme le fait remarquer Kripke, il peut devenir très ardu de trouver une seule description qui puisse se substituer au nom propre. Et il constate que

«La solution la plus commune pour se tirer d'embarras consiste à dire qu'en réalité ce n'est pas une faiblesse du langage ordinaire qu'on ne puisse substituer au nom une description particulière; il n'y a rien là que de très normal. Ce qu'en réalité nous associons au nom, c'est une famille de descriptions»¹⁰.

Ce sont là notamment les positions de Wittgenstein et de Searle. Kripke résume ainsi la pensée de Searle à ce sujet: «le référent d'un nom est déterminé non par une description unique mais par un faisceau ou une famille de descriptions. L'objet qui en satisfait assez est le référent du nom»¹¹, et Kripke critiquera cette position. Ce qui importe pour lui, c'est de partir d'abord de la thèse qui veut que les noms soient des désignateurs rigides, dont il donne la définition: «nous appellerons quelque chose un "désignateur rigide" si dans tous les mondes possibles il désigne le même objet, et un "désignateur non-rigide" ou "accidentel" si ce n'est pas le cas»¹². C'est à partir de

¹⁰ Kripke, Saul, La logique des noms propres, trad. de P. Jacob et F. Recanati, Paris, Minuit, coll. «propositions», 1982, p.19

¹¹ id. *ibid.*, p.20

¹² id. *ibid.*, p.36

cela qu'il développera sa conception de l'identité à travers les mondes possibles.

Il place donc la référence avant l'identité, le contraire équivalant pour lui à être illogique:

«c'est parce que nous parlons de lui et de ce qui aurait pu lui arriver à lui (dans certaines circonstances), que les "identités à travers les mondes" ne posent pas de problème»¹³.

Cette conception des mondes possibles peut servir pour L'Italie, car n'est-ce pas là précisément un roman qui met en scène un monde possible? C'est-à-dire un monde prêt à basculer dans d'autres mondes, qui est même contaminé par eux sous forme de bouleversement des perceptions, d'éclatement et d'interpénétration du temps et de l'espace, ou encore sous la forme d'une nouvelle religion qui réglerait les conduites selon de nouveaux critères. Déjà, son intertexte avoué, le mythe d'Orphée est une actualisation d'un monde possible (l'enfer).

Frege avance un autre concept que ne reprennent pas les autres logiciens, mais qui peut être tout à fait opératoire pour le roman de Scarpetta, la représentation.

«[Elle] est un tableau intérieur, formé du souvenir des impressions sensibles et des actions externes auxquelles je me suis livré. Dans ce tableau, les sentiments pénètrent les représentations; la distinction de ses diverses parties est inégale et inconstante. Chez le même individu, la même représentation n'est pas toujours

¹³ id. *ibid.*, p.37

liée au même sens. Car la représentation est subjective¹⁴.

Mais plus encore, «rien ne s'oppose à ce que l'on parle du sens sans autre précision; à l'inverse, une représentation doit être attribuée à quelqu'un et datée¹⁵».

Les éléments qui nous serviront le plus dans notre analyse sont ceux de sens, de familles (ou réseaux) de sens, de représentation. Il est clair que ces termes seront transposés dans cette analyse, et qu'il n'est aucunement question ici de statuer sur l'usage des noms propres dans le langage courant, mais de son usage dans la logique interne d'un roman particulier. D'ailleurs, il est impossible d'adhérer complètement avec les philosophes logiques, puisque leur but est, comme l'avoue Russell de fonder une langue logique:

«Une langue logique, telle que je la concevais, serait une langue dans laquelle tout ce que nous pourrions désirer dire sous forme de propositions serait susceptible d'être dit, et dans laquelle, de plus, la structure serait toujours explicite. Pour une telle langue nous aurions aussi besoin de mots désignant les termes qui ont cette structure. Ces derniers termes, selon moi, devraient être désignés par des noms propres. Je pensais que la construction d'une telle langue serait très utile pour penser clairement, mais

¹⁴ Frege, op. cit., p.105

¹⁵ id. ibid., p.106

je n'ai jamais cru qu'elle conviendrait aux besoins de la vie quotidienne»¹⁶.

Nous adopteront à peu près la même attitude que Russell, mais au lieu d'inventer une langue logique, nous nous contenterons de faire ressortir la logique du nom propre dans une «nouvelle langue» c'est-à-dire une écriture¹⁷.

Sens

Nous avons vu que les séries de Noms posent la question du sens des noms propres. En effet, pour saisir ce que plusieurs Noms ont en commun, il faut établir leur sens (selon la terminologie frégréenne) ou leurs descriptions (selon Russell, Searle et Wittgenstein, entre autres¹⁸). Sinon il peut s'avérer assez difficile de bien saisir la portée de phrases du genre: «c'est ce miracle florentin, celui de Dante, de Giotto, de Donatello, d'Uccello, qu'elles tiennent absolument à effacer des mémoires¹⁹» ou: «Et ça

¹⁶ Russell, Bertrand, Histoire de mes idées philosophiques, Paris, Gallimard, coll. "Les essais C", 1961, p.206

¹⁷ Nous verrons dans la dernière partie de cette étude ce qui est entendu par cette «nouvelle langue».

¹⁸ Nous n'adhérons cependant pas complètement avec la conception russellienne de désignation puisque selon elle, comme le remarque Fernando Gil (La logique du Nom, Paris, L'Herne no5, 1971, p.108), «c'est le concept qui dénote et non le signe».

¹⁹ L'Italie, op. cit., p.179. Toute référence ultérieure à ce roman se fera dans le corps du texte par l'inscription de la lettre «I», suivie par le

repartait, formes confuses, effusions, sons, madrigaux, Josquin Des Prés, Dowland, Gesualdo, Frescobaldi» (I, 111). Le lecteur doit avoir une idée des descriptions possibles de ces Noms (puisqu'elles sont objectives, connaissables pour tous); il peut toujours se faire une idée dans le contexte, mais il est clair que cela ne suffit pas pour vraiment apprécier le rapprochement qui est effectué entre ces Noms.

La première des deux phrases citées contient de façon manifeste à la fois une description (la «florenténité», puisqu'ils sont tous florentins) et une représentation de ces Noms (le miracle, élément subjectif provenant du protagoniste). Dans le second exemple c'est la description «compositeur de musique» qui est mise de l'avant, agissant comme «dénominateur commun» (l'expression nous semble ici être assez heureuse). Les phrases contiennent des séries avec sens et/ou représentations, mais elles n'élaborent pas sur le sens, elles se contentent de le désigner (indiquer de quel sens il s'agit) tout comme elles ne font pas l'énumération complète de leurs descriptions.

Le lecteur doit donc être suffisamment cultivé pour apprécier la justesse des rapprochements et des représentations que ces rapprochements impliquent, et effectuer un certain parcours culturel en même temps que le protagoniste (c'est peut-être en ce sens qu'il faut comprendre la toute première phrase du roman: «Vous

commencez le voyage en Italie» (I, p.9)). On pourrait être tenté de se satisfaire d'une culture «de dictionnaire», et en effet le système des descriptions s'en approche, comme le fait ressortir Russell:

«Si quelqu'un mentionne Socrate et que vous n'avez auparavant jamais entendu parler de lui, vous pouvez chercher son nom dans l'Encyclopédie et considérer ce que vous y trouverez comme la définition du mot «Socrate». Dans ce cas, Socrate n'est pas pour vous, à strictement parler un nom, mais le substitut d'une description»²⁰

Nos besoins et postulats différant de ceux de Russell, nous pouvons continuer d'affirmer, pour L'Italie, que Socrate, ou dans notre cas Dante, Pound ou Mozart sont bels et bien des Noms, et que l'intérêt n'est pas de substituer les descriptions aux Noms, mais plutôt de les articuler ensemble, de voir comment ils s'appellent mutuellement. Le référent de chaque Nom est le corps qui l'a porté (même si ce corps est maintenant réduit en cendres).

Il arrive cependant que le référent glisse un peu et que ce que le Nom désigne est en fait l'oeuvre d'un tel, et non pas sa personne. L'exemple évoqué plus haut («c'est ce miracle florentin, celui de Dante, de Giotto, de Donatello, d'Uccello, qu'elles tiennent absolument à effacer des mémoires» (I, 179)) illustre tout à fait cette hypothèse, car dans le contexte, la référence (la dénotation) n'est pas faite aux corps de Dante ou Giotto, mais plutôt à leurs

²⁰ Russell, Bertrand, op. cit., p.209

oeuvres. La référence porte plutôt sur une entité que nous nommerons insolentia (dont un des sens, en latin est «singularité, rareté; bizarrerie»²¹) et que nous définirons ainsi: la triple singularité de l'individu, qui consiste en son corps, sa vie et son oeuvre; de manière non pas à ce qu'une des trois entités explique, résume les autres (il n'y a pas d'adéquation entre les trois) mais une coexistence intime, une sorte de noeud borroméen²². Ce que L'Italie met en scène est un glissement qui a lieu également dans le langage ordinaire, mais qui ici est présenté de manière plus nette, et ce flottement n'est pas considéré par les philosophes qui nous intéressent. En ce sens, ce roman peut permettre de pousser la réflexion un peu plus loin quand à la question de la désignation et du référent, en donnant une leçon de souplesse aux sectateurs d'un désignateur trop rigide.

La leçon pourrait se poursuivre avec le constat suivant: lorsque les Noms sont réunis dans une série, il se peut (et c'est d'ailleurs souvent le cas) qu'une seule description soit motivée, comme dans le cas examiné précédemment où la seule description commune est celle de «compositeur de musique». Or, même si une seule description est véritablement motivée, il n'en reste pas moins que la

²¹ Dictionnaire latin-français, H. Goelzer, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

²² Voir Jacques Lacan, Encore. Séminaire XX, Paris, Seuil, coll. «Le champ freudien», 1975.

référence (ou dénotation) est la même; nous concluons donc que pour L'Italie, la question des descriptions «nécessaires et suffisantes» visant à établir des critères d'identité ne se pose pas²³. La référence dans ce roman repose sur un consensus culturel, c'est-à-dire que nous n'avons pas à définir Giotto en une ou quelques descriptions minimales, car tous les lecteurs pensent immédiatement à la même personne. Les identités ne sont pas à définir, elles sont données.

Un autre apport de ce roman, cette fois à l'histoire littéraire, se joue dans les rapports qui sont établis entre les Noms. Dans le passage suivant: «pour que tu sois plongé dans la Naples de Flaubert, de Stendhal, de Nerval, ou dans celle qui vit passer Sade»(I, 227), trois descriptions sont appelées, celle du séjour napolitain, celle du statut d'écrivain, celle de l'écriture d'un journal d'Italie. Ainsi naissent des rapports qui ne sont pas toujours établis par l'histoire littéraire; Sade passe pour pornographe, entre autres choses, mais rarement soulève-t-on le fait qu'il a écrit un journal de voyage en Italie²⁴, comme Stendhal ou Flaubert (écrivains de moins mauvaise réputation, et reconnus comme de grands écrivains, statut qui n'est pas toujours attribué au célèbre Marquis). Si

²³ Voir à ce sujet Kripke, op. cit.

²⁴ Sade, D.A.F. de, Voyage d'Italie, in Oeuvres complètes du Marquis de Sade, t.16, Paris, Tête de feuilles, 1973.

l'on rajoute leur nationalité, ce sont peut-être d'ailleurs les seuls rapports qu'ils entretiennent entre eux.

Dans la grande majorité des séries, la phrase (ou alors le contexte général) indique les descriptions qui sont en jeu. La phrase suivante illustre bien cette affirmation: «Et les villes écroulées, chutes d'Askleton, Tyr, Sidon, Simyra, Byblos, Aschod, Kadesch, Tunip, Ierusalem - et demain, Venise peut-être»(I, 34).

Une série peut également introduire un thème, l'illustrer, ou l'appuyer (à la manière des références dans une dissertation, par exemple), comme le montre bien l'extrait suivant, où il est question de George Sand:

«Devenant la Diva, l'Idole, autour de qui tous les mignons venaient tourner, dans leurs petits tourments romantiques charmants. Tous frivoles, frisés, fragiles, nerveux, Musset, Sandeau, Chopin, Delacroix, Mickiewicz, et même Balzac, et Flaubert, et Liszt qui lui écrivait, George, tu es l'amant des oiseaux» (I, 42)

Les descriptions sont explicites en ce qui concerne l'intimité avec George Sand, leur appartenance au Romantisme, ainsi que certaines caractéristiques d'ordre physique ou psychique. Comme ce passage se situe au début du roman, il introduit les thèmes de l'homosexualité, de la fascination pour la Femme (et la Mère), la Nature, la psychologie. D'un seul coup, des Noms renvoyant à ces caractéristiques, et quelques autres (Balzac, Flaubert) se trouvent groupés autour d'un nom-noyau, celui de George

Sand, qui agit comme astre autour duquel tournent les noms-satellites. Notons également qu'il n'est pas indifférent que ce nom-noyau soit un pseudonyme masculinisé, que le culte maternel se cache sous l'apparence d'un nom qui se voudrait patronyme, ou un «Nom-du-Père»²⁵.

Représentations

Dans certains exemples que nous venons de voir, les descriptions ne sont pas seules sollicitées. A l'objectivité des descriptions s'ajoute (et s'oppose) la subjectivité de la représentation. Nous avons vu que c'est Frege qui a avancé ce concept, dont il s'est peu servi, et que ne reprennent pas les autres logiciens, puisqu'il s'agit du terme le moins «logique» et le moins objectif, mais c'est justement celui qui permet le plus de rendre compte d'un texte littéraire.

La représentation frégréenne peut faire songer à l'imaginaire lacanien, qui est l'ordre du lien, de la représentation et de la similitude. Jean-Claude Milner affirme que «rien ne saurait s'imaginer, c'est-à-dire se représenter, que de I»²⁶ (I pour Imaginaire), ou, en d'autres mots, «il y a du semblable, où s'institue tout ce

²⁵ «La femme comme version du Père ne se figurerait que de Père-version», Jacques Lacan, L'éveil du printemps, préface à la pièce de Frank Wedekind, 1974

²⁶ Milner, Jean-Claude, Les noms indistincts, Paris, Seuil, coll. Connexions du Champs freudien, 1983, p.8

qui fait lien: c'est l'imaginaire ou I»²⁷. Puis il développe:

«Ainsi, de ce qu'il y a du semblable, on conclura qu'il y a du dissemblable, et de là, qu'il y a du rapport, puisqu'il suffit que deux termes soient tenus pour semblables ou dissemblables, pour qu'entre eux un rapport soit définissable. On conclura ensuite qu'il y a des propriétés, puisqu'il suffit qu'entre deux termes un rapport existe, pour qu'une propriété commune puisse par abstraction être construite. On conclura également qu'il y a des classes et qu'elles sont fondées sur les propriétés, que les propriétés ne sont qu'une manière de construire du semblable, qu'il y a des tous et qu'ils ont une limite, que chaque tout se suspendant au point où surgit un dissemblable. On conclura enfin qu'il y a du représentable, puisque la représentation ne suppose rien sinon la similitude et le rapport»²⁸.

Si «rien ne saurait s'écrire que de S», que le symbolique (ordre de la distinction, de l'écriture, de la coupure) est ce «qui distingue» face «à I qui lie»²⁹, nous pouvons aisément définir le nom propre (ou le Nom, tel que nous l'avons défini antérieurement) comme étant une manifestation symbolique, une coupure, autour de laquelle viendrait se greffer l'imaginaire pour tenter de l'investir,

²⁷ id. ibid., p.7

²⁸ id. ibid., p.8

On pourrait donc affirmer, à la lumière de ce passage, que l'attitude d'un Mill, par exemple, qui consiste à classer les différentes sortes de noms, en est une de l'imaginaire.

²⁹ id. ibid., p.8 et 9

d'y mettre du sens ou de la représentation, bref de tenter de récupérer la béance qu'offre le Nom et de la remplir.

«C'est pourquoi la métaphore de la coupure, sans corps propre et qui pourtant sépare, est en l'occasion si prenante. D'où naît par simple dualité la métaphore du flux, qui n'est rien d'autre que l'image renversée de la coupure»³⁰.

Le Nom, symbolique en tant qu'il distingue, sort du flux, du lien.

Ce besoin d'investir le Nom est particulièrement sensible chez Proust où, comme l'affirme José-Luis Diaz, «le nom, celui qui tracasse, arrête, appelle le commentaire, c'est le nom de l'autre»³¹. «Le nom propre proustien, c'est paradoxalement le nom de l'autre, et pour autant qu'il apparaît d'abord phénoménalement comme impropre, comme déplacé»³². Ce travail s'opère de manière plus sentie sur les noms de femmes aimées (Gilberte, Mme de Guermantes, Albertine Simmonet)³³. La souffrance du narrateur provient de ce décalage perpétuel entre le nom propre et sa

³⁰ id., *ibid.*, p.23

³¹ José-Luis Diaz, article cité, p. 24

³² Id., *ibid.*, p.24

³³ Au sujet des femmes et de la nomination chez Proust, voir notamment l'article de Buisine, «Matronymies», in Littérature, no 54, mai 1984, p. 54-78.

représentation, ou, en d'autres mots, entre le signifiant et son signifié³⁴:

«Le patronyme de la femme aimée, son prénom aussi, c'est d'abord, par rapport à mon intuition première de son identité, la preuve constamment en réserve, tapie, qu'elle m'échappe: pour autant qu'elle se doit à sa famille, à l'état-civil, à la société et à son ordre symbolique, que son nom actualise à tous moments, encombrant par ailleurs l'image que j'ai d'elle de l'ensemble multiple, irritant et étranger des clichés que ses familiers composent, autour ou à partir de lui.»³⁵

L'identité devient impossible ou périlleuse à établir avec cette perpétuelle fuite en avant de la représentation, entraînant le clivage du sujet, cette «division d'avec l'autre et d'avec cet autre qu'il est à lui-même»³⁶.

Le travail des Noms dans L'Italie s'effectue aussi par une tentative d'investissement imaginaire; de là peut découler une écriture, une forme, un style, passant ainsi d'un travail imaginaire à un écrit (symbolique). Barthes signale clairement ce phénomène pour la Recherche: «l'événement poétique qui a lancé la Recherche, c'est la

³⁴ «Le signifié, voilà la place de l'imaginaire (...), l'écrivain travaille, non sur le rapport de la chose et de sa forme (...), mais sur le rapport du signifié et du signifiant, c'est-à-dire sur un signe». Roland Barthes, «Proust et les noms», in Nouveaux essais critiques, Paris, Seuil, coll. Points, 1972, p.133.

³⁵ J.L. Diaz, article cité, p.24

³⁶ id., ibid., p.24

découverte des Noms», son auteur «a constitué dans son ensemble le système onomastique de la Recherche: ce système trouvé, l'oeuvre s'est écrite immédiatement»³⁷.

La similitude entre la Recherche et L'Italie se situe dans ce jeu entre les représentations et les Noms (au niveau du signifiant). En effet, divers souvenirs, diverses impressions sensibles, divers jugements se jouent autours des Noms. L'exemple du «miracle florentin» évoqué plus haut l'illustre bien, tout comme le fait ce passage:

«à Venise, le silence et les voix assourdies, les clapotements ensevelis, les grondements enfouis, - à Florence, le murmure et le rire, l'agitation vibrée, souffles, mélodies, - à Naples, les éclats, la stridence, vacarmes et cris, - à Palerme, l'ombre, la rumeur, les chuchotements, les râles» (I, 357),

Chaque nom de ville semble contenir sa propre charge sensorielle (ici, sonore), ses souvenirs propres. Le décalage qu'il y a chez Proust n'est pas présenté de la même manière par Scarpetta, ce dernier déréalisant tout systématiquement. Le monde dans lequel évolue le protagoniste en est un d'images avant tout, elles se multiplient jusqu'à provoquer le vertige, jusqu'à faire du monde entier un vaste décor qui ne masque que d'autres décors, par un jeu de reflets, de miroirs, de trompe-l'oeil, dans la pléthore la plus baroque, «comme si j'entrais dans une machine à diriger les rêves» (I, 12).

³⁷ Barthes, article cité, p.124 et 125

Le ou les mondes existent sur un mode artificiel: «c'était comme si l'on avait basculé dans un univers parallèle, semblable en tous points au premier» (I, 102-3). Le protagoniste est bombardé de reflets d'époques différentes, mais même ces reflets ne sont pas uniquement des émanations lumineuses, «Et tu es frappé, de nouveau, par la façon dont ces reflets n'ont rien perdu de leur densité charnelle, corporelle» (I, 315), ceci à tel point qu'il fait la réflexion suivante: «il te semble qu'ici rien ne t'empêcherait de faire l'amour avec une de ces femmes.» (I, 315)

Le protagoniste est troublé par cet état de chose et en vient même à douter de l'existence de son propre corps: «Les images lumineuses qui me traversent. (...) Visions. Mon corps n'existe plus. Ou à peine. Juste ce qu'il faut pour enregistrer ce chaos» (I, 89), l'irréalité des êtres et des choses contamine tout:

«car tu ne reverras jamais qu'un mirage,
un simulacre d'Eva, pas plus réel que
les fantômes de Chateaubriand ou de
Dante, de Wagner ou de Sade, de Piero
Della Francesca ou de Nerval, que tu as
pu entrevoir tout au long du voyage.
(Mais tu n'es plus certain d'être
toi-même autre chose qu'un simulacre.)»
(I, 343)

La différence entre Proust et Scarpetta, à ce niveau, est que le premier déréalise le rapport entre la représentation et le nom propre, tandis que le second déréalise les choses mêmes (ou leur apparence qui est

affichée comme artificielle, au sens technique du terme) et que le Nom reste seul vrai, dans un double sens: la désignation demeure la même (rigide, dirait Kripke), le Nom permet au protagoniste de s'y retrouver dans ce dédale, le Nom est porteur de connaissance (comme nous le verrons ultérieurement).

En ce qui concerne l'utilisation des noms propres, une autre différence se pose entre les deux écrivains, car Proust invente, crée des noms, tandis que Scarpetta utilise des noms empruntés (le Nom tel que nous l'avons défini [marque, inscription dans la culture] ne peut être qu'emprunté), ce qui n'est pas sans conséquence sur leur poétique. En effet, Proust joue davantage sur les impressions sensibles, les souvenirs, les teintes et le «feuilleté sémantique» du nom³⁸, son travail poétique (comme l'entend Rigolot), alors que Scarpetta, ayant à jouer avec un référent hors-texte, travaille surtout les descriptions et, en ce qui concerne les représentations, la fonction du jugement. (Ce qui ne l'empêche pas, nous l'avons vu, d'évoquer des souvenirs liés à des Noms). Voyons donc ce qu'il en est du jugement.

Jugements

Frege affirme que «rien ne s'oppose à ce qu'on parle du sens sans autre précision; à l'inverse, une représentation

³⁸ Barthes, article cité, p.126

doit être attribuée à quelqu'un et datée»³⁹. Cette phrase est particulièrement intéressante en ce qu'elle introduit la notion de jugement, et précisons tout de suite qu'il s'agit de jugement de goût (puisque, comme nous le verrons, ces jugements seront portés sur des oeuvres d'art ou littéraires, dans L'Italie), au sens kantien:

«Le jugement de goût n'est donc pas un jugement de connaissance; par conséquent il n'est pas logique, mais esthétique; esthétique signifie: ce dont le principe déterminant ne peut être que subjectif»⁴⁰.

Kant ajoute deux autres caractéristiques:

«Le jugement de goût détermine son objet (en tant que beauté) du point de vue de la satisfaction, en prétendant à l'adhésion de chacun, comme s'il était objectif»⁴¹

et:

«Le jugement de goût n'est pas déterminable par des raisons démonstratives, comme s'il était seulement subjectif»⁴².

La phrase suivante ressemble à ce que Frege avance sur la représentation: «En fait le jugement de goût est

³⁹ Frege, op. cit., p.106

⁴⁰ Kant, Emmanuel, Critique de la faculté de juger, Paris, Vrin, 1979, p.49.

⁴¹ Id. ibid., p.117

⁴² Id. ibid., p.119

absolument toujours énoncé comme un jugement singulier à propos d'un objet»⁴³.

Ce rapprochement représentation/jugement de goût permet de mieux comprendre les rapports entre les Noms. Pour reprendre l'exemple du «miracle florentin», nous saisissons (si nous avons une certaine fréquentation des oeuvres de ces artistes) ce que le narrateur peut impliquer par là: ce ne sont pas des descriptions, mais un jugement singulier, lequel par sa prétention à l'universel (si l'on en croit Kant) peut tout autant éclairer les oeuvres, ou donner des pistes à ses lecteurs/spectateurs.

La somme de ces jugements dans la culture, Thierry De Duve la nomme jurisprudence (comme dans le système juridique:

«On nomme jurisprudence la mémoire juridique où se trouvent consignés les jugements rendus par le passé sur des cas similaires à celui qui se présente maintenant et que le texte de la loi ne saurait avoir prévus dans toute leur singularité. Les juges sont invités à s'inspirer de la jurisprudence mais demeurent libres de la contredire. (...) L'histoire de l'art et davantage encore l'histoire de l'avant-garde, c'est-à-dire celle de l'art moderne, ressemblent à un tel système juridique. La culture artistique transmet l'art comme la jurisprudence les jugements, en rejugeant. Aucun des jugements rejugés qui font jurisprudence n'est entièrement déterminant pour ceux qui suivront, et

⁴³ Id. ibid., p.120

aucun n'a été déterminant pour ceux qui l'ont précédé.»⁴⁴

Chaque jugement doit tenir compte (ou le fait malgré lui) des jugements précédents: il n'y a pas de jugement «naturel», neuf et non entaché de la jurisprudence, de l'histoire, de l'idéologie. C'est une question de culture, et comme De Duve le fait bien ressortir, une question de mémoire.

Tous les jugements ne sont pas qu'esthétiques. Certains relèvent plutôt de la morale (ou de l'idéologie comme morale, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre), tel le passage sur les intimes de George Sand évoqué antérieurement. On peut y voir un jugement esthétique (ne pas aimer le romantisme), mais aussi une sanction morale: le narrateur tourne en ridicule ces hommes efféminés et cette femme virile (ou masculinisée), et s'insurge du même coup contre le culte de «l'Andro» et de «l'idole maternelle». Il en va de même pour ses considérations sur Mussolini, par exemple, ou Voltaire: «à l'époque où Voltaire, en France, insultait dans un même élan les juifs et les jésuites, étrange conjonction, mais non, pas si étrange» (I, 155).

⁴⁴ De Duve, Thierry, Au nom de l'art, Paris, Minuit, coll. «critique», 1989, p.36-37.

Mémoire

Plus qu'un thème, la mémoire est une composante essentielle, une sorte d'entité formelle, en plus d'être un impératif esthétique et idéologique de L'Italie. Là encore, un rapport se crée avec Proust, comme on peut le voir grâce à Barthes:

«Le Nom propre dispose des trois propriétés que le narrateur reconnaît à la réminiscence: le pouvoir d'essentialisation (puisqu'il ne désigne qu'un seul référent), le pouvoir de citation (puisqu'on on peut appeler à discrétion toute l'essence enfermée dans le nom, en le proférant), le pouvoir d'exploration (puisque l'on "déplie" le nom propre exactement comme on fait d'un souvenir): le Nom propre est en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence.»⁴⁵

Scarpetta travaille ces trois aspects dans son roman. Nous avons vu cependant qu'en ce qui concerne le pouvoir d'essentialisation, un flottement pouvait se produire (entre individu et oeuvre). Mais les deux autres propriétés sont bien exploitées, comme l'ont démontré les sections sur le sens et la représentation. Donc, comme pour Proust, le Nom est pour Scarpetta le signe privilégié de la mémoire.

Dans la trame narrative, cependant, il arrive au narrateur de la Recherche de vivre certaines expériences singulières de mémoire involontaire à partir desquelles il déploiera une recherche (volontaire, celle-là) de remémoration du passé. La mémoire involontaire, dans

⁴⁵ Roland Barthes, op. cit., p.124

L'Italie ne provient pas d'une sensation (gustative, olfactive ou visuelle) créée par un objet précis (une madeleine dans une tasse de thé), mais par un travail de signes (les Noms) qui font surgir des représentations sous forme d'impressions sensibles. La mémoire volontaire, elle, est mise en forme par l'entreprise même du protagoniste qui fonde la trame narrative du texte, à savoir un voyage à travers l'Italie dans le but de retrouver une femme aimée disparue, laquelle, à la limite, n'existe que dans les phantasmes et la mémoire du narrateur, et du même coup, n'existe que comme nom propre. Eva Democracy est en fait la condensation de la mémoire et du nom propre. Mais d'autres niveaux s'ajoutent à celui-là: le monde dans lequel évolue le protagoniste en est un où la mémoire du monde, mise sur ordinateur, éclate, provoquant ainsi l'irruption de temps différents les uns dans les autres. Ce voyage causé par la mémoire (souvenir d'Eva) se fait par les Noms (de lieux et d'individus) et par la mémoire d'autres (celle de Dante, notamment, qui entre dans le corps du protagoniste). Ce parcours du narrateur mime celui de l'auteur qui passe d'une culture de table rase à une d'interrogation de la mémoire, du Nom. Enfin, dans une sorte de retournement sur lui-même, le roman se fait transmission de cette mémoire qui lui a été transmise: au moment où elle serait sur le point de se perdre, le narrateur «reçoit» cette mémoire, se sent investi

d'une mission: la transmettre à son tour pour qu'elle ne se perde pas, comme l'indique le passage suivant:

«Et l'ombre de Fra Filippo Lippi s'évanouissait à son tour, dans la nuit de Pienza, j'avais cru saisir sur son visage une expression furtive de soulagement, comme s'il avait été heureux d'avoir pu me raconter sa vie, comme s'il comptait sur moi pour que cela ne se perde pas» (I, 143)

En somme, tout ce roman fonctionne par surdétermination⁴⁶ du Nom et de la mémoire conjoints (sous le signe du Nom, qui incorpore et implique la mémoire, ne serait-ce que par le fait qu'ils nous aient été transmis).

C'est donc à partir des Noms et par la mémoire qu'est possible la connaissance:

«Uccello s'était évanoui, mais c'était comme s'il venait de me donner la clé du monde où l'explosion m'avait plongé. Commencer à comprendre, à partir d'Uccello, de son espace, de sa vision, l'une des dimensions du monde où j'étais immergé» (I, 109)

Ceci revient à dire que peu de choses ont changé depuis le 15^e siècle ou, plus précisément, que certaines oeuvres majeures de cette époque, fruits d'expériences singulières, permettent de dire notre monde, ou un autre monde possible, deviennent la clé de l'interprétation de ce monde qui leur est pourtant étranger, le fil d'Ariane de ce dédale d'où la mémoire s'est disloquée, devenue illisible pour qui n'a pas le sésame.

⁴⁶ Au sens où l'entend Riffaterre, La production du texte, Paris, Seuil, 1985

La mémoire comme fil conducteur, dont les rencontres avec des Noms seraient les maillons et les catalyseurs, voilà le parcours du protagoniste (sur un plan horizontal) mais aussi celui de ceux qui l'ont précédé (sur un plan vertical), tel Uccello, comme le raconte Dante ici :

«il ne s'agit pas d'un remake de la Divine Comédie, je ne suis là que pour vous aider à passer de l'autre côté, dans le chaos, comme en son temps, j'ai aidé Uccello, voilà, je suis là pour cela, rien d'autre que pour cela» (I, 120)

L'aide dont il est question consiste en une irruption de sa mémoire dans celle du narrateur: «vous garderez votre corps, votre apparence, mais, parfois, une mémoire vous envahira, qui n'est pas la vôtre, vous y reconnaîtrez ma vie, peut-être» (I, 120). Le Nom, indice de mémoire, désigne une personne, une oeuvre, une vie, en un mot, ce que nous avons appelé précédemment une insolentia. Une oeuvre anonyme peut certes toucher, mais il est souvent plus troublant de savoir à qui se rattache cette oeuvre, de quelle expérience personnelle elle émane. Cependant, certaines oeuvres anonymes, pensons à la Bible où à certaines toiles du 16e siècle, par exemple, désignent l'expérience dont elles sont le fruit, et se «nomment» ainsi elles-mêmes.

Appel

Ces considérations sur la mémoire, notamment le versant actif, le côté "mission", amènent tout logiquement à s'interroger sur la fonction d'appel (au sens de vocation) du nom. Dès la première page du récit le narrateur entend «Le souffle, l'appel» (I, 9), puis s'interroge: «Étais-je réellement venu pour rechercher Eva? Ou poussé par un autre appel, autrement insistant et pressant? Ces images d'Eva, pourtant» (I, 11). D'emblée, il se sent appelé: c'est le nom de cette femme qui le sollicite. Déjà il doute de la réelle provenance de cet appel, mais ça ne l'empêchera pas de parcourir l'Italie pour la retrouver. Au début de la dernière partie du roman, le protagoniste réfléchit sur la disparition d'Eva (elle s'est désintégrée vers la fin de la troisième partie):

«De la façon dont j'avais peu à peu compris qu'elle n'avait été, dans toute l'histoire, dans tout le voyage, qu'un leurre, une illusion, un simulacre. Et je pensais, plus rien à perdre maintenant, - poursuivre l'expérience jusqu'au bout, - plonger dans cet univers, sans chercher à me protéger, - y trouver l'infini, l'illimité, - peut-être. En tout cas témoigner. Pour plus tard. S'il y a un plus tard. Devenir cette mémoire.» (I, 372-3)

Même avec sa disparition, l'expérience continue car il se sent appelé de manière plus durable et plus profonde: c'est pour lui-même qu'il poursuit le voyage désormais.

La raison de ce changement provient sans doute des rencontres qu'a fait le protagoniste tout au long du récit, lesquelles l'ont transformé. L'expérience des autres devient son expérience personnelle. Lorsque Dante lui «introjecte» sa mémoire, le narrateur acquiert une certaine connaissance et aussi un désir de Dante (celui de passer de l'autre côté), qui motive davantage sa quête.

Une autre surdétermination se joue autour de son nom, par le Nom des autres:

«Carpaccio. De son vrai nom Scarpazza (...) Ou alors, peut-être, il avait pris ma forme, ma voix, depuis la proximité de nos noms, m'adressait directement ses rêves. Ou encore, une même longueur d'onde nous traversait, lui et moi, par delà les siècles, j'avais voulu un moment retrouver des racines, une origine, cela passait par lui.» (I, 74)

Dans ce cas précis, il ne s'agit pas seulement d'un Nom qui l'appelle, mais la proximité même des noms qui renforce la puissance et le trouble de l'appel. En effet, le narrateur s'appelle (comme l'auteur) Guy (ou Guido) Scarpetta: [en parlant de son grand-père] «et l'on m'avait prénommé Guido, comme lui, et comme Cavalcanti.» (I, 221); et

«Dante était justement le 10 juillet 1309 à Forli, auprès de Scarpetta des Ordelaïffi.

Voilà, je rencontrais soudain mon nom devant moi, dans cette mémoire» (I, 217)

Lorsque l'on sait que le grand-père du narrateur connaissait par coeur des chants entiers de la Divine

Comédie (le seul livre qu'il ait amené en exil et qui a marqué l'enfance du narrateur); que Cavalcanti était poète et ami de Dante (qui lui dédia la Vita Nuova; que Dante était auprès d'un Scarpetta; il devient clair qu'un noeud se forme autour du nom du narrateur en rapport avec celui de Dante. Ou encore, son nom est surdéterminé par celui de Dante, ce dernier est «inscrit» d'une certaine manière dans le premier, et l'on comprend mieux ainsi la fascination que peut exercer Dante sur lui, surtout au niveau de l'appel, de la vocation. En effet, Dante l'invite à vivre son expérience, «à passer de l'autre côté» (I, 120); il lui infuse même sa mémoire.

La référence dantesque est omniprésente dans le roman, mais l'apostrophe de Dante au narrateur suffit à changer ce qui serait seulement un thème et un intertexte en motivation profonde, en un impératif artistique, et même un destin. Mais on ne peut faire de Dante la seule force d'appel, ou trop privilégier son rôle, puisque c'est Eva qui l'envoie au narrateur, tout comme Béatrice envoie Virgile chercher Dante dans la Divine Comédie (rappelons tout de même qu'«il ne s'agit pas d'un remake de la Divine Comédie» (I, 120)).

Encore enfant, le narrateur a pris connaissance de Dante dans «ce petit exemplaire de la Divine Comédie sur papier pelure, que ton grand-père avait apporté avec lui en

passant la frontière»⁴⁷ (I, 258) et se sentait attiré par cette Italie lointaine:

«et ces photos jaunies d'Italie entassées dans un album, que tu scrutais inlassablement, comme pour y découvrir un secret - non pas le secret de ton origine, de ta langue, de ton nom, mais le secret de ce qui t'échappait dans ton origine, ta langue, ton nom» (I, 258)

Ce ne sont donc pas seulement les Noms qui l'interpellent, mais aussi ce qui lui échappe dans son propre nom (et ce, dès l'enfance). C'est en passant par le Nom des autres qu'il va tenter de trouver une réponse à ses interrogations.

Apparitions des Noms et des corps

Nous travaillerons maintenant un aspect de la technique de L'Italie qui ne semble pas étudiée dans les romans en général, celle de l'apparition des personnages. Comme ces personnages sont d'abord des Noms, il n'ont pas tout à fait le même statut que des personnages conventionnels⁴⁸. Ils ont un corps, mais un corps lumineux, un reflet, mais qui peut tout de même être compact, à la manière d'un corps

⁴⁷ Rappelons que dans la troisième partie du roman, «Naples», le narrateur se dédouble, ce qui explique, dans ce passage, le glissement de la troisième personne à la deuxième.

⁴⁸ Par personnage conventionnel ou traditionnel, nous entendons ces personnages qui sont purement inventés et auxquels l'auteur donne un nom. Ici, c'est précisément l'inverse: ce sont des Noms qui deviennent personnages.

charnel. Nous verrons donc comment ces corps apparaissent dans la trame narrative, en négligeant pour l'instant les autres parties de l'insolentia (oeuvre et expérience).

Deux niveaux de texte expliquent le phénomène des corps lumineux. D'abord, l'intrigue: la mémoire du monde, stockée dans un ordinateur, éclate en provoquant toutes sortes de bouleversements: des reflets de corps, des images, des bribes de voix sont libérés, et ponctuent le récit de leurs apparitions anachroniques.

Le second niveau est intertextuel⁴⁹: Scarpetta reprend le mythe d'Orphée, de la descente aux enfers sous différentes manifestations (mythes anciens, opéra de Monteverdi, Divine Comédie). Dans ce dernier texte, Dante/narrateur visite l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis. Dans les deux premiers lieux, il rencontre des personnages morts connus, dont les corps sont des ombres; dans la dernière partie, les âmes des bienheureux se manifestent sous la forme d'émanations lumineuses. Seul le narrateur a un corps charnel: au lieu d'être une ombre, il en a une, au grand émoi des âmes du Purgatoire.

⁴⁹ Nous utilisons ce terme dans le sens que Julia Kristeva le fait dans Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, coll. Points, notamment dans le sens de provenance d'énoncés extra-romanesques (p.54), ou encore «le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte).» (p.84)

L'intertexte dont il est question dans le paragraphe précédent permet de comprendre la forme sous laquelle apparaissent les Noms/personnages. Il est évident que nous pourrions faire toute une étude sur l'intertextualité dans ce roman, puisqu'il est construit sur cette base, comme nous l'avons précédemment évoqué. Mais ce genre d'analyse pourrait nous amener fort loin, et hors de notre propos, ou plus exactement comme une conséquence de cette étude {qui exigerait donc une autre étude}. Ce qu'il suffit de comprendre pour le moment, c'est que cet intertexte est avoué par des Noms: Orfeo, Monteverdi, Dante, par exemple. Il n'est pas indifférent qu'il en soit ainsi, l'auteur aurait bien pu faire une sorte de pastiche de la Divine Comédie sans le dire, par exemple. Mais il s'agit d'un acquis du nouveau roman où l'on met à jour les procédés de création du roman pour ainsi désamorcer l'artifice. Mais s'il s'agissait d'un artifice de plus? C'est tout à fait probable dans le cas de L'Italie. La différence essentielle entre les deux romans de Scarpetta est donc bien, comme nous l'affirmions dans le premier chapitre, l'emploi des noms propres. Le travail de mise à jour de l'artifice romanesque n'est plus seulement thématiqué, mais effectué par des noms propres. C'est ce qui nous paraît tout à fait original quant à l'intertexte dans L'Italie.

Commençons l'analyse avec le cas le plus abstrait, Eva. Point de fuite du roman, son existence est surtout mnésique,

elle apparaît presque exclusivement dans les souvenirs du narrateur: «Mémoire remontant à travers moi. Le souffle, l'appel. Une carte postale, peut-être. Le souvenir d'Eva. Peut-être une hallucination.» (I, 9)

Dans ce cas-là, le nom surgit en conjonction avec l'image, que se soit celle d'une carte postale provoquant un souvenir (une image en appelant une autre) ou alors une hallucination. Eva apparaîtra matériellement vers la fin de la troisième partie, mais se désintégrera aussitôt, comme pour signifier son impossibilité d'exister autrement que dans les souvenirs et fantasmes du narrateur.

D'autres cas se présentent où le narrateur voit, reconnaît des corps et les nomme immédiatement, c'est le cas ici: «Et je voyais le fantôme de George, en gondole, Alfred derrière avait plutôt l'air palôt, souffreteux» (I, 41).

Bien souvent, comme c'est le cas pour George Sand, les ombres apparaissent brusquement ou plutôt sont déjà là, dans le décor, et le narrateur n'en parle que lorsqu'il focalise son attention sur elles, à la manière d'un gros plan au cinéma, par exemple, ainsi:

«Celui qui est assis à la table voisine,
si net, avec son étrange costume, sa
redingote, son visage empli de
lassitude. Le reconnaître.
Chateaubriand. Lui parler maintenant.»
(I, 85)

On remarque une certaine structure de reconnaissance et de renomination, assez mécanique dans son exécution, que l'on pourrait découper ainsi: focalisation / reconnaissance

/ «renomination» / dialogue. Par «renomination», nous entendons le geste qui consiste à dire un nom déjà connu (en renom); qui n'est pas vraiment une nomination ni un baptême, mais qui serait la confirmation (dans l'expression) d'un nom en renom, une sorte de répétition, d'écho du Nom qui confirme celui-ci à la fois dans sa fonction de désignation (on reconnaît son porteur), et dans son statut (le renom).

Au fur et à mesure que le roman se déploie, d'autres éléments s'ajoutent à ce phénomène d'apparition:

«Et je rencontrais l'ombre de Pasolini, soudain, près du Bargello, son visage rongé, buriné, sec, lucide, il était là, devant moi, fantôme parmi les fantômes du Décaméron, ce Décaméron qu'il avait filmé, et dont les images maintenant se matérialisaient» (I, 174)

Premièrement, la description (au sens littéraire) est un peu plus importante; même si elle est ramassée, condensée, elle brosse tout de suite un portrait de la situation. Deuxièmement, l'insistance de la localisation («près du Bargello», «il était là, devant moi») est importante pour un si court passage.

Plus loin dans le roman (la dernière partie):

«Et là, maintenant, près de la Piazza Castelnuovo, la forme qui émergeait de l'ombre, - ce visage hagard, fiévreux, dans l'haleine des Dieux, l'odeur de sang, le hennissement des chevaux se cabrant, - le reflet de Salvatore Giuliano, et il disait» (I, 395)

On peut remarquer l'accentuation de la contextualisation, accentuation qui ne s'effectue pas par une surenchère de

description, mais plutôt par une sollicitation de plusieurs sens: ici, la vue, l'odorat, l'ouïe. Ce dernier sens a d'ailleurs une très grande importance dans le roman, c'est, avec la vue, celui qui est le plus sollicité. Si la vue peut être associée à la conscience (même défaillante), l'ouïe est associée à la musique, à la parole. Ce roman est traversé par les voix et la musique qui lui donnent son rythme, sa tonalité, ses modulations. Ces voix servent aussi à annoncer des apparitions privilégiées, celle de Dante, par exemple:

«Cette voix, tout près de moi, (...) Je le reconnaissais soudain, dans le cloître, avec sa robe rouge, son profil si singulier. Celui que j'attendais. Dante.

Il me disait, je suis une ombre» (I, 119)

Il n'est évidemment pas indifférent que Dante apparaisse précédé d'une voix, de sa voix. C'est la parole la plus féconde que le protagoniste puisse recevoir, celle qui fonde et donne un sens à son voyage, à sa quête acharnée. Certaines autres joueront un rôle formateur: les voix de l'Orfeo de Monteverdi, celle de Fra Filippo Lippi, entre autres.

En certaines occasions, les voix se nomment elles-mêmes, mais à ces moments-là il n'y a pas d'apparition de corps, comme dans l'exemple suivant, où une voix surgit parmi les autres des Divines:

«Et les voix, soudain, de nouveau, dans le musée. Les voix que tu reconnais

avec effroi. Les voix criardes des Divines. La voix qui dit, je suis Sirène Parthénope» (I, 248)

Parfois, les voix ne se nomment pas. Elles restent impersonnelles, ce qui contribue à les désigner au lecteur comme ennemies du narrateur (ironiquement, c'est l'absence de Nom qui désigne ici!) Elles n'ont pas droit au Nom, puisqu'elles revendiquent un culte pour tous, une sorte de panthéisme maternel, une société de l'indifférentiation, du nom commun. Parfois, elles nomment d'autres noms qui n'apparaissent pas comme corps, mais qui peuvent très bien décrire une situation, un contexte, ou un rapport entre des anthroponymes et toponymes, en tant qu'ils se marquent l'un l'autre. Un long passage est très éclairant là-dessus:

«Une voix se répand sur la ville, diffuse ses litanies. Tu es bombardé par un tourbillon de noms, Vésuve, Capri, Ruoppolo, Recco, Madone de Piedigrotta, Santa Maria del Carmine, Joseph Bonaparte, Murat, Ferdinand d'Aragon, Robert d'Anjou, San Martino, Vico, San Lorenzo Maggiore, San Carlo, San Gennaro, Monte Olivetto, Baia, Fusaro, (...) Tu vois le ruban infini des mots vibrer dans une sorte de lumière cramoisie, traversée par les voix des madrigalistes. Et c'est comme si toute l'histoire de cette ville avait été condensée, accumulée, et qu'une machine la rediffusait maintenant, réduite à ces noms accouplés au hasard, à ces noms segmentés et mis bout à bout, à cette rafale de noms au bout de laquelle la réalité s'efface, ce ne sont plus des noms d'hommes, d'églises, de lieux, mais une simple émission sonore, un amoncellement de syllabes, une pure matière sonore insensée qui continue à se déverser» (I, 253)

Un autre cas se présente, c'est celui où la voix, sans se nommer, se fait tout de même reconnaître. Ainsi, à un certain moment, le narrateur entend une voix provenant d'une présence invisible à ses côtés. A celle-ci se rajoutent des énoncés dans son cerveau,

«Et peu à peu, par un effort de mémoire, tu reconnais le texte d'où ces fragments se sont détachés, et comprends du même coup quelle est la présence à tes côtés. Lucrèce.» (I, 319)

Le rapport entre les corps et les Noms n'est pas fortuit. Sibony estime même que «la tradition se rattache donc à ce qui se décide et se compromet dans la rencontre du Nom et du Corps.»³⁰ Dans la plupart des cas (examinés précédemment), les premiers agissent comme supports visuels des seconds. Nous venons maintenant de voir des Noms qui ne sont que matière sonore, d'autres qui sont chargés de sens historiques et qui s'impriment ainsi sur un autre (personnalité qui marque un lieu). Ce rapport corps/Nom et leur support respectif (visualité du corps/sonorité du Nom) est même exprimé explicitement dans le texte: le protagoniste contemple «le Jugement dernier» de Fra Angelico, à San Marco:

«cette ondulation du bleu, disposant de ses corps, dilatant l'espace, courbant la surface, et la disparition fleurie, parfumée, parsemée, les corps comme des noms, les noms comme des voix, les voix comme des couleurs» (I, 104);

³⁰ Daniel Sibony, Le nom et le corps, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1974, p.138.

L'oeil, partant des couleurs et de leurs vibrations, voit les corps qui disparaissent au profit des noms, lesquels «annoncent» les voix, qui retournent aux couleurs, bouclant ainsi la boucle des Noms, des corps et de leurs supports. Il est d'ailleurs tout à fait logique que le nom intervienne entre la vue et l'ouïe, reproduisant la particularité de la lecture. En effet, la lecture joue sur deux plans, elle voit et entend en même temps les noms ou les mots.

Le passage suivant développe cette idée; le narrateur regarde des mosaïques sur la vie du Christ et de Jean-Baptiste [en parlant de Jésus]:

«la vieille histoire qui continuait à résister à la pression généralisée. Ce corps est né depuis une autre opération. Depuis le Nom. Radiation. Souffle des lettres dans l'Annonciation. La croix elle-même, signe de force» (I, 68)

Le Nom opère comme un condensateur dans ces réflexions: la résistance à la pression généralisée (la singularité contre la masse et ses exigences, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre), la naissance d'un corps par un Nom (le fait qu'un Nom puisse avoir des conséquences, selon le procédé métonymique du roman, comme l'affirme Barthes³¹), lequel se trouve entre la vue (les lettres) et le son (le souffle, l'Annonciation).

Les lettres méritent que l'on s'y attarde un peu,

³¹ Roland Barthes, Le bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984.

«précisément parce que c'est dans les lettres, et entre les lettres, que cela se joue, et non entre les corps et leur double de lumière, et que c'est par les lettres, et à travers les lettres, que tu peux encore espérer résister à l'engloutissement» (I, 290)

Le support corporel du Nom ne suffit donc plus pour s'y retrouver dans le dédale de la culture et de l'histoire, il faut savoir lire les lettres, et lire entre elles. Arrivons-nous au fantasme mallarméen du livre comme expansion totale de la lettre? (notons au passage que l'exergue du livre est de Mallarmé). Difficile question. Quoiqu'il en soit, le corps n'est pas évacué pour autant du roman, bien au contraire, mais il est soumis aux lettres (et donc au Nom):

«Et tu imagines que ton propre corps pourra se disperser, puis se rassembler, au travers des lettres éparpillées. Et tu sais qu'il y a dans cette mémoire nouée à la lettre, et à l'effacement sonore des lettres, quelque chose qui fonctionne comme un point de fixation, de transfert, de haine, pour toutes les autres mémoires» (I, 290)

La voix (nous l'avons vu) peut permettre de reconstituer l'identité d'un corps, mais les lettres aussi (dans l'exemple de Lucrèce, c'est le texte qu'il se remémore), elles peuvent même rappeler un autre corps:

«Et soudain, tu repenses à Eva. Peut-être la présence de Lucrèce t'a-t-elle rappelée la façon dont le mouvement de permutation des atomes affectait aussi les signes, les lettres, et une association s'est-elle, à partir de là, opérée en toi, sans que tu en sois conscient, entre le mot traditionnel du

salut à la Vierge, Ave, et le nom même d'Eva» (I, 321)

Les lettres apperaissent aussi au protagoniste de manière à former son propre nom devant lui: «Tu vois ton nom s'inscrire devant toi en lettres lumineuses, tandis qu'une voix les prononce» (I, 296). Ainsi, il voit son nom devant lui, comme s'il s'agissait du Nom d'un des personnages qu'il rencontre. Notons qu'encore là, un effet de lecture (lettre/son) se produit. Son nom aurait-il atteint le même statut que celui d'un Dante? Mais faut-il s'en étonner si, comme Sibony, on croit qu'il s'agit là du propre d'un nom: «Et cette possibilité de remplacement met en jeu un acte inhérent au nom, et qui n'est pas rien, c'est que le propre d'un nom est de s'inscrire, de se graver»⁵².

Les Noms s'inscrivent, mais ils sont également circonscrits, par les lieux qu'ils ont fréquentés de leur vivant, les lieux qu'ils ont marqué pour ainsi dire de leur empreinte. Ainsi, le narrateur rencontre Dante à Florence, Sade à Naples, Fra Filippo Lippi à Pienza. Les personnages/Noms ne se déplacent pas, contrairement aux autres personnages. Si ces personnages/Noms peuvent sembler prisonniers des lieux, ils jouissent tout de même d'un avantage sur le narrateur, dont ce dernier se plaint à Dante: «mais alors c'est à sens unique, les reflets peuvent

⁵² Daniel Sibony, op. cit., p.95

parvenir jusqu'à moi, et moi, je ne peux pas passer de leur côté» (I, 150)

Nous avons remarqué que le souci de localisation (en ce qui concerne les apparitions) augmentait au fil du roman. Dans la seconde partie, «Toscane», le protagoniste se déplace constamment de Florence aux villes périphériques, comme pour mimer soit le mouvement d'aller-retour de Dante (ses nombreux voyages diplomatiques d'avant son exil); ou alors mimer l'axe attraction / répulsion qui se joue dans tout rapport amoureux (même avec une ville). Le narrateur aime cette ville qui fut le fief de Dante, mais n'ignore pas qu'elle l'a également exilé.

Les déplacements du narrateur sont plus un voyage parmi les Noms que parmi les lieux. La raison en est simple: les paysages sont tellement bouleversés (des images de la Florence médiévale se superposent à la Florence du 20e siècle, etc) qu'ils sont pour ainsi dire méconnaissables et que le seul moyen de pouvoir s'y retrouver consiste à se raccrocher au nom de l'endroit. De plus, la connaissance et l'appel passent par les Noms plus que par tout autre chose dans ce roman. Le narrateur ne va pas seulement à Florence parce que c'est une belle ville, il y va surtout parce qu'elle était la ville de Dante.

B. JEUX

Personnages au second degré

Après l'examen du fonctionnement des Noms entre eux, de leur façon d'apparaître, nous analyserons maintenant les aspects ludiques de leur utilisation.

Le premier d'entre eux comprend une autre sorte de personnages qu'utilise Scarpetta. Nous pourrions les qualifier de personnages empruntés puisqu'ils proviennent d'oeuvres diverses, mais nous les nommerons personnages au second degré (expression dont Scarpetta est assez friand), en tant qu'ils sont des personnages qui deviennent encore personnages, comme surdéterminés dans leur rôle. C'est à cause de leur statut de personnages marquants qu'ils ont été choisis pour jouer leur propre rôle (et ainsi le redoubler) dans ce roman.

Eva Democracy est le premier exemple (et sans doute le plus important) de ce type de personnage: «Eva Democracy. Je l'avais rencontrée dans un film» (I, 23). Le film dont il est question est One plus one de Jean-Luc Godard, où Eve Democracy est la figure centrale. Scarpetta n'a changé qu'une lettre au nom de ce personnage, lui donnant ainsi une consonnance plus latine qui lui permettra dans un premier temps de jouer avec son nom (Eva et Avé), puis dans un second (et par ce jeu de mots) de lui accoupler un double, Maria. Cette dernière porte en effet le nom de la mère du

Christ, avec laquelle est fait le jeu de mot sur le Nom et le salut, comme nous le verrons bientôt; mais elle est aussi l'autre femme avec laquelle le protagoniste a un rapport amoureux, ou sentimental, bien que distant et peu approfondi, comme pour doubler le rapport qu'il a avec Eva, inaccessible et évanescence (au point où celle-ci se désagrège lorsqu'elle va enfin revoir son amant).

Le Commandeur est un autre cas de ce genre, il sort de la pièce de Molière, Don Juan, et de l'opéra ainsi nommé de Mozart et Da Ponte.

Juliette, personnage du célèbre roman de Sade, Juliette ou les prospérités du vice, apparaît plusieurs fois dans le roman, à Venise puis à Naples, et parfois en compagnie d'autres personnages sadiens, tels Olympe Borghese, Clairwill, Brisa-Testa, à tel point qu'il arrive à Sade lui-même de croiser ses personnages autour du Vésuve. Ces créations sadiennes sont les plus nombreuses parmi ces personnages «au second degré». Si elles ont une telle importance dans cette classe un peu spéciale, c'est peut-être pour pouvoir relativiser les voix chez Sade, et éviter de confondre les personnages (leurs discours, leurs gestes) avec leur auteur, phénomène dont se plaint Sade/personnage que l'«on a toujours confondu avec ses personnages, auquel on a toujours attribué tous les crimes, toutes les perversions et toutes les théories de mes personnages» (I, 324). (Le glissement de l'adjectif possessifs «ses» à «mes»

s'explique par le fait que dans le texte, le personnage Sade se dédouble pour parler de deux Sade, l'un celui de la légende, et l'autre, de la vérité historique.)

Juliette jouit toutefois d'un statut particulier parmi ces personnages, puisqu'elle est mise au même rang que les Noms dans le passage suivant: «le tohu-bohu des reflets me donnait la chance de me faire rencontrer l'ombre de Bruno, de Stendhal, de Virgile, peut-être même de Juliette» (I, 252); c'est le seul personnage du genre qui jouit de cette reconnaissance.

Il existe aussi un cas-limite, celui de Virgile: «(tu ne peux discerner si la machine a libéré le reflet du Virgile réel, historique, ou celui qu'inventa Dante, et que dessina Boticelli)» (I, 246). Le narrateur lui-même ne peut définir s'il s'agit seulement d'un Nom, ou le Nom en tant que passe par la fiction et l'art, c'est-à-dire exactement ce qui se passe après la lecture de ce roman: les Noms demeurent tels, mais sont aussi «fictifs».

Le rôle de ces personnages, au niveau de l'intrigue est assez faible, ils apparaissent dans le décor et se meuvent sans parler, au même titre que les personnages qui sortent de certaines fresques, de tableaux, ou de statues qui s'animent:

«Des femmes issues des Noces de Cana de Veronese se mêlaient au bal, maintenant. Impossible de repérer les spectres. Le Jeune Homme de Memling se laissait draguer, vaguement méprisant, soumis.»
(I, 40)

Ils peuvent, comme dans le cas de Sade, contribuer à la réhabiliter un Nom. Mais l'essentiel de leur rôle est de jouer une certaine forme d'intertexte, qui ne consiste pas en l'emprunt de discours, de gestes ou d'actions, mais simplement de noms propres. Cet intertexte avoué donne le ton au roman, qui se construit sur un feuilleté intertextuel (par exemple le mythe d'Orphée), dans lequel un texte en appelle toujours un autre, c'est un aspect dialogique de ce roman⁵³. Il contribue à rajouter à la fiction un «plus-de-fiction», comme dans le cas de Juliette, et à confondre les traditionnelles séparations «vraie vie»/fiction, qui ici se contaminent (pensons au cas de Virgile), mettant ainsi en acte ce fragment d'Hölderlin:

«Apprends l'art dans la vie, apprends la
vie dans l'oeuvre d'art
Connais bien l'une, et l'autre tu verras
bien aussi.»⁵⁴

Personnages inventés

Les personnages de ce type sont assez rares dans ce roman. Il y en a tout de même quelques-uns.

⁵³ «découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire: tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.» Julia Kristeva, op. cit. p.85.

⁵⁴ Hölderlin, «fragments inédits», in Tel quel, no 65, 1976.

Maria, d'abord, nous l'avons vu, constitue le double d'Eva. Son nom rappelle bien sûr celui de la Vierge Marie, qui, dans la tradition catholique, devient la nouvelle Eve.

Le Docteur Aresty est nommé d'abord par un titre, sa fonction, celle de Docteur. Aresty, patronyme paradoxal, fait songer à arrestation, d'une part, mais connote aussi amnistie, jouant ainsi les contraires. Son rôle dans le roman se rapproche plus du premier sens: il s'occupe d'un laboratoire clandestin, où la torture et les expériences génétiques, entre autre, font davantage songer à un médecin de la mort nazi qu'à un disciple d'Hypocrate. Néanmoins le second sens est irrésistiblement évoqué, peut-être en signe de dérision.

Lady S. est un agent de liaison. Elle entre en contact avec le narrateur pour lui donner des nouvelles d'Eva. Son nom est doublement dépersonnalisé: un titre, Lady, et pour tout patronyme une simple initiale, S., ce qui contribue à faire d'elle une parodie de roman d'espionnage bon marché, petit clin d'oeil de l'auteur au «mauvais goût» littéraire sans doute, mais aussi récupération de ce genre (la trame policière est d'ailleurs celle du niveau narratif du roman).

Le Réveur est nommé par sa fonction, et constitue lui aussi un double⁵⁵, celui du narrateur: «mon double, ou celui

⁵⁵ Le double est très présent dans ce roman, tout comme dans une certaine tradition de roman baroques et même de certains nouveaux romans, pensons à La Modification de Butor (roman tout à fait baroque, d'ailleurs).

dont je suis le double, ou celui que j'avais appelé le Rêveur, jusque-là, et qui était une autre dimension de moi» (I, 148). Enfant, le narrateur était souvent appelé ainsi par sa famille, à cause de sa propension à la rêverie, mais c'était pour lui l'état privilégié de la réflexion, ce qui lui permettait d'être lucide sur sa situation, sa famille, le monde, en jouant le détachement.

Une sorte d'entité complexe, pas tout à fait personnage, mais plutôt figures de la Mère et de la Mort fusionnées prend une série de noms différents: Mammy Death, Mamma Morte Italy, Mamma Morte Napoly, Barbero, n'ayant ainsi pas de nom qui lui soit propre, mais les défilant et les défilant tous. Son nom est légion⁵⁶. Elle est aussi associée avec les Divines (sortes de Furies ou de Harpies modernes) et prend alors les noms de Grande Matrice Définitive, Womb-Tomb. Elle n'est pas facilement repérable, mais ses effets (mort, destruction) prouvent sa présence quasi constante, une sorte d'omniprésence perverse. Avec les Divines, elle tente d'empêcher le protagoniste d'arriver à ses fins.

Les Divines que nous venons d'évoquer ne sont pas des personnages séparés, individuels, mais elles sont toujours groupées, et leur nom est collectif, ce qui contribue à

⁵⁶ «Son "nom est légion", ce qui veut dire: "Mon nom est ce qui s'oppose au Nom" (à sa fonction d'unification, à ce qu'on pourrait appeler sa consistance érotique). Julia Kristeva, «Nom de mort ou nom de vie», 34/44, no 7, automne 1980, p.65.

faire d'elles l'image renversée de Mammy Death dont les noms pluriels désignent une seule entité (bien que protéiforme). Elles luttent pour imposer leur culte (qui est en fait Mammy Death elle-même, la Mère, la Mort, le paganisme). Comme Eva ne veut pas jouer leur jeu, elles la pourchassent impitoyablement. Comme pour le Commandeur ou encore le Rêveur, leur nom est un adjectif devenu nom propre pour la circonstance, ce qui est l'aspect cratyléen⁵⁷ de la nomination scarpettienne (car la rectitude des noms y est observée).

Un autre groupe existe, mais n'a même pas de nom propre, ou du moins pas de majuscule, les «wild boys» de Venise, ce qui les désigne reste au niveau du qualificatif. Aussi n'ont-ils pas de rôle narratif et font plutôt office de figurants.

En somme, pour les noms de personnages inventés, Scarpetta n'est guère imaginatif ou original. Il en invente très peu et met plutôt son effort dans le travail de la citation, dans l'intertexte des personnages qu'il emprunte, ainsi que dans le traitement qu'il fait de ses personnages

⁵⁷ «Lorsqu'un écrivain invente un nom propre, il est en effet tenu aux mêmes règles de motivation que le législateur platonicien lorsqu'il veut créer un nom commun; il doit, d'une certaine façon, «copier» la chose», Roland Barthes, Nouveaux essais critiques, p.130-1.

(inventés ou non), traitement tout à fait baroque³⁸:
dédoublément des personnages, métamorphoses (Mammy Death),
déferlement rapide et soutenu, éclatement de l'identité,
absence de psychologie, décentrement, jeux sur l'illusion et
le trompe-l'oeil.

Anagrammes

Il n'est évidemment pas question ici de recenser tous
les anagrammes du roman, entreprise qui ne relèverait que
d'une lecture très personnelle, mais bien de relever ceux
qui travaillent les Noms de manière assez sensible.

D'abord celui-ci, flagrant et explicite dans le texte:
«les lettres du mot EVA qui se déplaçaient, et je pouvais
lire AVE» (I, 122), simple inversion de lettres qui sera
reprise plus loin dans le texte, alors que le narrateur fait
un rapprochement, à partir de Lucrece, «entre le mot
traditionnel du salut à la Vierge, Ave, et le nom même
d'Eva» (I, 321).

³⁸ Pour le sens de ce mot, nous renvoyons à la défini-
qu'en donne Scarpetta (note 23, chap. 1), ou encore
celle-ci de Jean Rousset: «le changement,
l'inconstance, le trompe-l'oeil et la parure, le
spectacle funèbre, la vie fugitive et le monde en
instabilité; on les voit s'incarner en deux symboles
exemplaires qui semblent commander l'imagination de
ce temps: Circé et le Paon, c'est-à-dire la
métamorphose et l'ostentation, le mouvement et le
décor», ainsi que les quatre critères qu'il établit
pour les oeuvres littéraires: l'instabilité, la
mobilité, la métamorphose, la domination du décor.
La littérature de l'âge baroque en France, Paris,
Corti, 1954, p.8, et 181-182.

Un autre anagramme explicite est créé par le narrateur en observant des mosaïques: «Et ces figures sur les murs, mosaïques, on dit mosaïques, cet écho du nom de Moïse» (I, 68).

Le plus bel exemple se trouve à la suite du jeu sur EVA/AVE:

«c'était là, dans le paradis de Dante, ou chez saint Bernard, et c'était devant moi, les lettres du mot EVA qui se déplaçaient, et je pouvais lire AVE. Et cela revenait, Psaumes, Evangiles, prières, et ce qui passait au travers, un autre univers, annonciation, prédication, incarnation, passion, calvaire, résurrection, l'efflorescence colorée, parfumée, dans Florence, visions, la danse, étourdissante, à travers Dante»⁵⁹ (I, 122)

Tout ce passage, qui se déroule bien sûr à Florence, joue sur trois anagrammes: AVE/EVA, explicite; «Florence» dans «efflorescence»; «Dante» et «danse» dans «étourdissante», en plus de s'écrire par allitérations, rimes rythmées: les sons «dan», «ait», «ion», «ence» ponctuent le paragraphe.

L'intérêt, ici, est double. D'abord, il convient de remarquer que les Noms coïncident avec des adjectifs qui sont à la fois d'une sonorité semblable et des représentations efficaces. Les représentations s'en trouvent d'autant renforcées, surtout au niveau des «impressions sensibles» dont parle Frege. Le second intérêt

⁵⁹ Nous soulignons.

est de remarquer que le passage se construit presque complètement sur l'anagramme d'Eva, disséminé dans le paragraphe, bref, que son nom à elle n'est pas seulement le but avoué de la recherche du protagoniste, mais qu'il peut aussi être la matière même du tissu textuel. C'est une manière parmi d'autres de mettre le nom en acte dans le roman. Ce procédé, fréquent dans la poétique renaissante⁶⁰, n'est pas soutenu tout au long de L'Italie. Il ne s'agit pas ici d'une pratique inhérente à la poétique scarpettienne, mais plutôt un jeu auquel il s'adonne à l'occasion, afin de varier son écriture et d'essayer par divers moyens de faire passer le nom dans la forme même du texte. Il est vrai que dans la littérature en général (comme dans le cas de la Renaissance que nous venons d'évoquer) les noms sont souvent travaillés sous forme anagrammaticale. Mais ici, répétons-le, il s'agit d'un procédé d'exception, sur lequel nous ne pourrions trop nous attarder. Au contraire, il nous paraît tout à fait intéressant de constater cette nette disproportion entre les deux manières qu'a Scarpetta de traiter le Nom. Le travail du Nom est beaucoup plus élaboré et développé que son aspect ludique. La division de ce chapitre est là pour le démontrer. Mais heureusement, il reste tout de même un

⁶⁰ Voir à ce sujet le travail de François Rigolot, dans Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance Genève, Droz, 1977, où il analyse divers cas de dissémination du nom dans les textes sous forme d'anagrammes.

petit peu de place pour la légèreté, la musique, la danse
des Noms.

Chapitre 3

ECRIRE EN SON NOM

«Je n'ay point de nom
qui soit assez mien»
Montaigne

Logiques

Parti d'un discours de la communauté, Scarpetta tente peu à peu de tenir le sien propre et ainsi de parler en son nom. Il se trouve un style d'essayiste, une veine à exploiter. Puis il écrit un roman. Dans les deux cas, il passe par le Nom des autres pour faire sa marque. Ces Noms constituent une caution, un «capital symbolique» dirait Bourdieu.

Cela établi, la question qui se pose est de savoir s'il ne tente pas ainsi de forcer l'inscription de son nom à côté de celui des autres (Proust, Dante, Chateaubriand, ou Uccello, par exemple). Pour y répondre, il convient de définir ce qui fait le propre d'un Nom. Selon Sibony, «le propre d'un nom est de s'inscrire, de se graver»¹. Et la condition du Nom est, d'après Sichère, tout d'abord un style:

«Révélation d'un autre monde dans le monde et d'une autre langue dans la langue, d'un anti-monde et d'une anti-

¹ Daniel Sibony, op. cit., p.95

langue: exactement ce que nous appelons le style. Faire que l'invisible devienne visible et devienne monde: tel est l'enjeu de la fiction»²

C'est l'élaboration d'une langue unique «à partir de la langue de son époque et contre elle»³. Il ne s'agit évidemment pas, comme le précise bien Sichère, de réduire le style de l'écrivain à la langue de son époque et de l'expliquer par elle, mais au contraire de montrer qu'il s'agit d'une extraordinaire effraction de la langue et du lien social, impliquant du coup «une solitude, une étrangeté, une singularité radicales»⁴.

Ce que tente de dégager Sichère consiste en deux logiques complémentaires, d'abord, une «logique de la singularité qui renvoie à l'exception glorieuse de ces langues rares que nul ne parle», de laquelle découle celle de «la transmission, puisque ces langues se propagent et continuent de se transmettre à la surface de la terre pendant que tombent en poussière les amours et les empires»⁵.

² Bernard Sichère, Le Nom de Shakespeare, Paris, Gallimard, coll. «L'Infini», 1987, p.16

³ Id. *ibid.*, p.26

⁴ Id. *ibid.*, p.16

⁵ Id. *ibid.*, p.17

Pour ce qui est de la transmission: «...ce qui se transmet, ce soit précisément une impasse radicale du savoir; une ignorance branchée aux sources de la jouissance, et que le savoir monnaie, dissipe et

Ou, en d'autres mots, il s'agit de:

«l'expérience poétique elle-même, de ce mouvement par lequel un individu cesse d'être un individu subsumable sous une loi générale pour devenir sa propre singularité»⁶

Toujours selon Sichère, trois pôles ordonnent ce trajet: «rupture, conquête et transmission»⁷, selon une loi qu'il a nommé la «loi de Joyce», qu'évoque d'ailleurs Scarpetta dans L'Italie: «l'instauration de la loi du Père et du Nom (cette fiction légale dont parlait Joyce)» (I, 321).

Ces trois pôles conviennent tout à fait à l'entreprise de Scarpetta alors qu'il tente précisément de rompre avec la logique de rupture (en tant que table rase). Une contradiction surgit: L'Impureté voulait en finir avec les ruptures, ce qui constitue une impossibilité logique. Ça demeure en effet impossible si on en reste au langage de la communauté, au discours militant. Mais si, avec Sichère, nous changeons de point de vue et parlons de rupture singulière, comme une entreprise d'arrachement de la langue (et paradoxalement par elle), l'impossibilité tombe, puisque le sens du mot rupture a changé (de la table rase collective à l'arrachement singulier).

protège à la fois.» Daniel Sibony, op. cit., p.139

⁶ B. Sichère, op. cit., p.26

⁷ Id. ibid., p.27

Là réside peut-être la clé de ce qui peut sembler un ratage chez Scarpetta, à savoir qu'il voit les problèmes, certaines solutions possibles, les enjeux des situations, et tente de trouver sa voie (et sa voix). Mais il thématise ces considérations et, malgré lui, s'accroche au nom commun (cosmopolitisme, postmodernisme). La contradiction n'existe plus si l'on change le lieu de la parole; mais Scarpetta y est-il vraiment arrivé? Le ton généralement prescriptif de ses essais laisse plutôt penser qu'il écrit pour convaincre, pour gagner les autres à sa cause. On pourrait à partir de là avancer que chez lui le nom commun fonctionne à la manière d'un lapsus, ou encore d'une tache aveugle.

Quoi qu'il en soit, il tente de rompre, de conquérir sa singularité et son Nom et, une fois trouvés, de les transmettre par l'écriture, essais et roman. Tout cela est assez clair dans L'Italie, où il joue la singularité contre la masse:

«c'est la vieille histoire de Babel qui recommence, de nouveau, il n'y aura plus qu'une seule langue, une seule pensée, de nouveau, ils voudront défier le Ciel, évacuer les écarts, les exceptions, les singularités, jouer l'agglomération des hommes contre l'unité de Dieu» (I, 131)

Là se manifeste «toujours la même haine, haine de l'individu et haine de l'infini» (I, 162), pouvant se déchaîner sur l'individu qui tente d'en sortir, tel Pasolini qui l'avertit (dans le roman): «mon assassin a le visage de la foule, le visage du nombre, le visage du peuple» (I,

175). La lutte à finir entre les exceptions et la masse (les Divines, notamment, exhortatrices de la communauté) peut être résumé par un jeu de consonnances: l'opposition du nombre au Nom, ou plus précisément des numéros au Nom. Ce «visage du nombre» prend la forme de la «matérialisation d'une folie» qui «allait finir d'engloutir tous les corps, d'effacer tous les noms» (I, 372). Le moyen de sortir du nombre s'impose au narrateur: «c'est par les lettres et à travers les lettres, que tu peux encore espérer résister à l'engloutissement» (I, 290).

Cela nous ramène à ce que dit Sichère à propos de l'exception, elle devient telle par la production d'une nouvelle langue, d'une écriture. Scarpetta a-t-il donc inventé une nouvelle langue, un style? On pourrait avancer que oui^a, car il a su trouver un ton personnel en amalgamant divers styles (biblique, dantesque, par exemple), divers modes (par l'intégration de procédés poétiques: rythmie soutenue et variable, rimes, prosodie), divers genres (historique, essai), divers types (épique, picaresque), diverses figures (prosopopée, accumulation, gradation, etc.), et diverses techniques (le cadrage de la vidéo, qui peut fragmenter, superposer les images, privilégier un

^a Développer cette question pourrait faire l'objet d'une autre recherche. Nous nous contentons ici de poser la question et d'ouvrir des voies d'investigation.

détail; la reproduction sonore, en découpant et mixant les voix pour composer une trame sonore nouvelle, etc.).

Voilà pour les qualités. Certains «défauts» risquent cependant de nuire à la puissance de l'impact de la lecture de L'Italie. Le premier concerne une tendance à trop thématiser, à trop dire (et répéter!) ce qu'il est en train de mettre en oeuvre. C'est ce que nous pourrions appeler la compulsion à l'explicite, ou à la thématisation. Par exemple ces constantes répétitions de la volonté de «passer de l'autre côté», de «sortir de l'englument», d'être le seul à comprendre ce qui se passe, et ainsi de suite. Le problème de ce genre de répétition, c'est qu'elle alourdit considérablement le texte. Dante auteur ne passe pas son temps à rappeler qu'il est «passé de l'autre côté», le lecteur se rend bien compte que sa promenade au Paradis n'a rien de commun avec ce côté-ci du monde (pour rester dans le même vocabulaire). Peut-être Scarpetta craint-il trop d'être incompris.

Le second concerne directement les Noms. Roland Barthes, parlant de son vif désir et de sa résistance à écrire un roman, évoque le problème de l'invention des noms propres:

«La seconde résistance, ce serait le rapport aux noms, aux noms propres, je ne sais pas, je ne saurais pas inventer de noms propres et je pense vraiment que tout le roman est dans les noms propres - le roman tel que je le lis bien sûr, et je l'ai dit d'ailleurs a propos de Proust. Pour le moment, j'ai une

résistance à inventer des noms, en même temps que j'ai une très grande envie d'en inventer. Je ferais peut-être un roman le jour où j'aurais inventé les noms propres de ce roman»⁹.

Scarpetta, grand admirateur de Barthes, n'a pas non plus, comme nous l'avons dit, réellement inventé des noms propres. Hasard? Peut-être. Il ne saurait être question ici de mettre Scarpetta sur le divan. Ce qu'il faut retenir, c'est qu'à ce niveau son imagination, si fertile par ailleurs, semble plutôt défaillante. Ou du moins que, volontaire ou non, cette lacune force le passage par le Nom des autres.

Quant à savoir si oui ou non son style s'imposera dans la culture, s'il passera à l'histoire, il est évidemment trop tôt pour trancher¹⁰. Mais il est bien évident qu'il s'agit là de l'enjeu principal: mon nom deviendra-t-il un Nom? En ce sens, la phrase de Montaigne qui sert d'exergue à ce chapitre prend une coloration dramatique si on en reste là, mais l'enjeu est d'arriver à dire, comme lui, que

«Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque particulière et estrangere; moy, le premier, par mon estre universel, comme Michel de

⁹ Roland Barthes, Prétexte: Roland Barthes, Paris, Colloque de Cerisy, U.G.E., «10/18», p.366-367

¹⁰ Et peut-être serait-il déplacé de la faire ici, le but étant de dégager une logique du Nom, mais pas de poser des jugements, ce qui serait plutôt du ressort de l'essai.

Montaigne, non comme grammairien, ou poète, ou jurisconsulte»¹¹.

A ce sujet, Antoine Compagnon précise:

«En dépit du nominalisme et au-delà du réalisme, s'il est un nom propre, c'est le nom du père, c'est le nom d'auteur, Pierre ou Michel qui consiste après coup et subsiste réellement, car il suppose, supponit pro, pour le fils, pour le livre. [...] Montaigne l'interrompt [l'anonymat] quand le livre, au lieu d'être affecté de l'anonyme, donne en revanche le nom d'auteur»¹².

Signatures

En faisant jouer son nom avec celui des autres, Scarpetta joue sur la renommée. Pour comprendre son geste, il faut l'éclairer de ce que Raillard nomme double signature: Picasso inscrivant le nom de Manet en haut à droite d'un tableau, produit «en même temps processus d'identification personnelle et épreuve critique des signes, l'un n'allant pas sans l'autre»¹³. Cette définition de la double signature est tout à fait applicable à la démarche de Scarpetta: identification, critique des signes et des codes (par exemple des personnages romanesques, des genres littéraires à l'intérieur de L'Italie), mais plus encore par

¹¹ Montaigne, Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p.782

¹² Antoine Compagnon, Nous, Michel de Montaigne, Paris, Seuil, 1980, p.230

¹³ Georges Raillard, «Signatures» in Corps écrit, no8, Paris, PUF, 1984, p.150.

la relecture de grandes oeuvres, présente dans le geste de Picasso, et qui chez Scarpetta se manifeste dans son traitement du mythe d'Orphée, de la Divine Comédie, de l'Orféo de Monteverdi. Ce faisant, il montre comment on peut écrire avec l'oeuvre de Dante à la fin du vingtième siècle.

La signature simple (non-double), celle du nom qui s'affiche et se met seul en jeu, envers et contre tous, concerne le sujet seul¹⁴. Le nom propre est déjà attribué au sujet sans que celui-ci n'y puisse rien, c'est la fonction du baptême dans laquelle le baptisé fait figure d'objet de la nomination. Le sujet ne se nomme pas lui-même, sauf à se donner un pseudonyme qui, comme ce mot l'indique, n'est qu'un faux-nom, un masque¹⁵. S'il est impuissant et passif à sa «nomination», à son baptême (comme d'ailleurs à sa naissance), il peut néanmoins réagir à son nom, ou avec lui: par le pseudonyme et la signature, qui sont autant de moyen de jouer avec l'identité, la mort et la généalogie.

¹⁴ Il faut ici l'entendre à la manière de Kristeva à partir de Lacan: «le sujet n'est rien d'autre que son langage réduit à sa capacité de faire style (c'est-à-dire noeud entre réel / symbolique / imaginaire)». Julia Kristeva, «Nom de mort ou nom de vie» in 34/44, no7, Paris, Cahiers de recherche de S.T.D., Université de Paris 7, automne 1980, p.65

¹⁵ Sur cette question, voir le livre de Maurice Laugaa, La pensée du pseudonyme, Paris, PUF, coll. Ecritures, 1986.

L'identité d'abord. Le pseudonyme est un masque camouflant l'identité. Pour la signature, les choses vont autrement. Le sujet n'est peut-être pas subsumable ou réductible à son nom, mais c'est par ce nom qu'il peut accéder à l'universel, «par mon estre universel, comme Michel de Montaigne» (ou Scarpetta, ou Renault), et ce par la production d'une langue, et de sa signature, c'est-à-dire la mise en jeu de ce nom en que tant garant de cette oeuvre. C'est l'appropriation de l'oeuvre par le nom, propriété bien connue de la signature: reconnaissance et revendication de l'oeuvre, qui lui appartient en propre. Une autre propriété travaille toutefois la signature: l'expropriation. Le signataire, en effet, une fois son paraphe apposé (lequel indique la décision de finir là le texte¹⁶), expulse son oeuvre dans le réseau culturel, dans le domaine public de la lecture (qui elle, est toujours privée, personnelle¹⁷), c'est-à-dire qu'il expose d'un geste son oeuvre aux

¹⁶ «Pour signer il faut arrêter son texte (...) [avoir] parlé en son nom avec tous les risques que cela comporte.» Jacques Derrida, Signéponge, Paris, Seuil, coll. «Fiction et Cie», 1988, p.31.

¹⁷ Du moins comme geste, et au niveau du jugement de goût. Nous renvoyons à Kant, notes 40-42 du deuxième chapitre.

jugements possibles¹⁸. En ce sens, l'oeuvre (le texte) ne lui appartient plus exclusivement¹⁹.

Elle est donc à juger, mais le geste même de la signature se rapproche de celui du jugement, en cela que tous deux datent²⁰ et s'assument subjectivement. Mais le geste de signer est aussi une manière pour le sujet de reconnaître son nom, de se re-nommer, réévaluant et réactivant sa naissance, son baptême et même sa mort pour son propre compte. Oui, la mort aussi, s'il est vrai que «c'est toujours un mort qui écrit» (I, 9), comme le dit lui-même Scarpetta. La signature authentifie le retrait de l'auteur, comme mort pour le lecteur:

«En signant, je me donne à moi-même, chaque fois pour la première et la dernière fois, mon nom. (...) Si bien qu'en volant une signature - ce que je fais, donc, aussi bien, chaque fois que je signe, fût-ce de mon propre nom - je brouille un acte de naissance et viole une sépulture.»²¹

¹⁸ Les cas où les textes ne sont pas publiés ne changent rien à l'affaire: un texte littéraire n'existe comme tel que par sa lecture. S'il y a lecture, énonciation, le texte est soumis au jugement de son lecteur.

¹⁹ Il n'y a bien sûr aucun rapport avec l'aspect légal de la propriété.

²⁰ «Et il est toujours en train de signer, donc de dater» (Derrida, op. cit., p.24); tout comme la représentation frégéenne doit être datée, voir note 39 du chapitre 2.

²¹ Jacques Derrida, op. cit., p.88

La signature ne rachète pas la naissance et le baptême, pas plus qu'elle n'empêche la mort; mais elle les reprend à son compte, les traite, les symbolise et se joue ainsi d'eux.

Le problème de la généalogie se pose ainsi: le sujet est nommé par les autres, généralement ses parents. Il reçoit son ou ses prénoms d'eux, et son patronyme n'est pas choisi mais transmis. Le patronyme est l'inscription symbolique de l'appartenance à une certaine généalogie.

Par rapport à la généalogie, le pseudonyme est la trace de la sortie et de la fuite. Ce sont, en effet, deux manières différentes d'interpréter le même geste: la première croit que l'auto-nomination règle le problème alors que la seconde suppose qu'elle le contourne. Y-a-t-il vraiment problème à faire partie d'une généalogie? Apparemment, oui, si l'on en juge par le nombre d'analyses psychanalytico-onomastiques au cours des vingt dernières années²². Compagnon décrit le problème à propos de Montaigne:

«Dans la diversité généralisée, il est contraint de reconnaître qu'un universel du moins subsiste réellement: le nom du père. (...) Or, Montaigne faillit à cet

²² Par exemple, tout le recueil La chose Capitale, (Lille, dir. Philippe Bonnefis, Presses de l'Université de Lille 3, 1981, 249 p.) serait à citer. Mentionnons aussi quelques articles: «Matronymies» d'Alain Buisine, in Littérature, no54, mai 1984, p.54-78; «Robert Desnos: comment un patronyme devient un nom propre», de Marie-Claire Dumas, in 34/44, no7, déjà cité.

universel, il n'a pas d'enfant mâle à qui transmettre la pierre de son père, la terre et le nom: Montaigne. A défaut d'un fils, c'est le livre, «consubstantiel à son auteur», qui réalisera l'universel.»²³

Montaigne règle le problème en faisant de son patronyme un nom d'auteur. C'est-à-dire en signant. Et cette signature est du coup ce qui arrête cette généalogie, la rend impossible (ce qui dans le cas de Montaigne est biographiquement le cas, n'ayant pas eu d'enfant.) La rendre impossible ne veut pas obligatoirement dire qu'il ne peut y avoir d'enfants, mais impossible est à entendre dans le sens d'intolérable: le poids du patronyme doublé d'un nom d'auteur peut devenir écrasant pour toute progéniture²⁴. Et même si l'enfant ne semble pas trop écrasé par le père, précisons que cette impossibilité n'est pas que dans l'ordre de l'état-civil, mais une effraction de cette généalogie: l'auteur sort de la lignée d'engendrement comme il s'arrache au lien social. Son nom devient un universel, interrompant pour lui le poids et la contrainte de la généalogie. Un enjeu de l'écriture est d'accéder au nom d'auteur, au Nom

²³ Antoine Compagnon, «Montaigne et le nom», in 34/44, déjà cité, p.8. Précisons que par nom du père, il est ici plutôt question du patronyme que du Nom-du-Père lacanien.

²⁴ Il suffit de penser à certains cas précis, tel celui de Lucia, la fille de James Joyce, qui est devenue folle; ce phénomène n'est certes pas une exception chez les enfants d'écrivains. Il y aurait toute une étude à faire sur cette question que nous ne pouvons malheureusement développer ici.

(comme marque d'effraction singulière), l'enjeu de cette accession au Nom serait peut-être cette sortie de la généalogie: que «l'insolentia» n'y soit pas réductible, que les schèmes même de pensée et d'évaluation à son égard ne se posent pas en termes d'adéquation avec cette supposée origine mais plutôt contre elle (à la fois dans le sens de proximité mais aussi d'opposition, d'arrachement). La généalogie ne serait qu'une suite d'engendremens, et une suite de morts. Et ce serait contre cette mort inscrite dans la logique même de la généalogie (s'il y a naissance, il y a fatalement la mort au bout de la ligne: donner la vie est aussi donner la mort) que lutteraient le Nom, l'écriture.

Signer exigerait donc dans un premier temps de savoir où le sujet se situe par rapport à sa famille, son «origine», donc de savoir (dans la mesure du possible) ce qu'il peut avoir comme sens dans cette lignée (à la fois pour les autres et pour soi. C'est pourquoi sans doute le narrateur, dans L'Italie, a ces réflexions à partir du Nom de Carpaccio:

«De son vrai nom Scarpazza. Venu d'Istrie, ou du Frioul. (...) depuis la proximité de nos noms (...) j'avais voulu un moment retrouver des racines, une origine, cela passait par lui. Il y eut ce voyage dans le Frioul, sur les traces d'une généalogie dispersée» (I,74)

Le second temps, qui découle logiquement du premier, serait de savoir être à la hauteur de son nom. C'est peut-

être là que ça défaille un peu chez Scarpetta: en essayant de faire passer son nom par celui des autres, il négligerait le sien: la question n'est pas tant d'être à la hauteur de Dante que d'être, pour Scarpetta, à la hauteur de Scarpetta, c'est-à-dire de ce que Scarpetta peut représenter au niveau du désir et du style²⁵. Il n'y a aucun intérêt à tenter d'être un nouveau Dante, ce serait nier toute sa singularité comme sujet. La tâche à réaliser serait plutôt d'investir son propre nom (un peu au sens où le narrateur proustien tente d'investir le nom de Mme de Guermantes, par exemple), c'est-à-dire y mettre du sens pour soi, et pour les autres, par la création d'un style. De manière à ce que l'on puisse dire: le Nom, c'est le style.

²⁵ Peut-être réussit-il. Encore une fois, il ne saurait s'agir de porter un jugement à ce niveau, mais de voir ce que le texte de L'Italie peut soulever comme interrogations.

Conclusion

Le parcours intellectuel et romanesque de Guy Scarpetta se joue donc autour du nom propre, à partir du commun vers le propre. Voilà qui fait du Nom le noeud de sa production littéraire. Nous pouvons d'ailleurs relire tout ce qui précède à partir de ce rapprochement de mots, que n'hésite pas à formuler ainsi Philippe Bonnefis: «Le Nom serait un noeud où se boucle la double bande d'une couture et d'une coupure», la couture étant le fil de la mère, et la coupure le fil du père:

«la réalité de la métonymie maternelle qui impose à la lignée l'évidence d'une succession de la chair à la chair, réservant à l'instance de partage le statut d'une métaphore: la métaphore paternelle, autrement dite par Lacan Métaphore du Nom du Père, laquelle, il est toujours nécessaire de le rappeler, n'est pas coextensive au concept de patronyme»

«Car c'est cela encore l'effet de double-bind du Nom, qu'il noue en un seul et même noeud le réel d'un lien et la fiction d'une coupure. Le Nom n'est noeud que de provoquer cette réunion des incompatibles, d'articuler l'inarticulable»

«Le Nom rattache et détache dans le même temps; mais ce n'est pas sur le même plan, qu'il rattache et qu'il détache. Vous tirez de ce côté-ci: tout se défait. Vous tirez de ce côté-là: tout

se resserre. Mais voilà, on ne choisit pas son côté: on tire des deux mains à la fois»¹

Nous pourrions alors lire le rapport de Scarpetta aux discours communautaires comme un rapport au maternel, au nom de la mère, à la métonymie. Métonymie: «Trope qui permet de désigner quelque chose par le nom d'un autre élément du même ensemble, en vertu d'une relation suffisamment nette»². Cette définition ressemble beaucoup à l'attitude des discours militants avant-gardistes telle que nous l'avons dépeinte dans le premier chapitre. La mère, la métonymie, ce sont le lien sous forme de figures. Scarpetta, se rendant compte de ses erreurs esthétiques et politiques, essaie de se dégager de cette logique de l'antonomase³, et tente de trouver sa voix, parler en son nom.

Ses essais ont réagi contre ce qu'il avait été (brechtien, maoïste, etc.), c'est-à-dire contre le rapport au nom de la mère (l'unification, l'imaginaire), avec tout ce que cela comporte de déchirements, de tensions et de dissensions.

Mais il s'est peut-être aveuglé sur son propre compte. Il savait qu'il voulait s'affranchir du nom de la mère,

¹ Philippe Bonnefis, «Scènes typiques avec légendes», La chose Capitale, Lille, Université de Lille 3, 1981, p.11-12

² Bernard Dupriez, Gradus, Paris, U.G.E., 10/18, 1984

³ Au sens de Littré cité par Dupriez dans son Gradus (op. cit.): prendre un nom commun pour un nom propre, ou un nom propre pour un nom commun.

fasciné qu'il était par le Nom-du-Père (la métaphore, la coupure, la fiction, le symbolique). Sa réaction fut positive, c'est-à-dire qu'il se mit à symboliser ses «erreurs» dans l'écriture, mais une tendance s'est mise à parler malgré lui, comme un acte manqué, un lapsus: les noms-de-la-mère (cosmopolitisme, postmodernisme) se mirent à jaillir malgré le niveau manifeste de son écriture. Ces noms communs sont de l'ordre métonymique et maternel en tant qu'ils fonctionnent comme termes unificateurs, des noms d'ensembles virtuels ou actualisés (le terme «postmoderne», par exemple, fit malgré tout école⁴).

Ce retour du refoulé⁵ se manifeste, nous semble-t-il, de manière assez claire dans l'emploi de ces noms communs, mais aussi dans l'attitude qui consiste à passer par le Nom des autres pour s'en faire un propre, comme c'est le cas dans L'Italie. Scarpetta joue son nom, dans la fiction (mais seulement dans le roman?) avec celui des autres.

⁴ Que ce soit dans la conception de Scarpetta, de Lyotard, ou d'autres. Même en voulant jouer sur le malentendu et les nuances de définitions, ce terme demeure général et malgré tout unificateur. C'est ce fonctionnement seulement qui nous intéresse ici, et non pas tous les discours avoués sur la définition à adopter.

⁵ «Processus par lequel les éléments refoulés, n'étant jamais anéantis par le refoulement, tendent à réapparaître et y parviennent de manière déformée sous forme de compromis.» Laplanche et Pontalis, Vocabulaire de la psychanalyse, Paris, PUF, 1967, p. 424

Par divers moyens, il tente d'inventer une langue personnelle, singulière. C'est sûrement le meilleur moyen qu'il a trouvé pour parler en son nom, et, en suivant la métaphore paternelle, d'arriver à faire de son nom un Nom d'auteur.

S'il a réussi à véritablement investir son nom (ce qui est possible, puisque son dernier titre, L'Artifice, ne donne pas comme les autres essais dans le panneau du nom commun collectif), si donc il arrive à sortir de la généalogie (rapport essentiellement maternel) et à inscrire son nom dans un registre autre, (symbolique), alors il aura gagné sa cause. Alors il ne sera plus le symptôme d'une modernité qui se cherche, qui cherche son nom en changeant de noms, bref, qui cherche la forme de son désir: il l'aura été.

Alors il aura réussi son pari et aura pu soutenir une «éthique interne à l'esthétique», comme il se plaît à le dire. Cette question du Nom, en effet, soulève aussi le problème de l'éthique⁶. Reconnaître la forme de son désir, et y tenir. Ne pas céder, c'est-à-dire ne pas être le sujet

⁶ «L'éthique consiste essentiellement (...) en un jugement sur notre action, à ceci près qu'elle n'a de portée que pour autant que l'action impliquée en elle comporte aussi ou est censée comporter un jugement, même implicite.»
«La seule chose dont on puisse être coupable, c'est d'avoir cédé sur son désir» Jacques Lacan, Le séminaire, livre 7: l'éthique de la psychanalyse, Paris, Seuil, «Le champ freudien», 1986, p.359 et 370

qui «trahit sa voie»⁷, ou ne pas permettre qu'un tiers s'oppose à cette volonté.

Cette dimension éthique nous semble inhérente à toute grande oeuvre de création. L'Italie et tout le parcours de Scarpetta posent cette question, ouvre cette voie qui mériterait d'être explorée dans une autre étude, afin de voir si l'impératif de ne pas céder sur son désir correspond à celui d'être à la hauteur de son nom.

⁷ Idem, p. 370

BIBLIOGRAPHIE

SCARPETTA

- SCARPETTA, Guy, L'Artifice, Paris, Grasset, «Figures», 1988
- Brecht ou le soldat mort, Paris, Grasset, «Figures», 1979
- Eloge du cosmopolitisme, Paris, Grasset, «Figures», 1981
- L'Impureté, Paris, Grasset, «Figures», 1985
- L'Italie, Paris, Grasset, 1983

SUR LE NOM PROPRE

- ANTOINE, Gérard, «D'une poétique à une métaphysique du nom», Corps écrit, no8, 1983, p.111-121
- BARTHES, Roland, «Proust et les noms», Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, Seuil, «Points», 1972, p.121-134
- BONNEFIS, Philippe, «Scènes typiques avec légendes» et «Catoptrique du nom» in La chose Capitale, Lille, Université de Lille 3, 1981, p.11-35 et 175-208
- BUISINE, Alain, «Barthes et les noms», La chose Capitale, Lille, Université de Lille 3, 1981, p.71-103
- COMPAGNON, Antoine, Nous, Michel de Montaigne, Paris, Seuil, 1980
- «Montaigne et le nom», 34/44 no7, automne 1980, p.7-10
- DE DUVE, Thierry, Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité, Paris, Minuit, «critique», 1989
- DERRIDA, Jacques, Signéponge, Paris, Seuil, «Fiction & Cie», 1988

Marges - de la philosophie, Paris, Minuit, 1972

- DIAZ, Jose-Luis, «Balzac et la scène romantique du nom propre», in 34/44, no7, automne 1980, Paris, Université de Paris 7, p.19-30
- SODILLE, Norbert, «L'amateur de noms. Essai sur l'onomastique aurévillienne», La chose Capitale, Lille, Université de Lille 3, 1981, p.38-69
- DUMAS, Marie-Claire, «Robert Desnos: comment un patronyme devient un nom propre», 34/44, no7, automne 1980, p.31-36
- FREGE, Gottlob, Ecrits logiques et philosophiques, Paris, Seuil, 1971
- GIL, Fernando, La logique du Nom, Paris, L'Herne no5, 1971
- GOLDSTAIN, Jacques, «le nom dans le Nouveau Testament», Corps écrit, no 8, 1983, p.17-27
- KASSAI, Georges, «Nom propre, énonciation, appropriation», 34/44, no7, automne 1980, p.55-58
- KRIPKE, Saul, La logique des noms propres, Paris, Minuit, «propositions», 1982
- KRISTEVA, Julia, «Nom de mort ou nom de vie», 34/44, no7, automne 1980, p.59-67
- LACAN, Jacques, Le séminaire, livre 21: Les Non-dupes errent, Paris, version anonyme, 1981
 «L'Eveil du printemps», préface à F. Wedeking, L'Eveil du printemps, Paris, Gallimard, 1974
- LAUGAA, Maurice, La pensée du pseudonyme, Paris, PUF, 1986
 «La langue de Dyrcona», 34/44, no7, automne 1980, p.69-80
- MILL, John Stuart, Système de logique déductive et inductive, traduction de L. Peisse, Paris, Librairie philosophique Ladrangé, 1866, vol.1
- MILNER, Jean-Claude, Les noms indistincts, Paris, Seuil, «Connexions du champ freudien», 1983
- NEF, Frédéric, «Sémantique des noms propres et essentialisme», Critique, no 479, avril 1987

- PLATON, «Le Cratyle», Oeuvres complètes, tome 1, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1950, p.613-691
- RAILLARD, Georges, «Signatures», Corps écrit, no 8, 1983, p.149-153
- RIGOLOT, François, «Rhétorique du nom poétique», Poétique, no 28, Paris, 1976, p.466-482
- Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance, Genève, Droz, 1977
- RUSSEL, Bertrand, Analyse de l'esprit, Paris, Payot, 1926
- Histoire de mes idées philosophiques, Paris, Gallimard, «Les essais C», 1961
- Signification et vérité, Paris, Flammarion, 1969
- SIBONY, Daniel, Le nom et le corps, Paris, Seuil, «Tel Quel» 1974
- SICHERE, Bernard, Le Nom de Shakespeare, Paris, Gallimard, «L'Infini», 1987
- SOLLERS, Philippe, «La renommée», Tel Quel, no 65, printemps 1976, p.99-101

DIVERS

- BARTHES, Roland, Le bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984
- Leçon, Paris, Seuil, 1978
- Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, «écrivains de toujours», 1975
- Sade, Fourier, Lovola, Paris, Seuil, Tel quel, 1971
- S/Z, Paris, Seuil, «Points», 1976
- BAUDRILLARD, Jean, De la séduction, Paris, Denoël, «Médiations», 1984
- Simulacres et simulation, Paris, Galilée, 1981

- BEAUDET, André, Littérature l'imposture, Montréal, Herbes rouges, 1984
- BOURDIEU, Pierre, La Distinction, Paris, Minuit, 1979
- DANTE, La Divine Comédie, Paris, Garnier, «classiques Garnier», 1951
- DUPRIEZ, Bernard, Gradus, Paris, UGE, 10/18, 1984
- FREUD, Sigmund, Abrégé de psychanalyse, Paris, PUF, «bibliothèque de psychanalyse», 1973
- Introduction à la psychanalyse, Paris, Payot, PBP, 1973
- Psychopathologie de la vie quotidienne, Paris, Payot, PBP, 1969
- GOELZER, Henri, Dictionnaire latin-français, Paris, Garnier-Flammarion, 1966
- HOLDERLIN, Frierich, «Fragments inédits», Tel quel, no 65, printemps 1976
- JOYCE, James, Ulysse, Paris, Gallimard, «Folio», t.1 & 2, 1972
- KANT, Emmanuel, Critique de la faculté de juger, Paris, Vrin, 1979
- KRISTEVA, Julia, Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, «Points», 1978
- Polylogue, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1977
- LACAN, Jacques, Le séminaire, livre 7: l'éthique de la psychanalyse, Paris, Seuil, 1986
- Le séminaire, livre 20: Encore, Paris, Seuil, «Le champ freudien», 1975
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.B., Vocabulaire de la psychanalyse, Paris, PUF, «bibliothèque de psychanalyse», 1984
- LECLAIRE, Serge, Psychanalyser, Paris, Seuil, «Points», 1975
- MONTAIGNE, Michel de, Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1962

- RIFFATERRE, Michael, La production du texte, Paris, Seuil, 1985
- ROUSSET, Jean, La littérature de l'âge baroque en France, Paris, José Corti, 1954
- SADE, D.A.F., «Voyage d'Italie», Oeuvres complètes du Marquis de Sade, Paris, Tête de feuilles, 1973
- SOLLERS, Philippe, «L'acte Bataille», Bataille. Colloque de Cerisy, dir. Ph. Sollers, Paris, UGE, 10/18, 1973
- Logiques, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1968
- Théorie des exceptions, Paris, Gallimard, Folio «essais», 1986

RESUME

Il s'agit avant tout de voir Guy Scarpetta comme un symptôme des avant-gardes littéraires en ce qui a trait au rapport aux noms. Les discours des différentes avant-gardes se rapportaient à une idéologie de masse et à un programme collectif; elles se ralliaient sous une bannière, un (ou des) slogans, sous un nom commun (surréalisme, existentialisme).

A cette attitude s'oppose une autre, personnelle, singulière, celle de ce que l'on appelle les êtres d'exceptions, ceux qui se font leur propre nom, transcendant ou niant (selon les cas) la communauté. Si le Nom de ces personnalités s'est imposé c'est, dans le cas de la littérature, par l'élaboration d'une oeuvre radicalement neuve, non pas tant à cause de l'originalité des sujets traités, mais à cause de leur invention d'une langue, d'un style qui deviennent «consubstantiels à leur auteur», dirait Montaigne.

Scarpetta est passé par les discours militants d'avant-garde. Mais il se sent attiré par les «expériences-limites» de ces exceptions. Après une série d'essais, il écrit son deuxième roman, L'Italie, où le Nom est à la fois thème et moteur de l'écriture. Une analyse de ce texte démontre l'importance primordiale du Nom dans la poétique de ce

roman, et certaines comparaisons (notamment avec Proust) permettent de comprendre la différence de traitement qu'effectue Scarpetta. Que ce soit par la manière dont les Noms/corps apparaissent, par leur façon de faire courir le sens et les représentations, ou même les jeux dont ils tissent la matière première, les Noms sont au coeur de ce roman.

La question qui se pose est alors de savoir si l'auteur réussit (ou peut réussir) à inscrire son propre nom dans la culture (en tant qu'exception) par le biais des autres, ou s'il échoue. Il est bien clair en effet que le Nom devient plus qu'une matière à jeu, mais qu'il se révèle être l'enjeu même de l'acte d'écriture. La question se contente d'être soulevée: si de larges avenues peuvent mener à une réponse, cette étude ne tranche pas. Car le défi n'est pas tant de juger l'oeuvre que de voir, dans son possible échec, ce qu'elle donne à penser à partir du Nom.

Du patronyme aux Noms-du-Père, la quête incessante du Nom d'auteur devient le noeud dans lequel les deux fils (formalisation et thématization) s'enchevêtrent de telle manière qu'il n'est pas bien sûr qu'on puisse les dénouer. Mais la question revient, insistante: même en le ressassant sous toutes sortes de discours, même en croyant l'avoir définitivement épinglé, le Nom n'est-il pas un toujours virtuel et décisif lapsus?