



**Interférences littéraires**  
**Littéraire interferences**

Multilingual e-Journal for Literary Studies

**SEUILS, PARATEXTS |**  
**TRENTE ANS APRÈS**

s. dir./ ed. by **Guido Mattia GALLERANI, Maria Chiara  
GNOCCHI, Donata MENEGHELLI & Paolo TINTI**

n° 23  
mai/May 2019

<http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi>





## SEUILS, PARATEXTS I TRENTE ANS APRES

s. dir./ ed. by Guido Mattia GALLERANI, Maria Chiara GNOCCHI,  
Donata MENEGHELLI & Paolo TINTI

23 - Mai 2019

<http://www.interferenceslitteraires.be/nr23>

Guido Mattia GALLERANI, Maria Chiara GNOCCHI, Donata MENEGHELLI & Paolo TINTI Le paratexte, trente ans après. Introduction	1
<b>1. PARATEXTES PARALLELES : PUBLICITE ET STRATEGIES COMMERCIALES</b>	
Valentina SESTINI Errata corrige: un percorso paratestuale tra autori, tipografi e correttori (XVI-XVII secolo)	15
Paola ZITO Le <i>soglie</i> di Leopardi	24
Paolo TINTI Il paratesto del libraio. Le vetrine della libreria nell'Italia del Novecento	35
Elisa PEDERZOLI “Who’s Who(Se) Epitext?” The <i>Cartoline Parlanti</i> of Angelo Fortunato Formigini	45
Maria Chiara GNOCCHI Le paratexte pour la définition et pour l’étude des collections : le cas des « Prosateurs français contemporains » des éditions Rieder (1921-1939)	59

## **2. MARGES, DEBORDEMENTS. LE PARATEXTE VISUEL**

- Silvia BARONI  
Du paratexte au contre-texte. Les illustrations de *La Comédie humaine* 75
- Jan BAETENS  
Le paratexte du ciné-roman-photo 91
- Jean-Pierre MONTIER  
La notion du seuil photographique 103

## **3. L'EXTENSION DU PARATEXTE**

- Maria Lindgren LEAVENWORTH  
Paratext and Postapocalypse 128
- Giacomo TINELLI  
Alle soglie di *Bruciare tutto*. Processo al romanzo 141
- Guido Mattia GALLERANI  
Factual paratext, author and media. Tv Interviews by Roland Barthes and Primo Levi 159
- Donata MENEGHELLI  
Around the Metadata Wall. Some functions and effects of paratext in fan fiction 171
- Jérôme MEIZOZ  
Extensions du domaine de l'œuvre 186
- Raphaël BARONI  
La dimension paratextuelle et l'intrigue des récits transmédiatiques 194



# Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

## COMITE DE DIRECTION – DIRECTIECOMITE

Anke GILLEIR (KU Leuven) – Rédactrice en chef – Hoofdredactrice

Beatrijs VANACKER (FWO-KU Leuven) – Co-rédactrice en chef – Hoofdredactrice

Elke D'HOKER (KU Leuven)

David MARTENS (KU Leuven)

Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)

Matthieu SERGIER (FNRS – UCL & Facultés  
Universitaires Saint-Louis)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Laurence VAN NUIJS (KU Leuven)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

## CONSEIL DE REDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anke GILLEIR (KU Leuven)

Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Christophe MEUREE (FNRS – UCL)

Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)

Reine MEYLAERTS (KU Leuven)

Jan HERMAN (KU Leuven)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Guido LATRÉ (UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)

Nadia LIE (KU Leuven)

Marc VAN VAECK (KU Leuven)

## COMITE SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITE

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle –  
Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)

Ute HEIDMANN (Université de Lausanne)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)

Michael KOLHAUER (Université de Savoie)

Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Mathilde LABBE (Université Paris Sorbonne)

Àlvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine)

François LECERCLE (Université Paris Sorbonne)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Ben DE BRUYN (Maastricht University)

Christina MORIN (University of Limerick)

Dirk DELABASITTA (Université de Namur)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella  
& King's College)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maïté SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)

Pieter VERSTRAETEN (Rijksuniversiteit Groningen)

## LE PARATEXTE, TRENTE ANS APRÈS

C'est dans *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) que Gérard Genette introduit pour la première fois le terme de *paratexte*, bien avant, donc, de lui consacrer le célèbre essai intitulé *Seuils* (1987). Ce néologisme qui, comme l'indique l'auteur, hérite du sens « hypocrite » et surtout « ambigu » d'adjectifs tels que *parafiscal* et *paramilitaire*<sup>1</sup>, est destiné à devenir l'une des catégories genettiennes de plus grand succès. Le paratexte est défini dans *Seuils* « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs » ; c'est « le renfort et l'accompagnement » d'un texte, c'est ce qui le présente au public : non seulement au sens habituel de ce terme, « mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa «réception» et sa consommation »<sup>2</sup>. Le paratexte consiste dans tous les éléments – nombreux, variés – entourant l'œuvre, comme les couvertures, dédicaces, épigraphes, notes, tables, figures et illustrations : c'est donc un facteur important d'expansion de la textualité, voire l'un des moyens privilégiés pour étudier la dimension pragmatique de l'œuvre.

Le caractère inédit de l'attitude critique de Genette par rapport à l'esprit du temps où elle s'est affirmée risque de passer inaperçu de nos jours, alors qu'il mérite d'être souligné. Tant *Seuils* que *Palimpsestes* mais déjà, avant eux, *Introduction à l'architexte* (1979) sont centrés sur la « transcendance textuelle » ou « transtextualité », que Genette définit comme « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »<sup>3</sup>. Ces travaux se caractérisent par une nouvelle vision du texte, qui n'est plus conçu comme un organisme fermé, autosuffisant, immanent, mais comme un phénomène relationnel, comme un lieu de négociations et de rapports multiples, comme un espace aux frontières mobiles. Et c'est là que ces études marquent un point de rupture par rapport à la tradition critique et théorique de type structuraliste dont le même Genette avait été l'un des représentants les plus éminents. À travers un parcours non linéaire, fait de reformulations et d'auto-corrrections terminologiques et conceptuelles, Genette parvient à identifier cinq types de transtextualité, chacun desquels est en premier lieu, précisément, une *relation*, une des manières par lesquelles un texte se connecte à un champ discursif et culturel plus vaste. Il peut être utile de les reprendre brièvement. L'intertextualité consiste dans la présence d'un texte dans un autre texte à travers la citation, l'allusion ou le plagiat. La métatextualité est la relation critique qui lie un texte aux commentaires produits sur ou par le texte lui-même. L'architextualité consiste dans le rapport d'un texte avec les « catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont [il] relève ». L'hypertextualité est la « relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » mais qui a plutôt affaire à la transformation : c'est le cas des adaptations, des récritures, des expansions, etc. La paratextualité, à savoir le rapport

---

<sup>1</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982, p. 9, note 3.

<sup>2</sup> Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, p. 7.

<sup>3</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 7.

entre le texte et ce qui l'entoure, notamment le paratexte, est la cinquième de ces catégories<sup>4</sup>.

Il n'y a pas de cloison étanche entre ces cinq ensembles de relations : d'une part, parce que les possibilités de superposition ou d'ambiguïté entre l'une et l'autre sont multiples et fréquentes<sup>5</sup> ; d'autre part, parce qu'elles sont de toute manière entrelacées les unes avec les autres. En d'autres termes, la transtextualité est dès ses origines un domaine ouvert, mobile, controversé, qui invite à la discussion et à la révision.

*Seuils*, en particulier, a suscité d'innombrables débats, rectifications, intégrations, relectures, variations, et ce dès sa parution. Par exemple, la critique a eu très vite tendance à parler de paratextes au pluriel. Le numéro 69 de *Poétique*, qui suit immédiatement la publication de *Seuils* en 1987, s'intitule en effet *Paratextes* et les articles qui le composent s'attachent à relever les modalités plurielles de réalisations paratextuelles<sup>6</sup>. Les études sur le paratexte se sont multipliées, depuis, dans des disciplines très différentes et dans plusieurs champs littéraires. Genette a lui-même contribué à leur développement dans ses essais ultérieurs.

## Le paratexte et l'histoire du livre

En tant qu'observatoire privilégié des rapports sociaux et culturels, l'histoire du livre compte parmi les domaines les plus fertiles et les plus ouverts aux réflexions du critique français. Les historiens du livre ont d'abord appliqué les théories genettiennes au livre d'ancien régime typographique<sup>7</sup>, c'est-à-dire aux siècles entre l'invention de Gutenberg et la transformation industrielle du livre qui s'est réalisée à partir de 1830 environ. S'avisant que les réflexions paratextuelles provenaient d'une tradition – plus ou moins théorique – qui remonte aux premiers siècles de l'âge moderne<sup>8</sup>, les historiens du livre se sont particulièrement investis dans l'analyse approfondie des paratextes imprimés, liés à leurs antécédents manuscrits<sup>9</sup>. Ils ont d'abord exploré les appareils délaissés par Genette et qui n'ont jamais été examinés dans leurs riches implications herméneutiques, tels que les index ou les tables des matières, ou ceux que l'on n'avait pas encore fait remonter à leur longue durée historique, telles les dédicaces. À propos de la première catégorie, on retiendra les

<sup>4</sup> Notons pourtant qu'elle représente la quatrième catégorie dans l'ordre proposé par Genette. Cf. *ibid.*, p. 8-14.

<sup>5</sup> Les épigraphes, par exemple, qui sont un élément du paratexte, relèvent d'une pratique de citation, donc intertextuelle ; le paratexte peut glisser dans le métatexte ou inversement, etc.

<sup>6</sup> Le numéro 69 de *Poétique* a paru en mars 1987, un mois après la publication de *Seuils*, avec une « *Présentation* » du même Genette. Les articles recueillis sont : Yasusuke OURA, « *Roman journal et mise en scène* », Marielle ABRIEUX, « *Intertitres et épigraphes chez Stendhal* », Jean-Marie SCHAEFFER, « *Note sur la préface philosophique* », Mireille HILSUM, « *Les préfaces tardives d'Aragon* », Jean-Michel PUECH et Jacky COURATIER, « *Dédicaces exemplaires* », Randa SABRY, « *Quand le texte parle de son paratexte* », Françoise ESCAL, « *Le titre de l'œuvre musicale* », Charles SALA, « *La signature à la lettre et au figuré* ».

<sup>7</sup> Marco SANTORO, « *Appunti su caratteristiche e funzioni del paratesto nel libro antico* », *Accademie e Biblioteche d'Italia*, LXVIII, 2000, pp. 5-38.

<sup>8</sup> Maria Gioia TAVONI, « *Avant Genette fra trattati e "curiosità"* », dans ANTONINO, Biancastella, OLMI, Giuseppe et TAVONI, Maria Gioia (s. dir.), *Sulle tracce del paratesto*, Bologna, Dipartimento di Italianistica, 2004, pp. 11-18.

<sup>9</sup> En Espagne, par exemple, l'étude des paratextes procède de manière parallèle dans l'analyse des manuscrits et des textes imprimés, comme le démontre María Soledad ARRÉDONDO, Pierre CIVIL et Michel MONER, *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Casa de Velazquez, 2009.

travaux de Maria Gioia Tavoni et d'Ann Blair<sup>10</sup>, qui ont montré comment les appareils paratextuels du livre typographique ont dû répondre avant tout aux exigences de lisibilité qui se sont manifestées après l'introduction de l'imprimerie, au milieu du XV<sup>e</sup> siècle : ce fut là un phénomène de portée immense dans la redéfinition des rapports entre le texte (manuscrit et imprimé), le livre et sa production, voire sa réception et son usage. Le système des dédicaces et des instances préfacielles constitue depuis longtemps un terrain incontournable pour saisir le contexte, à la fois de création et d'accueil, de l'œuvre<sup>11</sup>. On retiendra d'une part l'anthologie de Carlo Dionisotti, consacrée aux appareils préfaciels d'Aldo Manuzio<sup>12</sup>, le premier éditeur qui dialogue avec les lecteurs dans l'espace liminaire de ses propres éditions<sup>13</sup>, et d'autre part les configurations historiques complexes des pratiques dédicatoires, jusqu'à l'analyse des traités et à la reconnaissance de modèles communs circulant en Europe<sup>14</sup>. Ce n'est pas par hasard qu'à l'occasion du cinquième centenaire de la mort de Manuzio, autour de 2015, différentes anthologies de ses dédicaces et de ses préfaces aient vu le jour, plus ou moins complètes<sup>15</sup>.

Ce sur quoi les chercheurs peuvent encore se concentrer, c'est la reconstruction historico-bibliographique de quelques genres paratextuels que Genette a quelque peu laissés de côté. Parmi ceux-ci, les paratextes liés à la diffusion commerciale du matériel livresque (à partir de ceux destinés à l'information bibliographique, très approfondis pour la France uniquement<sup>16</sup>), mais également les paratextes juridiques (les privilèges, les permissions, les protestations...) ou liés à la censure. D'autres paratextes, très récurrents à l'époque contemporaine, comme les remerciements, attendent d'être étudiés plus en profondeur et à partir d'une perspective historico-bibliographique, puisqu'ils révèlent davantage que d'autres « la personnalité ombre de l'auteur »<sup>17</sup>, l'espace auctorial. Parce qu'un livre sans dette est suspect, « et il faut toujours de quelque manière remercier quelqu'un », comme le disait de manière ironique Umberto Eco<sup>18</sup>.

---

<sup>10</sup> Maria Gioia TAVONI, *Circumnavigare il testo : gli indici in età moderna*, Napoli, Liguori, 2009 ; Ann M. BLAIR, *Too much to know : managing scholarly information before the modern age*, New Haven-London, Yale University Press, 2010.

<sup>11</sup> Charles Adelin FIORATO et Jean-Claude MARGOLIN (s. dir.), *L'écrivain face à son public en France et en Italie à la Renaissance : actes du colloque international de Tours, 4-6 décembre 1986*, Paris, Vrin, 1989.

<sup>12</sup> Aldo Manuzio editore : *dediche, prefazioni, note ai testi*, introduction de Carlo DIONISOTTI, avec original latin, trad. en it. et notes de Giovanni ORLANDI, Milano, Il polifilo, 1975.

<sup>13</sup> Tiziana PLEBANI (s. dir.), *Aldo al lettore : viaggio intorno al mondo del libro e della stampa in occasione del 5<sup>o</sup> centenario della morte di Aldo Manuzio*, Milano, Unicopli, 2016

<sup>14</sup> Maria Antonietta TERZOLI (s. dir.), *I margini del libro : indagine teorica e storica sui testi di dedica : atti del Convegno internazionale di studi, Basilea, 21-23 novembre 2002*, Padova, Antenore, 2004 ; Marco SANTORO, *Uso e abuso delle dediche : a proposito del Della dedicazione de' libri di Giovanni Fratta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2006 ; Marco PAOLI, *La dedica : storia di una strategia editoriale. Italia, secoli XVI-XIX*, préface de Lina BOLZONI, Lucca, Pacini Fazzi, 2009.

<sup>15</sup> Aldo MANUZIO, *La voce dell'editore : prefazioni e dediche*, éd. Mario INFELISE et Tiziana PLEBANI ; tr. Giovanni ORLANDI, Venezia, Marsilio, 2015 ; Aldo MANUZIO, *Lettere prefatorie a edizioni greche*, éd. Claudio BEVEGNI, avec une préface de Nigel WILSON, Milano, Adelphi, 2017.

<sup>16</sup> Cf. Annie CHARON, Sabine JURATIC et Isabelle PANTIN (s. dir.), *L'annonce faite au lecteur : la circulation de l'information sur les livres en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2016.

<sup>17</sup> Sergio GAFURI, *La personalità ombra dell'autore*, dans Carolina CUTOLO et Sergio GARUFI, *Lui sa perché : fenomenologia dei ringraziamenti letterari*, Milano, Isbn, 2014, pp. 15-22.

<sup>18</sup> Umberto ECO, « Come ringraziare a fine libro », *L'Espresso*, « La bustina di Minerva », 1987, nous traduisons. Sur les remerciements cf. Françoise WAQUET, *Respublica academica. Rituels universitaires et genres du savoir (XVII-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, PUPS, 2010, chap. III.

Vu de l'observatoire de l'histoire du livre, en définitive, le paratexte doit régler ses comptes avec ce que Lodovica Braida a défini, dans le sillage de Roger Chartier, la « double historicité du texte » : une historicité liée aux temps et aux espaces des textes et une historicité déterminée par leur appropriation par l'intermédiaire d'un objet concret et matériel<sup>19</sup>. La centralité du discours paratextuel acquiert ainsi un double poids historique, aux yeux de ceux qui examinent les textes à partir de perspectives différentes, mais nécessairement liées et immiscées, à la recherche d'une valeur accrue du texte, dictée avant tout par sa transformation en un produit concret. Il s'agit là d'une attention sollicitée par Genette lui-même...

### Attention au paratexte !

Et pourtant, un avertissement curieux figure sur la dernière page de *Seuils*, repris également sur le prière d'insérer<sup>20</sup> de la collection « Poétique » (et répété à nouveau dans la collection « Points Essais »<sup>21</sup>) : *Attention au paratexte !* Il s'agit d'un « slogan », comme l'appelle Genette, avec un double sens : il peut être lu comme une invitation à accorder l'attention nécessaire aux phénomènes paratextuels en vue d'une bonne compréhension de l'œuvre et de ses relations avec le monde extérieur, mais il peut également représenter une mise en garde contre le risque de transformer le paratexte dans une nouvelle idole ou dans un fétiche textuel, tout comme les critiques, voire les écrivains, avaient fait pendant les deux décennies précédentes pour la notion de Texte, « renfermé » et autonome.

Cet avertissement constitue le point de départ et d'ancrage des articles composant ce dossier de la revue *Interférences littéraires*. Nous avons sollicité des analyses visant à une redéfinition méthodologique tout comme des études de cas, tout en gardant *Seuils* comme point de repère, afin de faire du paratexte un outil encore pertinent et significatif dans des études littéraires nécessairement mises au jour.

Tout cela revient à dire que *Seuils* est incontournable et perfectible à la fois. Incontournable, parce que l'essai de 1987 a indéniablement ouvert un nouveau champ d'études sur le rôle du paratexte éditorial (*péritexte*) de l'antiquité à nos jours, dans les genres littéraires et les formats de publication les plus divers (les préfaces, les didascalies au théâtre, les couvertures), avec une attention particulière pour ses usages artistiques. L'exploration des paratextes comme sources historiques du présent et du passé constitue un domaine de recherche important<sup>22</sup>, approfondi notamment par la revue annuelle *Paratesto*<sup>23</sup>, fondée par Marco Santoro et Maria Gioia Tavoni et maintenant dirigée par Marisa Borraccini e Valentina Sestini. De plus, la catégorie développée par Genette a permis d'étendre l'intérêt aux

<sup>19</sup> Lodovica BRAIDA, « La doppia storicità del testo nella riflessione di Roger Chartier », dans Lodovica BRAIDA et Alberto CADIOLI (s. dir.), *Testi, forme e usi del libro : teorie e pratiche di cultura editoriale*, Milano, Edizioni, Sylvestre Bonnard, 2007, pp. 26-38.

<sup>20</sup> Suivant Genette et son explication convaincante, nous employons ce terme au masculin, ici comme dans les articles qui suivent cette introduction. Cf. Gérard GENETTE, *Seuils, op. cit.*, p. 98, note 1.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 413.

<sup>22</sup> Cf. Marco SANTORO et Maria Gioia TAVONI (s. dir.), *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del testo*, 2 vol., Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2004.

<sup>23</sup> *Paratesto*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2004-présent, fondée par Marco Santoro et Maria Gioia Tavoni.

dynamiques entre l'auteur, l'éditeur, le producteur matériel de l'objet textuel et le public, grâce à la notion d'*épitexte*, qui désigne l'ensemble des messages « envoyés » à l'extérieur du livre. En même temps, *Seuils* est perfectible en ce que l'œuvre a d'emblée engendré une discussion qui s'est développée de manière consistante et complexe, suivant trois fils rouges que l'on peut résumer comme suit.

Premièrement, la notion de paratexte a été élargie à d'autres médias et à d'autres supports, alors que l'attention de Genette était uniquement focalisée sur le paratexte littéraire et sur l'objet-livre imprimé<sup>24</sup>. On a beaucoup discuté, depuis, sur le paratexte dans le domaine du livre manuscrit, de l'audiovisuel, en premier lieu filmique (générique et générique de fin, bande-annonce et matériels de promotion, nouveaux formats tels le DVD, avec les formes de fruition qu'ils comportent), sur le paratexte numérique ou dans les arts figuratifs.

Deuxièmement, le domaine du paratexte lui-même a été amplifié – de la fonction des titres en peinture à l'interaction entre images et textes dans la production des artistes<sup>25</sup>. D'une part, alors que Genette enquête surtout du côté du paratexte verbal, les chercheurs ont, par la suite, surtout travaillé sur le paratexte visuel (couvertures, images de l'auteur, illustrations, phototextes...). De l'autre, des formes totalement inédites de paratexte, par exemple de nature performative, ont commencé à être mises au point. Si le paratexte « prolonge » le texte, comme le dit Genette, les types de prolongement se sont multipliés, se compliquant et s'imbriquant de plus en plus les uns dans les autres, jusqu'à mettre en discussion les frontières entre texte et paratexte. Plusieurs tentatives ont d'ailleurs été faites pour redéfinir les coordonnées du « centre » et de la « périphérie », de l'intérieur et de l'extérieur du texte, en relation avec des contextes pragmatiques très différents, non seulement littéraires. À cet égard, la recherche s'ouvre à la considération des « phénomènes paratextuels » sur Internet et dans les jeux-vidéo, et aux autres types de paratextes numériques<sup>26</sup>. La question des frontières entre le texte et le paratexte reste aujourd'hui tout à fait ouverte<sup>27</sup>.

Pour finir, différents critiques ont senti la nécessité d'approfondir et de problématiser certaines questions théoriques à la base de la réflexion de Genette. Parmi celles-ci, l'emphase mise sur l'intention auctoriale, sur l'auteur en tant que centre d'émanation et de légitimation du message paratextuel, ou encore la distinction entre *épitexte* et *péritexte*. Genette a tendance à considérer le *péritexte* comme le véritable lieu du paratexte, sans doute à cause de la continuité matérielle de texte et paratexte éditoriaux à l'intérieur du support livresque sur lequel il se concentre principalement. Or, sur Internet et sur les supports numériques, la

---

<sup>24</sup> Encore qu'il précise, d'entrée de jeu, que la consommation d'un texte en format livresque est liée à son présent (« sous la forme, *aujourd'hui du moins*, d'un livre » (Gérard GENETTE, *Seuils*, *op. cit.*, p. 7, nous soulignons).

<sup>25</sup> Jonathan GRAY, *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York-London, New York University Press, 2010 ; Paola CASTELLUCCI, « Dove finisce il racconto? Ipertesto digitale e paratesto strutturalista », dans *Paratesto*, vol. 15, 2018, pp. 189-195.

<sup>26</sup> Nous renvoyons à la bibliographie critique à la fin de cette présentation pour les titres qui, dans les années 1990-2000, ont permis l'extension du concept de paratexte à des supports autres que l'imprimé. Ici, nous signalons seulement l'ouverture théorique fournie par George STANITZEK, « Texte et paratexte dans les médias », dans *Critical Inquiry*, vol. 32, n° 1, 2005, pp. 27-42.

<sup>27</sup> Voir par exemple le dossier *Poétique du paratexte* de la revue *Neobelicon* (s. dir. R.-L. Étienne Barnett, vol. 37, n° 1, 2010), qui présente vingt-et-un articles sur les paratextes les plus divers, dans des domaines qui vont de la littérature à la musique, en passant par les textes juridiques.

division entre épitexte et péri-texte n'est pas toujours nette. Dans l'introduction qu'elle signe pour le numéro de la revue *Histoire et civilisation du livre* consacré au paratexte, Françoise Waquet affirme qu'une distinction de ce genre a perdu aujourd'hui sa validité, compte tenu de l'évolution du concept de paratexte, dont on s'est servi pour désigner des pratiques très disparates, qui vont bien au-delà du projet théorique originaire<sup>28</sup>. L'exploration de l'épitexte a permis de renouveler les études sur les pratiques publiques et privées de la réception de l'œuvre littéraire. Dans le cadre des études sur les stratégies de performance publique de l'auteur<sup>29</sup>, certains éléments textuels qui relèveraient de l'épitexte selon Genette, comme l'interview et l'entretien avec les écrivains, sont désormais considérés comme des genres autonomes et pleinement littéraires<sup>30</sup>.

Les dimensions du paratexte laissées dans l'ombre par l'ouvrage de Genette sont encore nombreuses et elles réclament, dans le contexte actuel, d'être étudiées et approfondies<sup>31</sup>. C'est le cas, on l'a dit, du paratexte iconique et de l'image dans les textes (question seulement abordée par Genette), mais aussi de l'ordre des paratextes (par exemple, de leur disposition dans les récits multiples et des effets conséquents), de leur temporalité (pour les paratextes entre eux et par rapport au texte, ce qui peut compliquer la logique séquentielle de la lecture), de leur fonction dans le support numérique (là où les lecteurs des textes sont aussi des auteurs des paratextes, et inversement) et, plus largement, de toutes les activités sociales qui compliquent, aujourd'hui, l'identification nette d'un objet central, reconnaissable comme texte, et sa distinction par rapport à des éléments extérieurs. Il s'agit de questions que différents chercheurs avaient abordées de manière plus ou moins ponctuelle, et sur lesquelles le présent dossier entend faire le point, se proposant en même temps comme une nouvelle tentative d'investigation et d'exploration de la diversité des paratextes.

Au départ, ces propos et ces questionnements ont animé un colloque international qui a été organisé en février 2018 à l'Université de Bologne, pour couronner le trentième anniversaire de la publication de *Seuils*, l'ouvrage pionnier de Gérard Genette. Ils ont ensuite été approfondis dans les articles composant ce dossier, qui comporte une réflexion aussi bien sur les implications découlant des théories de *Seuils* que sur sa réception. Les enquêtes qui en sont à la base détectent les évolutions, les distances et les connexions entre les sous-catégories indiquées dans l'œuvre d'une

---

<sup>28</sup> Françoise WAQUET, « Introduction », *Histoire et civilisation du livre*, n° 6, 2010, « Le Paratexte », pp. 35-41.

<sup>29</sup> Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, « Erudition », 2007 ; Jérôme MEIZOZ, *La littérature "en personne". Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, « Erudition », 2016 ; David RUFFEL, « Une littérature contextuelle », dans *Littérature*, n° 160, 2010, « La littérature exposée : les écritures contemporaines hors du livre », s. dir. Olivia ROSENTHAL et Lionel RUFFEL, pp. 61-73. Sur le rapport entre le théâtre et l'édition, cf. Roger CHARTIER, *Publishing drama in early Modern Europe*, London, The British Library, 1999.

<sup>30</sup> Cf. Anneleen MASSCHELEIN, Christophe MEUREE, David MARTENS et Stéphanie VANASTEN, « Literary Interview : Towards a Poetics of a Hybrid Genre », dans *Poetics Today*, vol. 35, n° 1-2, 2014, pp. 1-47 ; Galia YANOSHEVSKY, *L'Entretien littéraire. Anatomie d'un genre*, Paris, Classiques Garnier, « Études de littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles », 2018.

<sup>31</sup> À l'occasion du vingtième anniversaire de la publication de *Seuils*, Andrea Del Lungo proposait déjà une réflexion critique à propos du paratexte : Andrea DEL LUNGO, « Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette », dans *Littérature*, n° 155, 2009, pp. 98-111.

part et, d'autre part, entre les directions de recherche assumées par les chercheurs convoqués.

Le dossier est organisé en trois sections. Les articles qui le composent abordent en premier lieu différentes formes du paratexte éditorial et public (« Paratextes parallèles : publicité et stratégies commerciales ») ; dans une seconde série d'articles, les auteurs se questionnent ensuite sur l'emploi des images (« Marges, débordements. Le paratexte visuel ») ; les derniers contributeurs étudient l'application de la notion de paratexte aux pratiques sociales de la littérature, qui prolongent les fonctions des œuvres à l'extérieur de celles-ci (« L'extension du paratexte »).

### **Paratextes parallèles : publicité et stratégies commerciales**

Dans la première section, il est question des usages du paratexte dans l'histoire du livre et de l'édition, ainsi que dans le commerce libraire. Dans « *Errata corrige* : un percorso paratestuale tra autori, tipografi e correttori (XVI-XVII secolo) », Valentina Sestini envisage une enquête historique dans les *errata corrige* : des listes d'erreurs qui, déjà présentes dans certains incunables, sont publiées à la fin des œuvres aux siècles suivants. L'auteure les envisage en tant qu'éléments paratextuels permettant de comprendre la stratégie de lecture qui s'impose entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle, et qui prévoit qu'on considère le lecteur non seulement comme un acheteur, mais aussi comme un filtre intellectuel, avisé et critique. Paola Zito questionne, quant à elle, la pratique de la dédicace chez Giacomo Leopardi. D'abord, « *Le soglie di Leopardi* » montre comment l'auteur utilise dans sa jeunesse le péri-texte pour s'insérer dans les débats internationaux de son époque, à la recherche d'un interlocuteur privilégié. Ensuite, Zito explore l'organisation des *Crestomanzie* et du *Zibaldone*, dans lesquels les différents seuils d'entrée au texte, tels que les sommaires ou la lemmatisation systématique de fragments, deviennent moins un outil d'orientation qu'un empêchement pour l'auteur. Leur gestion se révèle difficile, puisque la schématisation de l'œuvre dans ses péri-textes préliminaires ne permet pas de prendre en compte sa complexité. Les deux premiers articles fournissent donc un approfondissement à la fois théorique et pratique du rôle d'intermédiaire joué par le paratexte éditorial entre les différents acteurs qui entrent en jeu lors d'une publication.

Plusieurs contributions se concentrent sur la présence du paratexte dans la publicité et dans les espaces du marché éditorial, surtout au XX<sup>e</sup> siècle. C'est le cas de « *Il paratesto del libraio. Le vetrine della libreria nell'Italia del Novecento* » de Paolo Tinti, qui étudie la manière dont les libraires « accompagnent » les livres, et donc les textes, par l'aménagement des vitrines. En effet, les librairies orientent l'exposition des œuvres, leur hiérarchie et l'impact des couvertures sur les passants, en relation à la fois avec les exigences de vente et le contexte de la ville. Avec leurs vitrines, les libraires jouent le rôle non seulement de médiateurs entre les livres et les lecteurs, mais aussi de promoteurs pour certaines maisons d'édition. La vitrine constitue donc un seuil bien particulier, matériel mais aussi virtuel, qui, grâce à son renouveau perpétuel, est à mesure d'attirer le public facilement distrait.

Les *Cartoline parlanti* inventées par l'éditeur Angelo Fortunato Formiggini offrent un autre exemple d'usage « stratégique » des paratextes au début du XX<sup>e</sup> siècle. Si l'approche de Tinti ouvre à une étude des paratextes dans un contexte peu considéré auparavant, la contribution d'Elisa Pederzoli (« “Who's Who(se) Epitext?” The Cartoline Parlanti of Angelo Fortunato Formiggini ») aborde un type de paratexte publicitaire qui n'a jamais été examiné. Les *cartoline parlanti* sont des cartes postales présentant des portraits et des devises, que l'éditeur de Modène utilise dans le cadre de la stratégie promotionnelle pour le lancement de son *Chi è ? Dizionario biografico degli italiani d'oggi* (1928, l'équivalent italien de la célèbre série « Who's Who ? »). Or ces cartes naissent en tant que péri-texte pour la promotion du dictionnaire, mais sont ensuite diffusées par les auteurs dans leurs correspondances, à l'instar d'un épitexte personnel, très utile pour leur promotion en dehors du réseau déjà prévu par l'éditeur.

La contribution de Maria Chiara Gnocchi achève cette première section avec une perspective très large sur l'étude des paratextes au profit de la compréhension d'une collection éditoriale. En effet, dans « Le paratexte pour la définition et pour l'étude des collections : le cas des “Prosateurs français contemporains” des éditions Rieder (1921-1939) », l'auteure analyse comment les paratextes ont défini le profil de la collection et comment ils ont été profitables à sa promotion. L'importance du paratexte pour l'étude de collections telles que les « Prosateurs français contemporains » et des éditions Rieder en général n'est pas des moindres, puisque les archives officielles de la maison d'édition ont été détruites pendant la Seconde Guerre mondiale. Seulement les « espaces périphériques » représentés par les paratextes (dans les livres ou en dehors de ceux-ci) permettent aux chercheurs d'arriver au cœur du projet éditorial, par exemple en ce qui concerne le rapport entre littérature française, littératures francophones et littératures en langues étrangères.

### Marges, débordements. Le paratexte visuel

Le paratexte visuel fait l'objet de la deuxième section du dossier. Comme on l'a dit, l'étude du « paratexte iconique », laissé en ombre par Genette, a été largement approfondie après *Seuils* et constitue un immense champ d'enquête pour les chercheurs. Dans notre dossier, l'illustration dans *La Comédie humaine* fait l'objet de l'article de Silvia Baroni, « Du paratexte au contre-texte ». L'auteure développe sa réflexion autour la notion de « iconotexte », considérée comme une alternative à celle de paratexte iconique, et propose d'utiliser l'expression « contre-texte » pour décrire la « relation éminemment conflictuelle entre l'écriture et l'image dont le XIX<sup>e</sup> siècle est riche en exemples ». En effet, Balzac essaie d'assumer le contrôle des paratextes iconographiques de ses œuvres, mais il se retrouve à obéir au contre-texte de l'image, qui limite son projet de posture d'artiste « sacré ». La notion de contre-texte a donc le mérite de contredire la conviction que l'illustration, envisagée comme explication ou comme simple décoration, soit toujours en rapport de subalternité vis-à-vis du texte.

Dans « Le paratexte du ciné-roman-photo », Jan Baetens a l'ambition d'élargir l'approche de Genette à un nouveau corpus. Baetens inclut en effet dans son étude des formes de la culture populaire considérées autrefois comme « illégitimes », et

plus précisément le « ciné-roman-photo » à l'époque de sa diffusion maximale en France, entre 1947 et 1965. Puisque ce genre de publications renvoie à plusieurs hypotextes, comme le film, le roman-photo et le mélodrame, les dimensions paratextuelles se multiplient et s'entrecroisent à son intérieur : il s'agit alors d'étudier la manière dont interagissent par exemple les affiches des films et le paratexte propre à la revue. En particulier, certaines publicités, qui font écho au système de valeurs et aux coordonnées idéologiques dans lesquelles les histoires trouvent leur cadre, peuvent être considérées elles aussi comme un paratexte, en raison de la proximité éditoriale avec l'histoire narrée dans le ciné-roman-photo. De plus, cette relation ne produit pas seulement des effets de réversibilité de lecture entre texte et paratexte, mais va aussi à la rencontre des lecteurs en guise de pédagogie morale, avec un message idéologique plus complexe et moins stéréotypé que l'on ne pourrait croire.

La dernière contribution de cette section se concentre sur les images photographiques reproduites dans des livres. En effet, Jean-Pierre Montier consacre son article « La notion du seuil photographique » à la présence de l'auteur dans ce genre d'images. À partir de deux possibilités récurrentes sur les couvertures – le portrait photographique de l'auteur, ou bien une photographie évoquant le contenu de l'œuvre – Montier en arrive à montrer que ces images fonctionnent comme des seuils de passage, qui lient à des degrés divers les auteurs, les éditeurs et les lecteurs dans leur participation à l'œuvre.

### L'extension du paratexte

L'article de Maria Lindgren Leavenworth, « Paratext and Postapocalypse », invite à étendre le concept de paratexte bien au-delà des éléments péritextuels. L'auteure entend éclairer le fonctionnement de l'héritage culturel apparaissant dans un espace périphérique, par exemple dans certaines épigraphes, au sein d'un ouvrage de fiction. Elle analyse le roman post-apocalyptique de Justin Cronin, *Le Passage* (2010), qui contient nombre d'épigraphes de Shakespeare et d'autres textes canoniques de la littérature occidentale. À la lumière d'autres paratextes concernant directement ce monde post-apocalyptique, tels que des cartes géographiques ou des documents officiels, les seuils paratextuels acquièrent une fonction double : d'un côté, ils délimitent la frontière entre texte et paratexte ; de l'autre, ils marquent une fracture entre le lecteur et un monde fictionnel dans lequel l'accès à cette culture est devenu impossible et toute allusion, insignifiante.

Dans « Alle soglie di *Bruciare tutto*. Processo al romanzo », Giacomo Tinelli montre comment la dédicace au début du roman *Bruciare tutto* (2017) de Walter Siti déclenche une controverse journalistique et mobilise le paratexte à l'extérieur du livre, particulièrement dans les comptes rendus et les interviews à l'auteur, qui constituent des épitextes allographes publics. En d'autres termes, Tinelli trouve ici un exemple où un seuil du texte à l'intérieur du livre est remis en question par le seuil du texte à l'extérieur du même livre. L'article de Guido Mattia Gallerani, « Factual Paratext, Author And Media: TV Interviews by Roland Barthes and Primo Levi » est directement consacré à la question de l'épitexte public. Le chercheur considère le cas du « paratexte médiatique » en tant que catégorie « inévitablement appelée à se développer » selon Genette. La contribution s'appuie spécifiquement

sur la notion de « paratexte factuel » (troisième volet dans la typologie des paratextes, après le paratexte iconique et matériel), qui désigne des éléments paratextuels faisant référence aux faits de la vie de l’auteur, et cherche à approfondir l’analyse des caractéristiques non verbales, comme l’habillement, la performance et la posture, qui peuvent avoir une fonction paratextuelle par rapport à certaines œuvres. Les exemples de Roland Barthes et de Primo Levi permettent d’éclairer comment un auteur apparaît dans l’interview en guise de paratexte factuel.

En ce qui concerne le paratexte sur des supports autres que le papier, Donata Meneghelli consacre son article « Around the Metadata Wall. Some Functions and Effects and of Paratext in Fan Fiction » au paratexte numérique, qui se confirme comme l’un des éléments les plus prometteurs pour l’extension des paratextes, et en particulier au paratexte de la *fan fiction*. L’auteure établit une distinction entre la *fan fiction* comme paratexte de l’œuvre-source et les paratextes qui entourent les *fan fictions* dans les archives online, pour se concentrer sur ces derniers. D’abord, Meneghelli analyse la quantité d’informations, transmises à travers le paratexte, dont les lecteurs peuvent disposer *avant* la lecture – des informations qui ne prédisposent pas seulement certains cadres interprétatifs, mais qui entrent sans cesse en tension avec le suspense narratif, au point qu’on peut reconnaître dans le paratexte de la *fan fiction* ce que l’auteure appelle une « cautional » ou « forewarning function ». Tout cela déclenche une dialectique complexe entre familiarité et surprise qui est typique de la *fan fiction*, dans laquelle les questions liées au genre jouent un rôle crucial. Donata Meneghelli interroge également le rapport entre paratexte et forme de publication sérielle, c’est-à-dire fragmentée, avec une temporalité irrégulière : l’intervention des notes auctoriales et des commentaires des lecteurs ne prolongent pas seulement le texte, mais contribuent à combler le temps de l’attente entre une tranche de texte et la suivante, fidélisant ainsi les lecteurs.

De cette section émerge, en somme, la possibilité d’étudier le paratexte non seulement comme un objet inerte, mais aussi comme une activité. C’est ce que Jérôme Meizoz fait expressément dans « Extensions du domaine de l’œuvre », qui est à la fois un répertoire et une proposition théorique sur certaines pratiques artistiques et performatives contemporaines, et qui permet à l’auteur de réfléchir sur l’impact de ces pratiques sur la littérature. En particulier, dans les pratiques artistiques telles que l’installation ou la performance, l’activité de l’artiste s’éloigne du seul « objet-artefact » pour l’intégrer dans son contexte. En ce qui concerne la littérature, Meizoz observe par exemple comment les entretiens de Michel Houellebecq à la presse et à la télévision proposent une activation du romanesque au sein de l’espace social. Plus en général, on peut reconnaître dans le contexte littéraire actuel un processus d’intégration des formes de promotion au sein de l’espace artistique, qui prévoit une série d’activités collectives : non seulement les interviews, mais aussi, par exemple, les ateliers d’écriture ou les séances de bibliothérapie.

Enfin, la dernière contribution, « La dimension paratextuelle et l’intrigue des récits transmédiatiques » de Raphaël Baroni, analyse les effets de l’application de la notion de paratexte aux récits transmédiatiques. Si Meneghelli se penche sur les paratextes dans les récits sériels de la *fan fiction*, Baroni étudie la façon dont les narrations transmediales renversent les frontières génériques entre le récit et ses

paratextes, car l'idée même de la centralité, de l'unité et de la clôture du récit doit être ici abandonnée. Une séparation nette entre texte et paratexte ne peut plus s'établir dans les récits transmediaux. À la limite, on peut rencontrer des situations où il y a, comme dans l'univers de *Star Wars*, une « opposition fonctionnelle » entre un cœur narratif et des éléments publicitaires : les extensions du récit principal sont utilisées pour des fins promotionnelles à l'appui de la communauté des admirateurs.

*Attention au paratexte !*, mettait donc en garde Genette. Il nous semble que ce dossier répond à la double injonction de cette formule lapidaire. On a prêté, bien entendu, une grande, très grande attention au paratexte. En même temps, ce qui émerge de manière assez claire de ce premier aperçu, c'est que le risque de transformer le paratexte dans une nouvelle idole, dans un objet figé à jamais, est pour le moment inexistant. Loin de considérer le paratexte comme un fétiche, de très nombreuses contributions du présent dossier invitent à une réinterprétation, à une extension de ce concept. Elles le font de plusieurs manières, à l'aide d'outils critiques différents. Il est cependant intéressant (et rassurant) d'observer que bien qu'elles prennent des directions variées, d'une part elles ne se contredisent jamais entre elles, et de l'autre aucune d'entre elles ne renie la théorie genettienne, du moins dans ses traits essentiels – donc fondamentaux. On peut dire, plutôt, que toutes les contributions ici rassemblées trouvent dans *Seuils* un point de départ fertile et stimulant ; la mise à jour des formes, des fonctions et des limites du paratexte est donc parfois radicale, mais ne prévoit jamais l'oblitération du modèle original, sinon dans ses déclinaisons plus ou moins accessoires. Comme on l'a dit, Genette lui-même est arrivé à définir les catégories de la transtextualité à travers toute une série d'auto-corrrections terminologiques et conceptuelles, qui semblaient en appeler d'autres. Illusion rétrospective, justification *ex post* ? Non, si l'on considère que la transtextualité à laquelle Genette a consacré tant de réflexions prévoit qu'on considère les textes *en relation*. Si la paratextualité, comme les autres formes de transtextualité, est une manière dont un texte se connecte à un champ discursif et culturel plus vaste, il est inévitable que ses formes/fonctions changent, avec l'évolution des textes d'une part et celle des champs culturels de l'autre. Et que cela donne lieu à un jeu de variables infini.

« L'inconvénient de la “recherche”, c'est qu'à force de chercher, il arrive qu'on trouve... ce qu'on ne cherchait pas », écrivait Genette dans les premières pages de *Palimpsestes*<sup>32</sup>. Nous nous réjouissons – avec lui, après tout – de cette prolifération d'« inconvénients ».

Guido Mattia GALLERANI, Maria Chiara GNOCCHI,  
Donata MENEGHELLI, Paolo TINTI

Università di Bologna<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 7-8.

<sup>33</sup> Les auteurs de l'Introduction en partagent les contenus, la structure et les assises méthodologiques ; ceci dit, le premier paragraphe a été matériellement écrit par Maria Chiara Gnocchi ; le paragraphe « Le paratexte et l'histoire du livre », par Paolo Tinti ; le paragraphe « Attention au paratexte ! », par Donata Meneghelli ; les trois derniers paragraphes par Guido Mattia Gallerani.

## Bibliographie

- ALLEN, Robert, « Perpetually Beginning Until the End of the Fair : The Paratextual Poetics of Serialised Novels », dans *Neohelicon*, 2010, vol. 37, n° 1, 2010, pp. 181-189.
- AMMON, Frieder et VÖGEL, Herfried (s. dir.), *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*, Berlin, LIT Verlag Dr. W. Hopf, 2008.
- ARREDONDO, María Soledad, CIVIL, Pierre et MONER, Michel, *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Casa de Velazquez, 2009.
- BARNETT, Richard Lawrence Étienne (s. dir.), *Poetics of the Paratext*, in: *Neohelicon*, vol. 37, n° 1, 2010.
- BARRA, Luca, et SCAGLIONI, Massimo, « Paratexts, Italian Style : The promotional Cultures of Italian Commercial and Pay Television Broadcasters », dans *Critical Studies in Television*, vol. 12, n° 2, 2017, pp. 156-173, <<https://doi.org/10.1177/1749602017698477>>.
- BERNIER, Celeste-Marie et NEWMAN, Judie, « The Bondwoman's Narrative : Text, Paratext, Intertext and Hypertext », dans *Journal of American Studies*, vol. 39, n° 2, 2005, pp. 147-65.
- BIRKE, Dorothee et CHRIST, Birte, « Paratext and Digitized Narrative : Mapping the Field », dans *Narrative*, vol. 21, n° 1, 2013, pp. 65-87.
- BÖHNKE, Alexander, *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*, Bielefeld, Transcript, 2007.
- BRAIDA, Lodovica, « La doppia storicità del testo nella riflessione di Roger Chartier », dans BRAIDA, Lodovica et CADIOLI, Alberto (s. dir.), *Testi, forme e usi del libro : teorie e pratiche di cultura editoriale*, Milano, Edizioni, Sylvestre Bonnard, 2007, pp. 26-38.
- CASTELLUCCI, Paola, « Dove finisce il racconto? Ipertesto digitale e paratesto strutturalista », dans *Paratesto*, vol. 15, 2018, pp. 189-195.
- CHARON, Annie, JURATIC, Sabine et PANTIN, Isabelle (s. dir.), *L'annonce faite au lecteur : la circulation de l'information sur les livres en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2016.
- COLLINS, Roland et SKOVER, David, « Paratexts as Praxis », dans *Neohelicon*, vol. 37, n° 1, 2010, pp. 33-51.
- DEL LUNGO, Andrea, « Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette », dans *Littérature*, n° 155, 2009, pp. 98-111.
- CALDWELL, John T., « Corporate and Worker Ephemera: The Industrial Preomotional Surround, Paratexts and Workers Blowback », dans *Ephemeral Media: Transitory Screen Culture from Television to YouTube*, s. dir. Paul GRAINGE, London, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 175-194.
- ERASTUS-OBILO, Bethel G. A., « Liminal Devices of Interpretation : Paratexts of the Supreme Court », dans *Neohelicon*, vol. 37, n° 1, 2010, pp. 127-137.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GRAY, Jonathan, *Show Sold Separately : Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York, New York University Press, 2010.
- GRAY, Jonathan, « The Politics of Paratextual Ephemeralia », dans *The Politics of Ephemeral Digital Media*, s. dir. Sara PESCE et Paolo NOTO, New York, Routledge, 2016, pp. 32-44.
- GREETHAM, D.C. (s. dir.), *The Margins of the Text*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997.

GWÓZDŹ, Andrzej (s. dir.), *Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte*, Marburg, Schüren Verlag, 2008.

HANSEN, Ole E., « Television Stations and the Internet: Paratext, Intratext or Hypertext », dans *Intertextuality & Visual Media*, s. dir. Ib BONDEBIERG et Helle K. HAASTRUP, Copenaghen, University of Copenaghen, 1999, pp. 195-217.

INNOCENTI, Veronica et RE, Valentina (s. dir.), *Limina : le soglie del film / film's thresholds*, Forum, Udine, 2004.

JANIN-FOUCHER, Nicole, *Du générique au mot FIN : Le Paratexte dans les œuvres de F. Truffaut et de J.-L. Godard (1958–1984)*, 3 vol., thèse de doctorat, Université Lyon II, 1989.

KALMAN, György, « Paratexts in (Social–Political) Transition », dans *Neohelicon*, vol. 37, n° 1, 2010, pp. 21-32.

KELLMAN, Steve, « Alien Autographs : How Translators Make Their Marks », dans *Neohelicon*, vol. 37, n° 1, 2010, pp. 7-19.

KREIMEIER, Klaus et STANITZEK, Georg (s. dir.), *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin, Akademie Verlag, 2004.

LANE, Philippe, *La Périphérie du texte*, Paris, Nathan Université, 1992.

LAISNEY, Vincent, *En lisant en écoutant*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2017.

LEON, Paul, « L'écrivain et ses images, le paratexte photographique », dans *Littérature et photographie*, s. dir. Jean-Pierre MONTIER, Liliane LOUVEL, Danièle MEAUX et Philippe ORTEL, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2008, pp. 113-126.

LINDGREN LEAVENWORTH, Maria, « The Paratext of Fan Fiction », dans *Narrative*, vol. 23, n° 1, 2015, pp. 40-60.

MACLEAN, Marie, « Pretexts and Paratexts : The Art of the Peripheral », dans *New Literary History*, vol. 22, n° 2, 1991, pp. 273-79.

MAHLKNECHT, Johannes, « The Textual Paratext: The Cinematic Motto and Its Visual Presentation On The Screen », dans *Word & Image*, vol. 27, n° 1, 2011, pp. 77-89.

MCCOY, Beth A., « Race and the (Para)Textual Condition », dans *PMLA*, vol. 121, n° 1, 2006, pp. 156-69.

MCCRACKEN, Ellen, « Expanding Genette's Epitext/Peritext Model for Transitional Electronic Literature : Centrifugal and Centripetal Vectors on Kindles and iPads », dans *Narrative*, vol. 21, n° 1, 2013, pp. 105-124.

MITTELL, Jason, *Complex TV : The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, NYU Press, 2015.

MONTANDON, Alain (s. dir.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.

PAOLI, Marco, *La dedica : storia di una strategia editoriale. Italia, secoli XVI-XIX*, préface de Lina BOLZONI, Lucca, Pacini Fazzi, 2009.

PESCE, Sara et NOTO, Paolo (s. dir.), *The Politics of Ephemeral Digital Media : Permanence and Obsolescence in Paratexts*, New York, Routledge, 2016.

PICARELLI, Enrica, « Aspirational Paratexts : The Case of 'Quality Openers' in TV Promotion », dans *Frame Cinema Journal*, 5 juillet 2013, <<http://framescinemajournal.com/article/aspirational-paratexts-the-case-of-quality-openers-in-tv-promotion-2/>>.

RE, Valentina, *Ai margini del film : incipit e titoli di testa*, Pasian di Prato, Campanotto, 2006.

RE, Valentina, *Cominciare dalla fine : studi su Genette e il cinema*, Mimesis, Milano/Udine, 2012.

## INTRODUCTION

RE, Valentina, « Beyond the Threshold : Paratext, Transcendence, and Time », dans PESCE, Sara et NOTO, Paolo (s. dir.), *The Politics of Ephemeral Digital Media*, New York, Routledge, 2016, pp. 60-74.

RETSCH, Annette, *Paratext und Textumfang*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.

ROCKENBERGER, Annika et RÖCKEN, Per, « Typographie als Paratext? Anmerkungen zu einer terminologischen Konfusion », dans *Poetica*, n° 41, 2010, pp. 293-330.

RODRÍGUEZ-FERRÁNDIZ, Raúl, « Paratextual Activity : Updating the Genettian Approach within the Transmedia Turn », dans *Communication & Society*, vol. 30, n° 1, 2017, pp. 165-182.

SAINT-GELAIS, Richard, « Récits par la bande : enquête sur la narrativité paratextuelle », dans *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, pp. 77-89.

SANCHEZ, Yvette, « Titel als Mittel : Poetologie eines Paratextes », dans *Arcadia*, n° 34, 1999, pp. 244-261.

SANTORO, Marco, *Uso e abuso delle dediche : a proposito del Della dedicazione de' libri di Giovanni Fratta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2006 .

SANTORO, Marco et TAVONI, Maria Gioia (s. dir.), *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del testo*, 2 vol., Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2004.

SHREAD, Carolyne, « Decolonizing paratexts : re-presenting Haitian literature in English translations », dans *Neobelicon*, vol. 37, n° 1, 2010, pp. 113-125.

SPIRIDON, Monica, « The (Meta)narrative Paratext : Coda as a Cunning Fictional Device », dans *Neobelicon*, vol. 37, n° 1, 2010, pp. 53-62.

STANCU, Valeriu, « Der paratextuelle Code als Merkmal der ästhetischen Individualisierung », dans *Neobelicon*, vol. 37, n° 1, 2010, pp. 63-73.

STANITZEK, Georg, « Text and Paratext in Media », trans. Ellen Klein, dans *Critical Inquiry*, vol. 32, n° 1, 2005, pp. 27-42.

STAWIARSKI, Marcin, « This Is All but a Book : Musicalized Paratextuality in Literature », dans *Neobelicon*, vol. 37, n° 1, 2010, pp. 93-112.

STEWART, Gavin, « The Paratexts of Inanimate Alice : Thresholds, Genre Expectations and Status », dans *Convergence*, n° 16, 2010, pp. 57-74.

ŠVELCH, Jan, *Paratexts to Non-Linear Media Texts: Paratextuality in Video Game Culture*, thèse de doctorat, Univerzita Karlova V Praze, 2017.

TAVONI, Maria Gioia, « *Avant Genette* fra trattati e “curiosità” », dans ANTONINO, Biancastella, OLMI, Giuseppe et TAVONI, Maria Gioia (s. dir.), *Sulle tracce del paratesto*, Bologna, Dipartimento di Italianistica, 2004, pp. 11-18.

TERZOLI, Maria, « I margini dell'opera nei libri di poesia: strategie e convenzioni dedicatorie nel Petrarchismo italiano », dans *Neobelicon*, vol. 37, n° 1, 2010, pp. 155-180.

TÖTÖSY DE ZEPETNEK, Steven, « Towards a Taxonomy of the Preface in English, French, and German », dans *Neobelicon*, vol. 37, n° 1, 2010, pp. 75-80.

WAQUET, Françoise (s. dir.), « Le Paratexte », dossier dans *Histoire et civilisation du livre*, n° 6, 2010, pp. 35-192.

WAQUET, Françoise, *Respublica academica. Rituels universitaires et genres du savoir (XVII-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, PUPS, 2010.

## **ERRATA CORRIGE: un percorso paratestuale tra autori, tipografi e correttori (XVI-XVII secolo)**

Nel 1619 un noto scrittore tra i massimi esponenti della poesia italiana barocca così raccomandava al suo stampatore di fiducia: « Vi dico liberamente che l'opere ch'io [vi] mando, disidero che si stampino nella maniera appunto ch'io le mando, e non di vostro capriccio<sup>1</sup> ». L'autore era Giambattista Marino e lo stampatore Giovan Battista Ciotti, tipografo ed editore molto prolifico che a Venezia ricopriva il ruolo di agente del Marino, mantenendo per lui rapporti personali ed epistolari. In quella lettera di protesta per la cattiva stampa della sua *Galeria*, il Marino si lamentava non solo della *mise en page* redazionale, contestata in ogni singolo elemento paratestuale (dalla disposizione dei paragrafi al corpo dei caratteri), ma anche della stessa ortografia, in cui erano riscontrabili, secondo lo scrittore, « refusi e voci alterate<sup>2</sup> », segno evidente che ancora all'inizio del XVII secolo il problema degli errori di stampa era molto sentito<sup>3</sup>. D'altra parte, quella delle correzioni al testo costituiva una *vexata quaestio* dal sapore antico, riconducibile già al primo secolo della tipografia. Sebbene, infatti, fin nei primi incunaboli fossero state evidenziate le qualità testuali delle opere, richiamandosi più o meno implicitamente alla lezione filologica, e rimarcando la presenza di testi *summa cum diligentia emendati*, era del tutto inevitabile che il procedimento di stampa generasse alcuni errori che nel tempo furono poi rettificati in parti specifiche del libro<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Giambattista MARINO, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, « Nuova universale Einaudi », 1966, pp. 225-227.

<sup>2</sup> Giuseppe ALONZO, *Le Rime di un'editore-letterato' milanese. Gio. Pietro Ramellati (alias Piotigero Laltimera)*, Milano, LED, « Palinsesti », 2013, pp. 7-8.

<sup>3</sup> Per il discorso sull'*errata corrige* rimane imprescindibile la lettura del saggio: Paolo TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, « Il Mulino. Ricerca », 1991. In particolare sugli *errata* si vedano le pp. 86-89. Resta fondamentale, ancorché poco noto, Percy SIMPSON, *Proof-reading in the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries*, London, Oxford University Press, 1970, part. pp. 110-168. Si vedano inoltre: Conor FAHY, « Correzioni ed errori avvenuti durante la tiratura secondo uno stampatore del Cinquecento: contributo alla storia della tecnica tipografica in Italia », dans *Lettere italiane*, 27, 1975, pp. 184-192; Susanna VILLARI, « Un prontuario grammaticale in un *Errata Corrige* cinquecentesco: le « Tavole degli errori », dell'edizione monregalese degli *Ecatommisti* », dans *Filologia e Critica*, 1, 2008, pp. 65-94.

<sup>4</sup> Nella tradizione degli studi, come noto, le discipline filologiche e le scienze della scrittura e del libro hanno evidenziato una serie di intersezioni in nome della comune attenzione alla materialità del testo, imponendo l'esigenza di un approccio allargato e trasversale. Ciò non implica, tuttavia, che specifici approcci, come quello bibliologico, attinente alla materialità del singolo esemplare di una edizione a stampa, debbano per forza implicare la soluzione a problemi ecdotici, estranei alla bibliologia. Gli *errata corrige*, nel presente contributo analizzati sotto una prospettiva bibliologica, rappresentano uno di quegli elementi trasversali, indagabili con metodologie differenti volte a sciogliere questioni autonome ancorché interrelate. L'ampia casistica offerta dalla tradizione di un testo a stampa conferma, infatti, la necessità di un'interazione tra filologia e bibliografia, al fine di un approccio multidisciplinare che possa decodificare tutti gli enigmi posti da un testo. Sull'argomento si vedano in particolare: Wallace KIRSOP, *Bibliographie matérielle e critique textuelle vers une collaboration*, Paris, Lettres modernes, « Biblio notes », 1970; Conor FAHY, « The View from Another Planet: Textual Bibliography and the Editing of Sixteenth-Century Italian Texts », dans *Italian studies*, 34, 1979, pp. 71-92; ID., *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, « Medioevo e Umanesimo », 1988; ID., « Bibliologia e filologia » dans ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI, *La filologia testuale e le scienze umane*. Convegno internazionale in collaborazione con l'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (Roma, 19-22 aprile 1993, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, « Atti dei convegni lincei », 1994, pp. 137-145; Luigi BALSAMO, « Bibliologia e filologia umanistica », dans *Sul libro bolognese del Rinascimento*, a cura di Luigi Balsamo e Leonardo Quaquarelli, Bologna, Editrice CLUEB, « Quaderni di schede umanistiche », 1994, p. 7-26; *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future*. Convegno di studi in onore di Conor Fahy,

In alcuni incunaboli, in realtà, le prime inesattezze furono corrette, oltre che in una forma embrionale di *errata* a stampa, (come nel caso della lunga lista degli errori presenti alla fine dei commenti di Giorgio Merula alle *Satire* di Giovenale, stampati a Venezia, da Gabriele di Pietro, nel 1478), anche in una forma manoscritta all'interno dell'officina stessa, come visibile nella *princeps* del *De civitate Dei* di sant'Agostino, stampata a Subiaco nel 1467 da Sweynheim e Pannartz, in cui gli editori ritennero utile eseguire un ulteriore controllo, a lavoro finito, che portò alla correzione manoscritta di alcuni errori di stampa, secondo l'elenco ricordato da Carla Frova e Massimo Miglio:

- c. 1 [XII]<sup>v</sup> col. A 1.15 *domini* corretto in *dicuntur*;
- c. s [III]<sup>v</sup> col. B 1. 6 *flarior* corretto in *clarior*;
- c. s [IV]<sup>r</sup> col. A 1.12 *septimo* corretto in *septem*;
- c. s [IV]<sup>v</sup> col. B 1.11 *proclivus* corretto in *proclivius*;
- c. s. [VII]<sup>r</sup> col. B 1.35 *matronibus* corretto in *viatoribus*;
- c. s [VII]<sup>v</sup> col. A 1.8 *corporem* corretto in *corporum*;
- c. s [VII]<sup>v</sup> col. A 1.26 *Uluxis* corretto in *Ulixis*;
- c. y [V]<sup>r</sup> col. B 1.34 *templo* corretto in *templum*<sup>5</sup>.

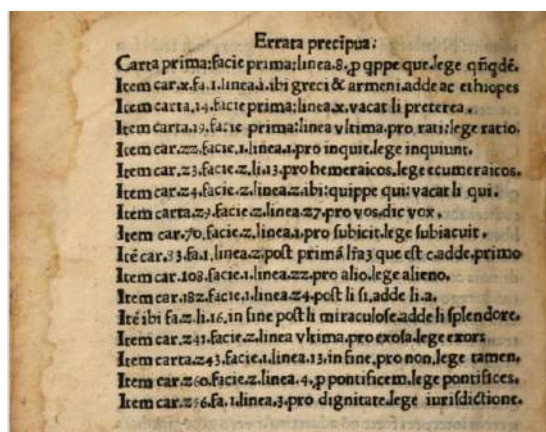
È molto probabile che nei primi incunaboli questi foglietti, una volta eseguite le correzioni a penna, andarono perduti, facendo loro preferire, col passare del tempo, un elenco stampato da porre in calce all'edizione. Agli inizi del Cinquecento infatti la prassi di redigere una lista di errori a stampa era già del tutto abituale, come ricorda lo stampatore bolognese Caligola de' Bazalieri nel *Tyrocinio de le cose vulgari* di Diomede Guidalotti: « Non si po quasi fare candido Lectore che ne le impressioni non incorrano alcuni errori: perho li diligenti impressori hanno in usanza nela fine de l'opera tractare le cose incorrette donde io non ti negando l'ultima fatica ho qui drieto accolto alcuni errori intervenuti nelo Imprimere accio questa opera ti venga correttissima alle mani<sup>6</sup> ».

Durante gli anni di consolidamento della stampa, l'uso di correggere le imprecisioni o di informare il lettore sulle tendenze correttorie dell'autore (o del revisore), assunse una fisionomia ben precisa e gli errori elencati seguivano uno schema del tipo: « prior numerus significat paginam, secundus columnam, tertius lineam », oppure « prior numerus significat paginam, secundus versum », nel caso di opere poetiche. Autori e tipografi più accorti decisero in alcuni casi di segnalare anche il *recto* e il *verso* della carta (le cosiddette *facie*) come accadde, ad esempio, negli *Errata et argumenta Martini Luteris* di Silvestro Mazzolini (1520), in cui la lista finale degli errori è definita, non caso, *praecipua* (Fig. 1):

Udine, 24-26 febbraio 1997, a cura di Neil Harris, Udine, Forum, « Libri e biblioteche », 1999 (in part. pp. 23-34; 311-324).

<sup>5</sup> Carla FROVA, Massimo MIGLIO, « Dal Ms. Sublacense XLII all'Editio princeps del *De civitate Dei* », di Sant'Agostino (Hain 2046) », dans *Scrittura biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento. Aspetti e problemi, Atti del Seminario 1-2 giugno 1979*, a cura di Concetta Bianca, Paola Farenga, Giuseppe Lombardi, Antonio G. Luciani e Massimo Miglio, Città del Vaticano, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, « Littera Antiqua », 1980, pp. 267-268.

<sup>6</sup> Diomede GUIDALOTTI, *Tyrocinio de le cose vulgari de Diomede Guidalotto bolognese cioe: cioe sonetti canzoni sestine strammotti barzelette capitoli egloghe e prosa*, Bologna, Caligola de' Bazalieri, 1504, c. x9v.



Silvestro MAZZOLINI, *Errata et argumenta Martini Lateris...*  
Roma, Antonio Blado, 1520, c. 2r

Inutile ricordare che le voci errate, definite latinamente « depravatae »<sup>7</sup>, erano spesso imputabili all'intrinseca difficoltà del procedimento di stampa: il prelevamento dei caratteri e il loro relativo posizionamento all'interno del vantaggio necessitavano, infatti, di movimenti lenti e precisi, spesso alterati dall'esigenza di comporre in fretta per velocizzare il ritmo di produzione<sup>8</sup>.

Nel 1668 Girolamo Ruscelli, nell'edizione veneziana de *I fiori delle rime*, stampata a Venezia nel 1558 dai fratelli Sessa, ricordava infatti che: « Il che tutto nasce perché in effetto i poveri Lavoranti così dalle casse con le lettere, come al Torcolo hanno troppo lavoro ordinario da fare il giorno, che ogni minimo perdimento di tempo, o ogni minimo sconcio, di molti che nelle stampe ne caggiono di continuo, è cagione di molto danno loro »<sup>9</sup>. D'altra parte, il lavoro del compositore richiedeva un'estrema attenzione, e polizze non sempre regolari nell'altezza dei caratteri e nel loro corpo potevano determinare problemi legati alla loro inchiostatura, anche se il lavoro al compositoio era stato scrupoloso<sup>10</sup>. Così affermò il poeta, medico e filosofo palermitano Matteo Donia, nel suo poema sacro intitolato *Il Giorgio*, pubblicato a Palermo nel 1599: « S'avvertirà in prima che molte Apostrofe, Come, Punti, et Accenti vi mancano, che per essersi ritrouati più bassi de gli altri caratteri non si puotero improntare; Et oltre à cio alcune lettere dourebbero esser grandi che sono picciole, et alcune picciole che son grandi: al che supplisca il bello ingegno del discreto Lettore »<sup>11</sup>. La prassi più comune, che negli anni assunse i toni

<sup>7</sup> Si veda la « *Depravatarum quarundam vocum recognition* » posta alla fine dell'*Ars poetica* di Orazio curata da Giacomo Griffoli e stampata a Firenze, da Lorenzo Torrentino, nel 1550 (c. V3v).

<sup>8</sup> Si ricordi, a tal proposito, l'edizione del *Furioso* del 1521 che, stampata in poche settimane a grande velocità, si rivelò come la più scorretta delle edizioni ferraresi. Cfr. CONOR FAHY, « L'autore in tipografia: le edizioni ferraresi dell'« Orlando Furioso », dans *I libri di « Orlando innamorato »*, Modena, Edizioni Panini, « Saggi. Istituto di studi rinascimentali, Ferrara », 1987, pp. 105-115.

<sup>9</sup> *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli*, In Venetia, per Giovanbattista et Melchior Sessa fratelli, 1558, c. PP7v.

<sup>10</sup> Come ricorda anche Susanna Villari, era normale che i refusi derivanti dal processo di composizione sfuggissero al controllo delle bozze e « al tardivo lavoro di lima ». Cfr. SUSANNA VILLARI, « Un prontuario grammaticale in un *Errata Corrige* cinquecentesco: le « Tavole degli errori » dell'edizione monregalese degli *Ecatommiti* » *op. cit.*, pp. 65-94.

<sup>11</sup> MATTEO DONIA, *Il Giorgio, poema sacro et heroico del sig. Matteo Donia palermitano; donato da lui à Giovan Battista suo figliuolo*, Palermo, Giovanni Battista Maringo, 1599, c. H5v.

di una vera *accusatio manifesta*, fu quella di attribuire le colpe proprio ai compositori, ritenuti i veri responsabili delle imprecisioni testuali. D'altra parte il compositore era soggetto agli stessi tipi di errori di trasmissione documentati anche nella tradizione manoscritta, ossia errori di « aplografia », di interferenza linguistica o, nel caso specifico del libro tipografico, errori nati dall'esigenza di giustificare il margine destro della pagina modificando il numero o la larghezza degli spazi bianchi per far entrare due o più parole nella riga<sup>12</sup>.

Ancora nel 1690, il padre Damiano Calosio nella sua *La sacra gara trà la carità, e l'vmiltà di s. Francesco di Paola*, così dichiarava:

Voglio prevenire con gli Errori della Stampa la lettura de' Curiosi, acciò incontrandogli non si scandalizzino di me, ma si sdegnino contro il Compositore, che seppe così innavedutamente commetterli. Con tutte le diligenze possibili da me praticate nella Correttione della presente Operetta, non ho potuto fare che si evitassero onninamente gli Errori: anzi quando più credevo non esserne accaduto veruno, allora li vedevo più sorgere, e pullulare; appunto come suol la zizzania in mezzo al frumento, anco dopo sulte con ogni diligenza possibile dall'Agricoltore le sue radici: cosa invero, che mi ha fatto per la inaspettata stravaganza stupire (...) <sup>13</sup>.

Ovviamente alcuni errori derivavano non solo dall'imperizia dei tipografi, ma anche dalle imprecisioni presenti negli esemplari usati come modelli, come ricordato nell'edizione fiorentina del 1551 dei *Dialogi duo de poëtis nostrorum temporum* di Lilio Gregorio Giraldi, in cui si specifica che: « Errata partim exemplaris vitio, partim typographorum incuria commissa sic corrigito<sup>14</sup> ».

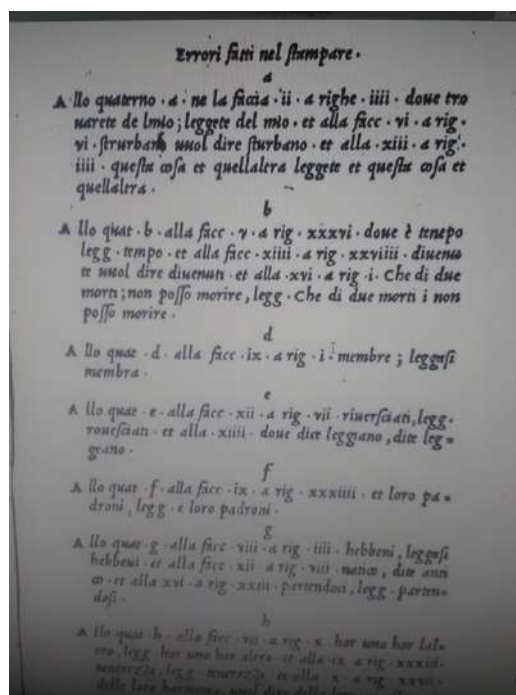
Non era stato immune da inesattezze neanche il grande Aldo Manuzio, cultore di una raffinata fisionomia del libro, che scelse di riassumere gli « errori fatti nello stampare » all'interno de *Gli Asolani* di Pietro Bembo, da lui impressi a Venezia nel 1505, in una soluzione grafica molto elegante, con ordinamento per fascicolo di appartenenza e numero di carta (Fig. 2).

---

<sup>12</sup> Conor FAHY, « Introduzione alla 'bibliografia testuale' », dans *La Bibliofilia*, LXXXII, 1980, p. 165.

<sup>13</sup> Damiano CALOSIO, *La sacra gara trà la carità, e l'vmiltà di S. Francesco di Paola*...Messina, Vincenzo d'Amico, 1690, c. ++9v.

<sup>14</sup> Lilio Gregorio GIRALDI, *Dialogi duo de poëtis nostrorum temporum*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1551, c. N7r.

Pietro BEMBO, *Gli Asolani*, Venezia, Aldo Manuzio, 1505, c. n1r

Sin dal *De Aetna* dello stesso Bembo, peraltro, Aldo aveva sperimentato (nella sua prima edizione in lingua latina) la pratica delle correzioni (e varianti) manoscritte, apposte su parte della tiratura<sup>15</sup>. D'altra parte la passione di Aldo per la correttezza era nota a tutti, al punto da fargli inserire, ne *Le cose volgari di messer Francesco Petrarca*, da lui stampate nel 1501 e curate dal Bembo, un avviso ai lettori (scritto, almeno in parte, dal Bembo stesso) in cui sottolineava l'autorevolezza della fonte manoscritta a discapito di tutti gli errori imputatigli da critici e studiosi<sup>16</sup>.

Indubbiamente molto spesso il problema nelle officine nasceva dalla presenza simultanea di autori, correttori e stampatori, che lavoravano a stretto contatto, dando luogo a una possibile imprecisione nei passaggi. Non a caso, ancora agli inizi del Seicento, la città di Venezia si trovò a definire quale fosse l'esatta consequenzialità delle azioni nella procedura di stampa, specificando che:

Siano obligati [gli stampatori] di volta in volta far leggere le forme di piombo con diligentia dalli Compositori, et farle ascoltar o dalli Proti, o da altre persone sufficienti, perché la prima Correttione sia fatta in detto incontro

<sup>15</sup> Curt Ferdinand BÜHLER, « Manuscript Corrections in the Aldine Edition of Bembo's *De Aetna* », dans *Papers of the Bibliographical Society of America*, 45, 1951, pp. 136-142; Bianca Maria MARIANO, « Il *De Aetna* di Bembo e le varianti dell'edizione del 1530 », dans *Aevum*, 65, 1991, 3, pp. 441-452; Elisa CURTI, « Scheda I.12 », dans *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, a cura di Guido Beltramini, Davide Gasparotto, Adolfo Tura, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà 2 febbraio – 19 maggio 2013), Venezia, Marsilio, 2013, pp. 106-109.

<sup>16</sup> Antonio CIARALLI, « Tra segno e disegno. La scrittura dell'italiano e i suoi designer », dans *L'italiano e la creatività: marchi e costumi, moda e design*, a cura di Paolo D'Achille e Giuseppe Patota, Firenze, goWare, « La lingua italiana nel mondo. Nuova serie e-book », 2016, p. 117-131. Ringrazio Maria Gioia Tavoni per avermi segnalato questo contributo.

sulla forma, e dappoi tirato il foglio in Torcolo far quello vedere dal Correttore, dal quale debbono esser corretti gli errori, che troverà esser in foglio, e poi si habbi a tirar il secondo per assicurarsi, che siano stati acconci e cancellati [...] Siano tenuti [gli stampatori] far stampar in fine di cadauno Libro nuovo l'Errata, et in tutti li vecchi e nuovi il Nome del Correttore<sup>17</sup>.

Spesso, dunque, l'intromissione di una persona diversa dall'autore, che non si limitava solo a correggere i refusi di stampa, ma interveniva anche sull'ortografia, sull'interpunzione e persino sulla lingua e sullo stile, alterava equilibri già di per sé precari. Francesco Sansovino, ad esempio, nell'avviso ai lettori della sua *Ortografia delle voci della lingua nostra* (1568), di cui era al tempo stesso autore e stampatore, prese le distanze dalla figura dei correttori, facendo riferimento ai libri « impressi ne' tempi nostri tanto variati nell'ortografia, quanti ne sono stati i correttori di detti libri, dicendo altri *intero* per *intero*, *garra* per *gara*, *duono* per *dono*, *nieve* per *neve*, *roscio* per *rosso*, *conseglio* per *consiglio*, *puose* per *pose*, *fuogo* per *fuoco* »<sup>18</sup>. In effetti, in alcuni casi, l'intervento dei correttori era davvero molto 'invasivo' e non si limitava solo a regolare l'ortografia o a razionalizzare l'interpunzione, ma finiva anche col sostituire arcaismi, dialettismi o latinismi considerati troppo spinti, con un metodo che alcuni studiosi in seguito non hanno esitato a definire « intollerabilmente arbitrario »<sup>19</sup>.

L'attento esame di molti *errata* ed avvisi evidenzia non solo un eccesso di pedanteria da parte dei correttori, ma anche una problematica generata da una differenza linguistica tra compositori e autori. Sempre il Ruscelli, nelle *Annotazioni* poste in calce ai suoi *Fiori delle rime* citati prima, dichiarava che:

Questo vizio di metter sempre SI, invece di CI, è proprio della lingua Lombarda, et di tutti questi paesi d'attorno. Onde perché i Lavoranti delle stamperie sono la più parte di questi tali, quando lavorano (che essi dicono comporre) se ben l'Autore ha scritto bene, et Toscanamente, essi prendendo, o tutto o mezo, il verso a memoria, se lo ricordano secondo che loro lo detta la nativa et continuata favella loro, et non come una volta sola l'habbiano veduto così incorso nello scritto dell'Autore<sup>20</sup>.

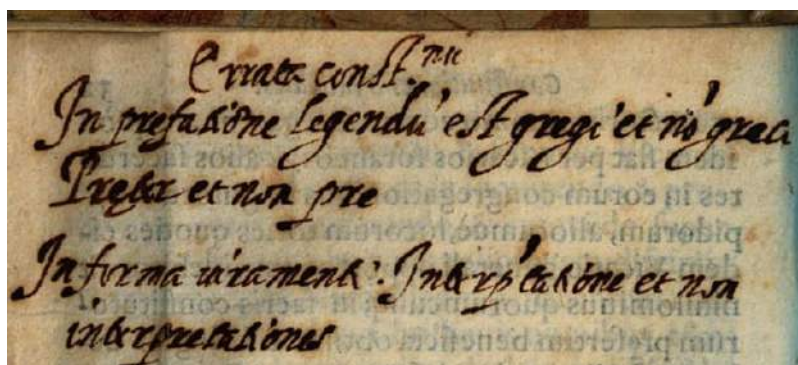
Tra gli errori più comuni vi erano indubbiamente lo 'scambio' di lettere, la mancanza o l'aggiunta di una di esse, come ricordano anche le numerosissime note vergate a mano da lettori accorti. In un esemplare dell'edizione del 1568 delle *Constitutiones synodales* della Diocesi di Ascoli Piceno, ad esempio, un lettore anonimo compilò manualmente un *errata* nell'ultima carta del testo, segnalando le inesattezze ai futuri lettori (la parola « greci » al posto di « gregi », e il plurale « interpretations » al posto del singolare « interpretation », ecc.)(fig. 3).

<sup>17</sup> Documento datato XXI Maggio 1603, ASV, Senato, Terra. R. 73. Cfr. Horatio F. BROWN, *The Venetian printing press, 1469-1800. An historical study based upon documents for the most part hitherto unpublished*, London, John C. Nimmo, 1891, pp. 218-219.

<sup>18</sup> Francesco SANSOVINO, *Ortografia delle voci della lingua nostra o vero Dittionario volgare et latino nel quale s'impara a scriuer correttamente ogni parola così in prosa come in verso...* Venezia, Francesco Sansouino, 1568, c. 14r.

<sup>19</sup> Bruno MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, introduzione di Ghino Ghinassi, Firenze, Sansoni, « Universale Sansoni », 1988, v. I, p. 340.

<sup>20</sup> *I fiori delle rime de' poeti illustri, op. cit.*, c. PP7r.



*Constitutiones synodales sanctae Ecclesiae Asculanae...*Roma, Antonio Blado eredi, 1568, c. D8v

La problematica degli errori a stampa poteva essere causata, come già detto, da un evidente scarto linguistico tra gli artieri del libro e gli autori. Inutile forse ricordare che nella *princeps* del *Decameron* il compositore, molto probabilmente ignorando la toponomastica fiorentina, finì per storpiare i nomi dei luoghi, dando vita a una tavola delle novelle dove: « il *Mugnone* diventa il *Mognone*, il *prete da Varlungo* diventa il *prete da Verlungo* (...) *Ciappellitto* sta per *Ciappelletto* e il nome della famiglia pistoiese dei *Vergellesi* diventa *Vergielis*<sup>21</sup> ».

La differenza linguistica tra i vari protagonisti dei mestieri del libro è alla base soprattutto degli errori presenti in edizioni di aree italiane geograficamente più periferiche come, ad esempio, la Sicilia. In molte delle pubblicazioni isolate, infatti, la tendenza, oltre ad essere quella solita della distrazione dei compositori, è anche quella di attribuire la colpa delle inesattezze ad una evidente diversità lessicologica, candidamente ammessa anche dagli stampatori e causa di evidenti impasti linguistici eterodossi<sup>22</sup>. Il motivo consisteva nella difficile gestione del binomio toscano-siciliano, come si desume dall'opera *Circa le correzioni degli errori*, dell'*Historia sagra* del monaco messinese cistercense Silvestro Maruli, in cui il noto tipografo Pietro Brea specifica che:

Intorno à gl'errori (saggio Lettore) se di tratto in tratto inciamperai in noiosi intoppi d'ortografie, e solecismi nell'una, e nell'altra fauella: perdona alla vecchiaia dell'Authore, che non hà potuto conforme al douere, et al suo desiderio assistere alle stampe, et alla correzione dell'Opera. Bastirà solo non esserui neo si deforme, e disdicevole, che macchi la beltà della Religione, ne dissonanza, che ne distemperì l'armonia de suoi Istituti<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Paolo TROVATO, *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, « Europa delle Corti. Centro studi sulle società di antico regime. Biblioteca del Cinquecento », 1998, p. 56.

<sup>22</sup> Su questo discorso mi sia lecito rimandare a: Valentina SESTINI, « Con le più sentite scuse ». Errata corrigge e avvisi al lettore in edizioni siciliane tra XVI e XVII secolo » dans *Bibliologia*, 12, 2017, pp. 103-113.

<sup>23</sup> Silvestro MARULI, *Historia sagra intitolata Mare Oceano di tutte le religioni del mondo. Diuisa in cinque libri. Composta da monsignor D. Siluestro Maruli, o Maurolico messinese, dottor theologo, & abbate di S. Maria di Roccamadore dell'Ordine Cisterciense. Dedicata alla maestà catholica di Filippo terzo re di Spagna*, Messina, nella stamparia di Pietro Brea, 1613, c. a8v.

Il riferimento velato alle due lingue, poeticamente definite dal Brea ‘favelle’, diventa esplicito nell’avviso del tipografo palermitano Andrea Colicchia che, nella prima parte del *Narciso al fonte* di Ippolito Falcone, confessa apertamente: « Tu sai, ch’io sono Siciliano, lontanissimo dalla cognitione della lingua Toscana, e dell’ortografia Fiorentina, di che si pregia l’Autore. Si che compatisci i molti errori, che trouerai<sup>24</sup> ». Nell’edizione messinese della seconda parte dell’opera, stampata qualche anno dopo dal tipografo Paolo Bisagni, è addirittura l’autore stesso a sottolineare la lontananza linguistica con lo stampatore, dichiarando che: « Se la benignità è l’anima delle tue azzioni, ti priego, Amico Lettore, a riflettere, che quest’opera si stampa in Sicilia, oue i Stampatori hanno la lingua toscana per lingua Ebraea. Sarebbe più che necessario il fare l’*Errata corrige*. Ma non si può: mercè, che son tanti gli errori, che formerebbero un volume maggiore dell’Opera<sup>25</sup> ».

Tale accusa non compare invece nell’avviso dell’edizione veneziana del 1675, pubblicata da Giovanni Giacomo Hertz, dove lo stampatore, a cui chiaramente la lingua toscana risultava meno estranea, si limita a scusarsi genericamente per la presenza di « qualche errore da me commesso nella stampa<sup>26</sup> ».

D’altra parte la *querelle* tra siciliano e toscano affondava le sue radici in un problema ben più ampio, riconducibile alla particolare condizione geografico-linguistica della Sicilia, da sempre crocevia di transiti economici, politici e culturali nel Mediterraneo, che l’avevano destinata ad un netto plurilinguismo. In Sicilia, come noto, nei viceregni asburgici, tra Cinque e Seicento dominava di fatto un trilinguismo, in cui « lo spagnolo era la lingua di vertice per gli usi istituzionali, mentre siciliano e toscano erano impegnati in una ‘competizione silenziosa’<sup>27</sup> ».

Ma gli errori di composizione nella lingua volgare nelle edizioni siciliane sono anche riconducibili ad una mancata presenza dell’autore in tipografia, come aveva già espresso, a fine Cinquecento, il teologo ragusano Vito Pìzza nei suoi *Sermoni predicabili*, stampati a Messina da Fausto Bufalini nel 1589:

Charissimi, et prudentissimi lettori, non è dubio alcuno la sentenza del Filosofo esser uera, che dice che per l’absentia, del nocchiero si perde la naue, et ua in fracasso, et per la presentia quella si conserua; Così è interuenuto a questi miei Sermoni composti in uolgar lingua, oue che per non esser io presente alla correctione hanno incorso in pericolo di rouinarsi tutti, et perdersi tutti i miei traugli passati, talche non sono riusciti come era il mio desiderio per ben commune<sup>28</sup> [...].

La citata « absentia del nocchiero», causa, secondo autori e stampatori, di ripetuti errori, confermerebbe, in parte, l’ipotesi circa la particolare mancanza,

<sup>24</sup> Ippolito FALCONE, *Narciso al fonte*, Palermo, Andrea Colicchi, 1665, cc. π2r- π2v.

<sup>25</sup> ID., *Narciso al fonte...parte seconda*, Messina, Paolo Bisagni, 1671, c. π2r.

<sup>26</sup> ID., *Narciso al fonte*, Venezia, Giovanni Giacomo Hertz, 1675, cc. a4r-a4v.

<sup>27</sup> Gabriella ALFIERI, Stefania IANIZZOTTO, Daria MOTTA, Rosaria SARDO, « Storia politica-sociale e storia degli usi linguistici », dans *Lingue e culture in Sicilia*, a cura di Giovanni Ruffino, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 2013, vol. I, p. 569. Non è un caso che la prima *Prammatica* vicereale, che avrebbe dovuto finalmente disciplinare la prassi comunicativa notarile (fino a quel momento oscillante fra latino, siciliano e toscano), fu stampata in Sicilia l’8 ottobre del 1652, in grande ritardo rispetto ad altre parti d’Italia.

<sup>28</sup> Vito PIZZA, *Sermoni predicabili sopra il celebre salmo, Miserere mei Deus del profeta David...*, Messina, Fausto Bufalini, 1589, c. †3r.

nell'isola, di valide figure di correttori o revisori di testi, la cui « qualificata consulenza editoriale era affidata, nel continente italiano a filologi di vaglia<sup>29</sup> ».

D'altra parte non è un mistero che molte edizioni siciliane, soprattutto seicentesche, fossero di origine 'endogena', realizzate da autori (o istituzioni) siciliani che pensavano ad una circolazione per lo più interna all'Isola, lontana quindi dai *format* di correttezza e precisione di opere destinate alla grande distribuzione e stampate in centri maggiori<sup>30</sup>.

In conclusione, come già ricordato da Conor Fahy, per sciogliere l'intricato problema tra la veste linguistica e quella tipografica di un libro occorrono indagini specifiche sull'attività dei singoli curatori, dei compositori, sulla « corrispondenza fra manoscritto andato in tipografia e veste linguistica della stampa, sulla lingua di opere stampate in città linguisticamente diverse da quelle dell'autore, sul rapporto linguistico fra prima edizione e ristampa, sulla veste linguistica di opere diverse uscite durante un periodo ristretto da una particolare officina tipografica<sup>31</sup> ».

È indubbio che, anche nel caso dell' *errata corrige*, si possa parlare di una zona paratestuale di transizione, che dipende dalla responsabilità diretta e principale dell'editore o, come avrebbe preferito dire Genette, dell'edizione in senso 'astratto', cioè dal fatto che un libro venga pubblicato, ed eventualmente ripubblicato o proposto al pubblico, con una o più presentazioni diverse più o meno corrette. Nelle liste di errori offerte al pubblico si cela dunque la consapevolezza che al lettore spetti una parte fondamentale nella storia del libro, non ristretta solo al ruolo di acquirente, ma aperta anche a quella di lettore accorto e critico.

Alcuni studiosi potrebbero obiettare che occuparsi di tali peritesti significhi dedicarsi a coltivare giardini belli e affascinanti, ma pur sempre limitrofi a quelli della storia delle edizioni; eppure la cura di tali giardini - marginali sì, ma a tratti seducenti e altamente simbolici - permette di legittimare ed esplicitare ragioni e motivi di quelli più importanti e 'regali'.

Valentina SESTINI  
Università di Messina

---

<sup>29</sup> Gabriella ALFIERI, « La Sicilia », dans *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di Francesco Bruni, Torino, UTEI, « La nostra lingua », 1992, p. 818.

<sup>30</sup> Questo discorso è valido soprattutto per le opere popolari in volgare. A Messina, ad esempio, nel corso del Seicento lo Studio pubblico cittadino non interagiva molto con gli stampatori locali e di conseguenza « la gran parte dei testi che servivano per la formazione del vasto ceto dei giurisperiti cittadini proveniva dai centri più affermati dell'Italia peninsulare e spesso anche da oltralpe ». Cfr. Giuseppe LIPARI, *Gli Annali dei tipografi messinesi del Seicento*, Messina, Sicania, « Città e territorio », 1990, pp. 17-18.

<sup>31</sup> Conor FAHY, « Introduzione alla 'bibliografia testuale' », *op. cit.*, p. 175.

## LE SOGLIE DI LEOPARDI

### “Sia dedicato a voi questo libro”

Amici miei cari,

Sia dedicato a voi questo libro, dove si cercava, come si cerca spesso colla poesia, di consacrare il proprio dolore, e col quale al presente (né posso già dirlo senza lacrime) prendo comiato dalle lettere e dagli studi. Speri che questi cari studi avrebbero sostenuta la mia vecchiezza, e credetti colla perdita di tutti gli altri piaceri, di tutti gli altri beni della fanciullezza e della gioventù, avere acquistato un bene che da nessuna forza, da nessuna sventura mi fosse tolto. Ma io non aveva appena vent'anni, quando da quella infermità di nervi e di viscere, che privandomi della mia vita, non mi dà speranza della morte, quel mio solo bene mi fu ridotto a mezzo che mezzo; poi, due anni prima dei trenta, mi è stato tolto del tutto, e credo oramai per sempre. Ben sapete che queste medesime carte io non ho potute leggere, e per emendarle m'è convenuto servirmi degli occhi e della mano altrui. Non so più dolere, miei cari amici; e la coscienza che ho della grandezza della mia infelicità, non comporta l'uso delle querele. Ho perduto tutto; sono un tronco che sente e pena. Se non che in questo tempo ho acquistato voi: e la compagnia vostra, che m'è in luogo degli studi, e in luogo d'ogni diletto, e di ogni speranza, quasi compenserebbe i miei mali, se per la stessa infermità mi fosse lecito di goderla quant'io vorrei, e s'io non conoscessi che la mia fortuna assai tosto mi priverà di questa ancora, costringendomi a consumar gli anni che mi avanzano abbandonato da ogni conforto della civiltà, in un luogo che assai meglio abitano i sepolti che i vivi. L'amor vostro mi rimarrà tuttavia, e mi durerà forse ancor dopo che il mio corpo che già non vive più, sarà fatto cenere.

Addio

Il Vostro Leopardi

Si tratta di un testo celeberrimo, e di certo non senza motivo. È la dedica *Agli amici di Toscana* datata 15 dicembre 1830, preposta all'edizione dei *Canti* apparsa a Firenze nel '31 presso il Piatti, un testo che, di per sé solo, non richiederebbe né interpretazione né commento, se non una attenta rilettura. È, palesemente, il discorso di un naufrago, deluso dal mondo, gravemente ferito nel corpo e nello spirito, che rinuncia, sia pur malvolentieri, a ogni zattera e a ogni ancora di salvezza, per lasciarsi andare *au vent mauvais qui l'emporte*. Imperativo categorico interiore, a questo punto, l'abbandono definitivo dell'orizzonte della creazione poetica e di quello delle officine tipografiche, compresa la revisione autoptica di quelle pagine che tanto gli stavano a cuore.

Siamo di fronte all'indiscusso protagonismo che il *soggetto-auctor* rivendica, sia pure per l'ultima volta in quella sede, tutto giocato sui toni dell'emotività, ignorando deliberatamente qualunque traccia riconducibile a schemi, a canoni, a *topoi* precostituiti<sup>1</sup>. In un recentissimo contributo che lambiva l'argomento, mi chiedevo se fosse

---

<sup>1</sup> Cfr. Maria Antonietta TERZOLI, “Dediche leopardiane III: opere in versi della giovinezza e della maturità (1815-1831)”, in *Margini*, n° 3, 2009

lecito, a questo riguardo, parlare di paratesto *romantico*, proprio nel periodo in cui la storia dell'editoria colloca il passaggio del testimone fra libro antico e libro moderno<sup>2</sup>. E ora mi chiederei se non si potesse parlare addirittura di autentico *manifesto* del *genere*, sul piano nazionale ed europeo, nutrito di un dolore che non ammette terapia.

Sulle altre rese, precedenti e successive, di quelle inimitabili rime – *Versi* bolognesi del '26 ed edizione Starita del '35 compresi<sup>3</sup> – non va certo sottovalutato l'intervento degli operatori del settore nell'introdurre i loro prodotti, naturalmente a loro modo e con la collaudata efficacia del loro linguaggio.

Ma è doveroso fare adesso un lungo passo indietro, sul piano cronologico, morfologico e stilistico, agli albori di una strategia nata sotto l'égida paterna, sullo scrittoio della biblioteca recanatese – e destinata ad accompagnare esiti prosastici, filologici ed eruditi –, per poi evolvere negli anni in forme pienamente autonome. Quelle che corredano i *puerilia*<sup>4</sup> (dal 1808 al 1815; circa una quindicina ce ne sono pervenute) costituiscono il nucleo di dediche decisamente più nutrito, come Maria Antonietta Terzoli, nel suo accurato censimento di quei materiali, non ha mancato di osservare<sup>5</sup>. Nonostante la dominante declinazione al maschile – che, del resto, c'era da aspettarsi – tra le più precoci, spicca una dedica, dal tono ossequioso e distaccato, rivolta a una donna, e non di sicuro a una donna qualunque: si tratta della *Signora Madre*, contessa Adelaide Antici, alla quale Giacomo undicenne indirizza, su sua richiesta, un componimento sacro, *L'entrata di Gesù in Gerosolima*. In 'catalogo' ne figura anche un'altra, alla nonna paterna, contessa Virginia Mosca. *ava dulcissima*. Gli elaborati, spesso costituiti dai saggi di studi annuali compiuti dai tre fratelli Leopardi, e di solito impressi piuttosto alla buona dai torchi lauretani di Ilario Rossi, restano rigorosamente in famiglia: lo zio Ettore, il precettore Sebastiano Sanchini, ma soprattutto *l'amatissimo genitore conte Monaldo*, destinatario, rispettivamente nell'11 e nel '12, di due tragedie, *La virtù indiana* e *Il Pompeo in Egitto*, e, prima e dopo, di molto altro<sup>6</sup>.

---

([http://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero\\_3/saggi/articolo1/leopardi.html](http://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero_3/saggi/articolo1/leopardi.html)), dove, fra le altre acute osservazioni, l'autrice non manca di rilevare l'indubbia analogia con l'addio al mondo dell'*Ortis* foscoliano, consegnato alle lettere conclusive. Della stessa si veda anche ““Il nome dell'autore non è sulle carte”. Strategie di offerta e autenticazione di falsi nelle dediche leopardiane”, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di Eraldo BELLUCCI, Maria Teresa GIRARDI, Uberto MOTTA, Milano, Vita & Pensiero, 2010, pp. 767-786, e *L'atelier dello scrittore. Innovazione e norma in Leopardi*, Roma, Carocci, 2010.

<sup>2</sup> Marcello ANDRIA e Paola ZITO, ““Ogni pregiudizio è un errore”. Testo e paratesto in costante divenire nel leopardiano *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*”, in *Paratesto*, n° 14, 2017, pp. 93-122: pp. 112-113. In merito si veda pure Neuro BONIFAZI, *Leopardi. L'immagine antica*, Torino, Einaudi, 1991, soprattutto quanto alle pp. 62-99, nonché l'introduzione all'operetta di Giovanni Battista BRONZINI (Venosa, Osanna, 1997, pp. 7-56), e Angiola FERRARIS, “Il mondo del libro immaginario. Appunti sul *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* di Leopardi”, in *Leopardi e il libro in età romantica*, Atti del Convegno internazionale (Birmingham, 29-31 ottobre 1998), a cura di Michael CAESAR e Franco D'INTINO, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 55-61.

<sup>3</sup> Quella allestita dal napoletano Saverio STARITA, tra il 1835 e il '36, il cui secondo volume, contenente a seconda parte delle *Operette morali*, viene – come è noto – bloccato dal drastico intervento della censura borbonica.

<sup>4</sup> Cfr. “Entro dipinta gabbia”. Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi, a cura e con introd. di Maria CORTI, Milano, Bompiani, 1972.

<sup>5</sup> TERZOLI, “Dediche leopardiane I: infanzia e adolescenza (1808-1815)”, in *Margini*, n° 1, 2007 ([http://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero\\_1/saggi/articolo1/leopardi.html](http://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero_1/saggi/articolo1/leopardi.html)).

<sup>6</sup> Cfr. Giorgio MANGANELLI, introd. a *Il Monarca delle Indie*, Milano Adelphi, 1988.

Pur nel sostanziale rispetto della tradizione, si percepisce nitidamente fin da allora il fervore di una sperimentazione che coinvolge più lingue (dall'italiano al francese al latino), più metri poetici, più espedienti retorici.

È il 1815 un anno cruciale nella storia intellettuale di Leopardi, l'anno della svolta, dal quale prende l'avvio la nuova consapevolezza sul piano filologico<sup>7</sup> e bibliografico<sup>8</sup>; l'anno in cui viene composto il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, operetta fondamentale nell'orizzonte concettuale e progettuale leopardiano, proiettata verso molteplici ipotesi di rifacimento e di ripensamento, almeno fino all'aprile del '29, come eloquentemente testimonia lo *Zibaldone*. Proprio al riguardo, inoltre, recentissima è la pubblicazione su "Paratesto" di ulteriori spunti, ispirati e supportati da numerosissime fonti, classiche e moderne, che sarebbero dovute confluire nella trama duttile e porosa di quei diciannove capitoli<sup>9</sup>, nelle intenzioni dell'autore da rendere il più leggera e accattivante possibile<sup>10</sup>. Ebbene, a prima stesura conclusa, durante le trattative con l'editore milanese Anton Fortunato Stella<sup>11</sup> per una stampa che non vedrà mai la luce se non postuma, vengono redatte non una, ma due dediche, a due diversi destinatari. Una, di mano di Monaldo, rivolta al cardinale Alessandro Mattei, Principe di Santa Madre Chiesa nonché lontano parente, pienamente calata nel formulario epistolare di antico regime, e l'altra, di Giacomo, al filologo greco Andrea Mustoxidi, di tenore radicalmente differente, che tuttora introduce con ogni puntualità le rese del testo. Al di là dei problemi di sovrapposizione fra autografi e apografi<sup>12</sup>, le *soglie*, simili *soglie*, ancora una volta – e in questa occasione con singolare eloquenza – si confermano lo scenario d'elezione per quanto mai lucide ed essenziali verifiche di *sensu*.

<sup>7</sup> Si veda almeno in proposito Sebastiano TIMPANARO, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Roma-Bari, Laterza, 2008 (I ed. Firenze, Le Monnier, 1955). Inoltre, Francesco LO MONACO, "Strumenti e modelli della filologia leopardiana. Alcune riflessioni", in *Gli strumenti di Leopardi. Repertori, dizionari, periodici*, Atti del Convegno (Pavia, 17-18 dicembre 1998), a cura di Maria Maddalena LOMBARDI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 61-10; Tatiana CRIVELLI, "La biblioteca esplosa, ovvero di Giacomo Leopardi "puer eruditus"", in *Giacomo dei libri. La biblioteca leopardiana come spazio delle idee*, Catalogo della mostra (Recanati, 29 giugno 2012- 31 dicembre 2013), a cura di Fabiana CACCIAPUOTI, Milano, Electa, 2012, p. 67 sgg.; Maria DE LA NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, "Letture di Leopardi fra le righe dello *Zibaldone*", in *Strumenti critici*, XXVIII, n° 1, 2013, pp. 27-53.

<sup>8</sup> Al riguardo Marcello ANDRIA e Paola ZITO, *Leopardi bibliografo dell'antico. Un'inedita lista giovanile dagli autografi napoletani*, Roma, Aracne, 2017; Emilio GIORDANO, "Leopardi e i libri fra le prime pagine dell'Epistolario", in *Leopardi e il libro in età romantica, op. cit.*, pp. 143-152, e inoltre, espressamente sulla nevralgica "scena" della biblioteca recanatese *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati*, in *Atti e memorie della Deputazione marchigiana di Storia patria*, vol. IV, Ancona, Regia Deputazione di Storia Patria per le Province delle Marche, 1899 (prevalentemente a cura di Vincenzo Mariani), nonché la nuova edizione di Andrea CAMPANA, *Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, con prefazione di Emilio Pasquini, Firenze, Olschki, 2011. Ancora degni di nota i vecchi contributi di Giuseppe PIERGILI, "La libreria Leopardi in Recanati", in *Il Bibliofilo*, I, (1880), n° 8-9, pp. 113-118, e il breve supplemento III (1882), n° 1, pp. 5-7; Francesco MORONCINI, *Biblioteca recanatese*, in ID., *Studi sul Leopardi filologo*, Napoli, Morano, 1891, pp. 307-320; Fernanda PETTOROSI, *Piccola guida alla Biblioteca di casa Leopardi in Recanati*, Recanati, Simboli, 1939, e infine il ben più recente Rosa Marisa BORRACCINI, "Le biblioteche delle Marche tra antico regime e stato liberale", in *Quei monti azzurri...*, a cura di Ermanno CARINI, Paola MAGNARELLI, Sergio SCONOCCHIA, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 461-480.

<sup>9</sup> ANDRIA e ZITO, "Ogni pregiudizio è un errore", *art. cit.*, p. 93 sgg.

<sup>10</sup> *Zibaldone*, 4484,1 (edizione commentata e revisione del testo critico a cura di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 1997, vol. II, p. 3042).

<sup>11</sup> Cfr. Patrizia LANDI, "L'editore milanese Anton Fortunato Stella e i primi rapporti con casa Leopardi", in *Otto/Novecento*, XLI, n° 3-4, 1987, pp. 5-32, e, della stessa, "A Milano si stampa ciò che si vuole (1815-1859)", in *Leopardi e Milano. Per una storia editoriale di Giacomo Leopardi*, a cura di P. LANDI, Milano, Electa, 1998, pp. 17-61. Si veda pure il precedente Ornella MORONI, "Monaldo Leopardi e gli acquisti di libri nel 1816", in *Esperienze letterarie*, XI, n° 1, 1986, pp. 61-75.

<sup>12</sup> Ricostruisce da ultimo puntualmente l'intera vicenda ANDRIA in "Ogni pregiudizio è un errore", *art. cit.*, p. 95 sgg.

È questo il teatro, anzi meglio il proscenio, che celebra la rivendicazione di autonomia del *devotissimo figlio* dall'*autorevolissimo signor padre*, e in modo irreversibile. La “prima incrinatura” nei loro rapporti, come la definisce la Terzoli<sup>13</sup>, probabilmente una presa di distanze ben più energica e matura di quanto all'apparenza possa sembrare, qualcosa che rassomiglia forse a una sorta di *regicidio* e di *parricidio* platonico insieme.

Da allora, fuori dalla sfera familiare e dall'influenza paterna (a prescindere dal criptico *divertissement* dell'*Inno a Nettuno*), gli interlocutori prescelti saranno ben altri: dall'Angelo Mai del *Discorso sopra la vita e le opere di M. Cornelio Frontone* (1817) al Georg Barthold Niebhur delle *Annotazioni a Eusebio* (1825), filologi classici di chiara fama, individuati sulla base di una salda “complicità intellettuale”<sup>14</sup>, sul filo di ben consapevoli *affinità elettive*. E personaggi del calibro del sommo Vincenzo Monti e del letterato-mecenate vicentino Leonardo Trissino saranno i destinatari delle prime edizioni delle *Canzoni*, rispettivamente nel '18 e nel '20. Un caso a parte costituisce poi il pressoché coevo episodio Brighenti, quel Pietro Brighenti amico solerte e premuroso, ed efficientissima spia della polizia asburgica al tempo stesso.

Decisamente degno di rilievo, infine, si rivela il tono del messaggio rivolto *A chi legge*, che l'autore antepone alla resa del '24 – memore della dedica al Trissino –, denso di orgoglio patriottico e di esortazioni alla virtù, in direzione della nobiltà d'intenti, lungi da forme di trasgressione fine a se stessa.

## Le smanie (paratestuali) per le *Operette*

Già, il 1824. Mentre i torchi del bolognese Annesio Nobili e socio delle *Canzoni* approntano la stampa – duecento pagine, in 12° – Leopardi non aspetta certo con le mani in mano. Al contrario. Dal gennaio al dicembre compone i suoi celeberrimi *contes philosophiques*, venti in totale nella versione originaria, frutto di una lunga sperimentazione contenutistica e stilistica che risale agli abbozzi del '19-20, in seguito sottoposta a espunzioni e incrementi. Soltanto tre – il dialogo di *Timandro ed Eleandro*, quello di *Colombo e Gutierrez* e quello di *Torquato Tasso e del suo genio familiare* – appaiono per primi, dall'inverno alla primavera del '26, sulla “Nuova Antologia”<sup>15</sup> e sul “Nuovo Ricoglitore”<sup>16</sup>, per sondare il gradimento del pubblico ed eventuali reazioni della censura.

Stella, il solito Stella, che sa il suo mestiere<sup>17</sup>, si offre di stampare l'opera per intero, e con vivo entusiasmo. La destina alla “Biblioteca amena ed istruttiva per le

<sup>13</sup> TERZOLI, “Dediche leopardiane II: lavori eruditi e falsi dell'adolescenza e della giovinezza (1815-1825)”, in *Margini*, n° 2, 2008

([http://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero\\_2/saggi/articolo1/leopardi.html](http://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero_2/saggi/articolo1/leopardi.html)).

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> LXI, gennaio 1826, pp. 25-43.

<sup>16</sup> 1826, II, Parte, I, n° 15-16 (marzo-aprile), pp. 217-226; 248-258.

<sup>17</sup> Cfr. Cristina CALLIERA, “I cataloghi della bottega libraria di Anton Fortunato Stella (1810-1833)”, in *La fabbrica del libro*, XIV, 2008, pp. 1-7. Si vedano inoltre almeno Marino BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, presentazione di Mario Infelise, Milano, Angeli, 2012; Augusto SERAFINI, “Il veneziano Antonio Fortunato Stella editore di Leopardi”, in *Ateneo veneto*, XXIV, n° 1-2, 1986, pp. 131-142, e Paolo BARTESAGHI, “Antonio Fortunato Stella: libraio, tipografo, editore (27 ottobre 1757 - 21 maggio 1833)”, in *Milano nell'età della Restaurazione (1814-1848)*. *Cultura letteraria e studi linguistici e filologici*, a cura di Alberto CADIOLI e William SPAGGIARI con la collaborazione di Stefania Baragetti, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 171-238.

donne gentili”<sup>18</sup>, collana istituita nel '21, di cui sarebbe stato il volume, anzi il volumetto, XXXVIII. Appronta la prova delle prime pagine, recanti *La storia del genere umano*, e la sottopone all'autore per l'opportuna revisione (il foglio è conservato tra gli autografi napoletani<sup>19</sup>). Definire negativa la sua reazione è a dir poco: Leopardi, il 6 dicembre del '26, gli comunica senza mezzi termini di preferire che “un libro di argomento profondo e tutto filosofico e metafisico” come il suo resti per sempre inedito piuttosto che vedere la luce in una sede così squalificante. L'ipoteca rappresentata da quel contesto – una “Biblioteca per donne”, che per altro all'epoca notoriamente costituivano una risorsa di pubblico in crescita costante<sup>20</sup> – ne avrebbe, a suo giudizio, compromesso l'adeguata accoglienza e la corretta fruizione, e in modo irrimediabile. L'uscita dopo *Le confessioni al sepolcro*, *L'orfano della Vestafalia* e *Maria Menzickoff* di Auguste la Fontaine (rispettivamente in sette, tre e cinque tomi), un nuovo adattamento del *Galateo* di monsignor Della Casa con le aggiunte di Sperone Speroni (in tre tomi), Melchiorre Gioia, il Chiari, il Piazza e altra roba niente male, anzi in realtà di tutto rispetto, accanto alle *Rime* del Petrarca con il suo stesso commento (1826), a suo avviso, sarebbe stata letale per le sue *Operette*.

Anton Fortunato alquanto malvolentieri lo asseconda, e tempestivamente consegna il manoscritto all'officina del Manini, dalla quale sarà licenziato nell'estate del '27 – duecentosessanta pagine, in 8° – in forma del tutto autonoma, come in una sorta di *categoria del singolo* tipografica, calata nello sdegnoso rifiuto dell'*editorial catena*. Una ristretta cerchia di ‘intendenti’ e di ammiratori salutano con favore l'evento; Giuseppe Montani, all'epoca intimo del Vieusseux, la recensisce prontamente nelle pagine dell'“Antologia”<sup>21</sup>. Malgrado ciò non si intravede, né ora né nell'immediato futuro<sup>22</sup>, la sagoma del *bestseller*, e nemmeno alla lontana. Gli storici della letteratura solitamente plaudono all'acume dimostrato dal Recanatese nell'opporsi all'originario progetto che con ogni probabilità avrebbe svilito il suo capolavoro. Ma, una maggiore diffusione nei salotti femminili, frequentati da *dame* sì *gentili*, ma magari non così ingenua e sprovvolute come talune opinioni maschili indulgevano a ritenere, sarebbe stata un serio danno per il testo? E l'effetto *trascinamento* dei titoli precedenti lo avrebbero irrimediabilmente sminuito, *trascinandolo* nel baratro del discredito? Col senno di poi, e con un rinnovato sguardo critico a quelle *soglie*, chi davvero l'ha persa, e chi davvero l'avrebbe vinta, quella tacita e incruenta ‘guerra della collana’?

Nonostante la profonda divergenza di opinioni, l'incidente viene archiviato, e la collaborazione tra i due continua intensamente, come se niente fosse accaduto. Pure nel '27 – come è noto – vede la luce la prima delle due *Crestomazie*, quella *della prosa*, in 12° come quella *della poesia*, che seguirà l'anno dopo. Anche qui nessuna dedica, ma un *Avviso ai lettori*, breve e incisivo, a firma dell'autore-compilatore, che

<sup>18</sup> “Il più significativo sforzo di creare una collezione caratterizzata non dalla materia, ma dal pubblico destinatario” la definisce BERENGO, *Intellettuali e librai*, *op. cit.*, p. 151.

<sup>19</sup> Con segnatura C.L. X 6a. Per una dettagliata descrizione della testimonianza, di chi scrive, scheda n. 266, in *Giacomo Leopardi*, Catalogo della mostra (Napoli, Biblioteca Nazionale, 23 novembre 1987-2 ottobre 1988), Napoli, Macchiaroli, 1987, p. 182.

<sup>20</sup> Cfr. almeno Silvia FRANCHINI, Editori, lettrici e stampa di moda. Giornali di moda e di famiglia a Milano dal “Corriere delle dame” agli editori dell'Italia unita, Milano, Angeli, 2002, e Marinella COLLUMMI CAMERINO, *Antologia del romanzo. 1821-1872. Bilancio di un cinquantennio*, Milano, Angeli, 2016, pp. 102-104.

<sup>21</sup> VIII, 1828, vol. XXIX, fasc. 86, pp. 158-161.

<sup>22</sup> La seconda edizione dell'opera apparirà a Firenze presso il Piatti nel 1834.

dimostra le qualità di esperto comunicatore. Nell'illustrare al pubblico un quadro sinottico dalla trasparenza di uno *specchio*, egli manifesta con grande chiarezza le sue intenzioni, annunciando inoltre la presenza di alcune opportune *noterelle*, redatte affinché l'opera sia pienamente comprensibile a *tutti*, a giovani e adulti, a colti e meno colti, a italiani e a stranieri. Un disegno ampio e lungimirante, concepito e realizzato perché *giovasse e dilettasse, dilettasse e giovasse*, da "leggere da chicchessia con profitto e piacere, dall'un capo all'altro". Lieve e sapiente gioco d'incastri, impresa certo *difficilissima*, che non ha uguali né in Italia né in Europa<sup>23</sup>. Così – lo si è già accennato –, duttile e accattivante, densa e insieme fluida, nelle migliori intenzioni, sarebbe dovuta diventare, la vagheggiata versione definitiva del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*.

In entrambi i casi – *Crestomazia* della prosa e *Crestomazia* della poesia –, la *difficilissima* selezione dei brani viene da lontano, come eloquentemente dimostrano più o meno lunghe liste di autori, vergate da tempo<sup>24</sup>, spesso accolti in prima istanza, poi espunti, poi di nuovo presi in esame e magari poi di nuovo accantonati. Nomi illustri che appaiono e scompaiono sulla base di crocette e/o drastici tratti di penna, numerati e rinumerati a più riprese. Della complessa e delicata operazione, gravata da incertezze fino all'ultimo, fanno fede le varie minute degli indici, affidate a *schedule*, bifoli, riquadri o lunghe strisce di carta, conservate fra gli autografi napoletani, a testimonianza del travaglio creativo che lega le varie fasi, dall'inizio alla conclusione delle stesure alla indicizzazione che, per statuto, è delegata a fissare irreversibilmente le sequenze<sup>25</sup>.

### Gli indici come barriera (poco) cristallina

A proposito di indici. Nel fervido biennio '26-27 tra il conte recanatese e l'editore milanese c'è in ballo un ennesimo progetto, qualcosa di grosso, di molto importante, dal quale, come per gemmazione, sarebbero dovuti scaturirne altri, diversi altri, di pari rilevanza o quasi. La griglia semantica che potrebbe costituire una sorta di *fil rouge* della complessa vicenda credo possa corrispondere alle parole-chiave *Zibaldone – Indici – Voltaire – Stella – Gesner*, in una successione dinamica, soggetta a rapide trasposizioni e ad altrettanto rapide inversioni di senso. Una vicenda ormai ben nota, grazie agli studi effettuati a partire dai primi anni '90, ma ancora degna di essere ripercorsa da cima a fondo, sia pure soltanto per sommi capi.

Durante il soggiorno bolognese del '26, è assai probabile che Leopardi si sia imbattuto – o quanto meno abbia nuovamente preso in seria considerazione – nel voltairiano *Dictionnaire philosophique*: la quintessenza del sapere illuministico filtrato dalla sensibilità di uno degli interpreti più lucidi e raffinati dell'intera corrente degli

<sup>23</sup> Le citazioni sono tratte da Giacomo LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La prosa*, introd. e note di Giulio BOLLATI, Torino Einaudi, 1968, pp. 3-5. Al riguardo, accanto all'introduzione del curatore a entrambi i testi (quella della poesia è del '69), si veda Matteo PALUMBO, "La Crestomazia della prosa e un modello di letteratura", in *Giacomo dei libri, op. cit.*, pp. 241-290.

<sup>24</sup> Cfr. Paola ZITO, "La "biblioteca" leopardiana", in *Autografi leopardiani e carteggi ottocenteschi nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Napoli, Macchiaroli, 1989, (pp. 55-64), pp. 59-60.

<sup>25</sup> In proposito *ivi*, pp. 56-59, nonché Silvana GALLIFUOCO, "Libri di libri. L'officina delle Crestomazie", in *I libri di Leopardi*, Napoli, De Rosa, 2000, pp. 93-111.

*idéologues*<sup>26</sup>. Di prima mano o meno che la consultazione dei vari tomi dell'opera sia stata, scatta qualcosa che somiglia a un autentico *coup de foudre*. Come spesso gli accade con titoli particolarmente congeniali, Giacomo li elegge al rango di modelli; in questo caso il meccanismo dell'emulazione si innesca presto, ben inteso, non senza la consueta rivendicazione di autonomia. Nelle lettere a Stella di quei mesi si parla insistentemente del progetto di un *Dizionario filosofico e filologico*, i cui materiali sarebbero già tutti in suo possesso, ma mancherebbero dello stile, che, a suo dire, è la cosa più importante<sup>27</sup>. Fondamentale revisione lessicale e formale da effettuare poi, dopo adeguata selezione e adeguato riordinamento. Materiali già posseduti e accumulati nello *Zibaldone*, che allora – a rigore – tale non può essere considerato: è ancora soltanto *caos scritto* o qualcosa di simile, e in questa maniera fino a quel momento viene denominato.

Dall'estate del 1817 – luglio o agosto, come per altro verrà appuntato solo in seguito – prende l'avvio quel *journal intime* che costituisce un *unicum* assoluto nella letteratura italiana ed europea, all'epoca, in precedenza e in futuro. Leopardi parla di *Zibaldone* solo a pagina 4295, in data 14 ottobre 1827. E non è mera casualità<sup>28</sup>. Negli ultimi mesi è stata compiuta una operazione dalla portata titanica, che ci restituiscono cinquecentocinquantacinque schedine, conservate fra gli autografi napoletani, con segnatura C. L. I, rese note per la prima volta nel '94<sup>29</sup>. Non una indicizzazione preordinata – come probabilmente la qualificherebbe il moderno lessico biblioteconomico –, secondo i dettami che una folta e dotta trattatistica almeno dal Seicento andava consigliando agli studiosi<sup>30</sup>, ma un lavoro integralmente *a posteriori*, volto a sottoporre ogni singolo paragrafo di ciascuna pagina a un nuovo battesimo di senso. Su quelle migliaia di *loci* cartacei, ispirati ai criteri di una personalissima *ars memoriae*<sup>31</sup>, cala, non senza un soffio di prevaricazione, il rigore tassativo dell'ordine alfabetico, trasferito nella sequenza di piccole *schedule* di uguali dimensioni, così come, secoli prima, era stato Gesner<sup>32</sup> – il grande zurighese interlocutore leopardiano di *longue durée* per vari motivi<sup>33</sup> – a suggerire a coloro che intendevano costruirsi la loro personale *bibliotheca universalis*. Da *Abito di attività materiale del corpo si comunica all'animo: e così di altri abiti materiali a Zappi* (il poeta emiliano sei-settecentesco autore di raffinati sonetti anacreontici), riquadro dopo riquadro, si

<sup>26</sup> Accanto all'edizione parigina del Didot, 1816, in sette volumi, vanno segnalate quelle dei Thomine & Fortic e del Dupont, pure apparse nella capitale francese, rispettivamente nel 1821 e nel 1824.

<sup>27</sup> Emblematica quella del 13 settembre '26. Cfr. Giacomo LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di Franco BRIOSCHI e Patrizia LANDI, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, vol. I, n. 990, p. 1238.

<sup>28</sup> Si veda *Journal intime e letteratura moderna*, atti del Seminario (Trento, marzo-maggio 1988), a cura di Anna DOLFI, Roma, Bulzoni, 1989, accanto ai più recenti contributi di Antonio Prete al riguardo.

<sup>29</sup> In Giacomo LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione fotografica dell'autografo con gli indici, a cura di Emilio PERUZZI, vol. X, a cura di Silvana Acanfora, Marcello Andria, Fabiana Cacciapuoti, Silvana Gallifuoco, Paola Zito, con programma informatico di Gennaro Alifuoco, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1994, pp. 161-227.

<sup>30</sup> Cfr. almeno Marcello VERDENELLI, "Cronistoria dell'idea leopardiana di *Zibaldone*", in *Il Veltro*, XXXI, 1987, pp. 581-621, e le indicazioni bibliografiche ivi segnalate.

<sup>31</sup> Mi sia consentito rinviare al mio, "L'*Ars reminiscendi* di un moderno. Qualche riflessione sul caso Leopardi", in *Esperienze letterarie*, XLIII, n° 1-2, 2018, in corso di stampa.

<sup>32</sup> Cfr. Marcello ANDRIA, "Fonti e modelli dell'Indice", in Giacomo LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, *op. cit.*, pp. 97-99.

<sup>33</sup> Cfr. Marcello ANDRIA e Paola ZITO, "Qualche postilla a Leopardi e Stobeo. Un inedito sentiero interrotto dalle carte napoletane (C. L. XII.7)", in *Teca. Rivista internazionale di arte e di storia della scrittura, del libro, della lettura*, IV, n° 4, 2013, pp. 53-70.

realizza uno *schedario* vero e proprio, di agevole consultazione e assai facilmente trasportabile.

Probabilmente preoccupato che la *vis* diabolica di deperibilità e dispersione potesse colpire quei materiali, il Recanatese decide di ricopiarli per intero su più stabili e rassicuranti bifogli, apportando nel corso della trascrizione alcune modifiche, talvolta decisamente significative<sup>34</sup>. A operazione conclusa – esorcizzato l’incombere di quei temutissimi demoni –, è finalmente in grado di scrivere, non senza legittimo orgoglio, la faticosa frase *Fin qui si stende l’indice di questo Zibaldone di pensieri*<sup>35</sup>.

La copia in pulito, però, della minuta non è specchio del tutto fedele, come si sarebbe potuto presumere: per quindici voci – distribuite su trentotto schedine fittamente annotate su *recto* e *verso* per un totale di sessantasette facciate, da *Civiltà. Incivilimento a Romanticismo*, passando attraverso *Continuativi, Diminutivi, Frequentativi* e *Participi* latini, *Piacere. Teoria del piacere*, e non solo –, vi figura il solo richiamo *vedi polizzone a parte*. Quanto estrapolato viene accluso ad altri sette ben più lunghi tracciati, pure redatti in quella occasione, i cui titoli, di per sé quanto mai significativi – *Della natura degli uomini e delle cose; Lingue; Manuale di filosofia pratica; Memorie della mia vita; Teorica delle arti, lettere ec.*, suddivisa al suo interno in *Parte speculativa* e *Parte pratica, storica ec.*; *Trattato delle passioni; Volgare latino* – sostanzialmente coincidono con quelli contenuti nelle liste progettuali stilate in quel periodo a più riprese<sup>36</sup>. Nonostante queste comprensibili digressioni, anomalie solo in apparenza, e magari anche in forza di queste, la *guerra dell’indice* sembrerebbe adesso davvero vinta, in nome del *cosmos* che prevale sul *caos*, dell’ordine sulla dispersione, della memoria sull’oblio.

Una guerra cominciata anni prima, probabilmente agli inizi del ’20, poco dopo l’abitudine, assunta nel gennaio, di datare puntualmente ogni passo<sup>37</sup>. In quel torno di tempo si consuma la stagione della prima battaglia, con la redazione del cosiddetto protoindice denominato *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*<sup>38</sup>, finalizzato a

<sup>34</sup> Quello edito insieme alla *princeps* dello *scartafaccio* dalla commissione carducciana. Nell’edizione fotografica appena citata viene riproposto ad affiancare le schedine, affinché emergano palesemente analogie e differenze (cfr. *ibidem*).

<sup>35</sup> Cfr. Andrea CALZOLARI e Maria Rosa TORLASCO, “Il segno e il velo della differenza. Sull’indice dello *Zibaldone*”, in *Con-tratto*, I, n° 1, 1992, pp. 171-189, e, più di recente, la sintesi di Maria Gioia TAVONI, nel suo *Circumnavigare il testo. Gli indici in età moderna*, Napoli, Liguori, 2009, pp. 193-214. Inoltre, dell’intero volume degli Atti del Convegno Internazionale (Barcellona, Università de Barcelona, 26-27 ottobre 2012), dal titolo *Lo “Zibaldone” di Leopardi come ipertesto*, a cura di Maria DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, Firenze, Olschki, 2013, è il caso di menzionare almeno il contributo di Michael CAESAR, *On the index of the Zibaldone*, pp. 287-300.

<sup>36</sup> Questi gli *incipit* delle liste di titoli in questione “Epistole in versi”; “Considerazioni sopra il mondo della luna”; “Saggio sopra la letteratura italiana dell’ultimo secolo e del presente”; “Carmi lirici del genere dei *Sepolcri*”; “Parallelo della civiltà degli antichi [...] e di quella dei moderni?”. Cfr. Giacomo LEOPARDI, *Poesie e prose*, II. *Prose* a cura di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 1988, p. 1216 sgg. Quanto al fervore di riflessioni concernenti il versante linguistico, mi sia consentito di rinviare a Giacomo LEOPARDI, *Circa la natura di una lingua. I materiali delle polizzone autografe del 1827*, a cura di Marcello ANDRIA e Paola ZITO, prefazione di Stefano Gensini, Palermo, Novecento, 1998, e ai riferimenti bibliografici menzionati nell’introduzione (pp. XIII-LVI), nonché a Marcello ANDRIA e Paola ZITO, “Tutto è materiale nella nostra mente. Leopardi sulle tracce degli ideologues”, in *“D’uomini liberamente parlanti”. La cultura linguistica italiana nell’Età dei Lumi e il contesto intellettuale europeo*, a cura di Stefano GENSINI, Roma, Editori Riuniti, 2002, pp. 357-383.

<sup>37</sup> Silvana ACANFORA, “La memoria di Leopardi”, in *I libri di Leopardi, op. cit.*, pp. 159-184, e i riferimenti bibliografici ivi segnalati.

<sup>38</sup> Come Giosuè CARDUCCI e i suoi collaboratori decideranno di battezzare la *princeps* dell’intero *scartafaccio*, Firenze, Le Monnier, 1898-1900.

restituire in sintesi i contenuti delle pagine del manoscritto da uno a cento<sup>39</sup>. Ma ora la lotta contro il demone del *negativo* si rivela in realtà una sconfitta vera e propria. Le voci, di solito troppo lunghe e articolate, spesso addirittura duplicano i brani indicizzati, invece di sintetizzarli opportunamente, e dunque sono assai scarsamente utili allo scopo. Il Recanatese se ne rende perfettamente conto e si affretta ad abbandonare la partita.

Il gioco viene ripreso nell'estate del '24, nel bel mezzo della stesura delle prose morali, e non certo per caso. L'operazione, affidata al bifoglio dall'*incipit* "Danno del conoscere la propria età"<sup>40</sup>, secondo *indice parziale* in base alla definizione coniata dalla commissione carducciana, rappresenta invece una indubbia *battaglia vinta*. *Motti e risposte argute*, *Pensieri isolati filosofici*, *Pensieri isolati satirici*, *Paradossi*, *Punto d'onore antico e moderno*, *Tanto l'uomo è gradito quanto ei sa ridere*, sono alcune delle oltre sessanta rubriche, seguite da più o meno estese sequenze numeriche, che si riferiscono a pagine e capoversi dello *Zibaldone*. Di lì a poco saranno sottoposte a una ulteriore selezione, affidata ad un'altra piccola *schedula* il cui *incipit* suona "Capo secondo", sebbene sia meglio nota con quello del *verso* ("Epistole in versi"), palesemente successivo. Una *selezione al quadrato* che coglie nel segno, principalmente a vantaggio dei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* (29 agosto-26 settembre), dalla cui trama aforistica emerge ben delineata, anzi scolpita a tutto tondo, la fisionomia di uno dei più emblematici *alter ego* dell'autore, forse del suo profilo il paradigma più fedele ed esauriente, oltre che il più celebre.

Un precedente davvero incoraggiante, laddove l'ordito di parole e cifre meticolosamente intessuto, conduce all'approdo desiderato, rivelando/ confermando la grande fecondità dello *Zibaldone*.

In quei fogli c'è già tutto, il *Dizionario filosofico e filologico alla maniera di Voltaire*, il testo sulla *Natura degli uomini e delle cose*, il *Manuale di filosofia pratica*, il *Trattato delle passioni* e molto altro: basta saper estrarne i materiali come da una miniera, e applicare con scrupolo e pazienza quel metodo così efficace, avvalendosi ora del duttile strumento di consultazione appena vergato, sulle orme del dettato gesneriano. E allora, il macroscopico rituale semantico è compiuto entro il 14 ottobre del '27, approdo e punto di partenza per ambiziosi traguardi: è pronto lo scacchiere dove avranno a sfidarsi materia e forma, potenza e atto – per dirla con lo Stagirita –, mera ipotesi e piena realizzazione.

Quella portata a termine potrebbe legittimamente essere considerata la lemmatizzazione esaustiva dell'intero *scartafaccio* (come lui stesso talvolta lo chiama, non senza ironico compiacimento), ma in realtà mancano all'appello ben ottantacinque passi, antecedenti all'estate del '24, cinquantacinque già confluiti nell'*Ottonieri* attraverso "Danno del conoscere", e altri trenta, pure in precedenza destinati ad altri scritti, dai *Ricordi d'infanzia e di adolescenza* al *Discorso di un Italiano sopra la poesia romantica* alla *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte* e non solo, quindi tasselli consunti, ormai non più idonei all'inserimento in nuovi mosaici. Ed è

<sup>39</sup> Cfr. Silvana GALLIFUOCO, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, in LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, op. cit., pp. 9-30.

<sup>40</sup> Paola ZITO, "Danno di conoscere la propria età", *ibid.*, pp. 31-48.

questa un'ulteriore eloquente, oserei dire inconfutabile, riprova della intima finalità che ispira l'intero lavoro.

Il terreno, dunque, si presenta fertile e solido. Ma le cose non stanno esattamente così; anzi, al contrario, l'edificio appena costruito prende rapidamente a incrinarsi, a scricchiolare e a vacillare. E, nel corso dei mesi successivi, quel traguardo apparentemente a portata di mano si allontana in maniera tangibile. Le lettere inviate al Colletta fra il febbraio e il marzo del '29<sup>41</sup>, soltanto poco più di un anno dopo, parlano di un assai probabile abbandono di tutti quanti quei progetti, da ultimo definiti autentici "castelli in aria". Una dichiarazione di resa davvero inequivocabile sull'intero fronte, di sicuro non facile da spiegare; né giustificazione sufficiente potrebbe essere costituita da eventuali contrattempi intervenuti sul terreno editoriale.

*Tanto rumore*, tanta fatica, tante aspettative, *per nulla?* Certo che no. Ma che cosa interviene a bloccare il processo di elaborazione che sembrava imminente e senza ostacoli impreveduti? In verità, il risultato, per quanto brillante, non è affatto agevolmente percorribile, e quell'ordito di cifre su cifre che seguono le voci di soggetto di volta in volta annotate, non è in piano, ma rivelerà molto presto la sua natura di erta salita, attraversata principalmente da impervi e accidentati *Holzwege*, e disseminata di buche. Non pochi i motivi, né tutti, ovviamente, perspicui. Alcuni, però, in qualche misura prevedibili.

Lettura e autolettura, pur reiterate e scrupolose, avvengono nel segno di un *ritardo* difficile da recuperare, di un *a posteriori* che ad eguagliare l'*a priori* non perverrà mai. Si tratta dei rami un'*arbor* lulliana (a proposito di mnemotecnica!) che, dipanandosi, si intrecciano e si sovrappongono, dando luogo al precipitato di un'*ars combinatoria* dalla onnipotenza soltanto illusoria, nel fondo in balia di una irresistibile forza centrifuga.

La struttura delle chiavi d'accesso, di frequente replicate, e come appannate dall'incalzare di una tenace sinonimia, varia continuamente, perdendo troppo spesso di vista i principi di uniformità e di sintesi di ascendenza gesneriana, rifrangendosi in uno specchio deformante che le condanna a una crescente perdita di nitore. Inoltre, la costante multivocità dei riferimenti, doppi, tripli, quadrupli fino a *grappoli* di decine e decine<sup>42</sup>, restituiscono la sagoma di un caleidoscopio avido nell'assorbire senso e avaro nel renderne ragione. Quello *scartafaccio*, appena divenuto *zibaldone*, oppone fiera resistenza al nuovo statuto, per arroccarsi nella sua natura di monolito sostanzialmente indivisibile, nemico giurato del *circoscrivere*, manovra senza la quale è impossibile comporre: sarà Leopardi stesso ad ammetterlo apertamente proprio in quella sede, il 13 febbraio 1829, e a ribadirlo il 6 aprile, a pagina 4484, quando ormai la successione dei brani si va progressivamente diradando per interrompersi definitivamente nel dicembre del '32.

L'itinerario dell'indice, o meglio degli indici, penetra in quella densa compagine solo in superficie, senza scalfirne il nucleo profondo, l'autentico fulcro di un labirinto, con molte entrate e praticamente senza uscite, opaco e sfuggente per

<sup>41</sup> Cfr. Giacomo LEOPARDI, *Epistolario*, op. cit., vol. II, n. 1444, pp. 1634-1635, del marzo '29.

<sup>42</sup> Si veda LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, op. cit., vol. X, p. 423-503.

intima vocazione, dove il punto focale non fa che oscillare con l'oscillare dello sguardo<sup>43</sup>. La guerra contro il caos e contro l'oblio è sospesa, senza vincitori né vinti.

L'ambizioso progetto si arresta dunque *ai margini* di ogni possibile realizzazione, inchiodato per sempre al ruolo precario e ambivalente, e tuttavia fondamentale, di *soglie*.

Paola ZITO

Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'

---

<sup>43</sup> Di chi scrive, "La durata del progetto", *ibid.*, pp. 127-141, e i riferimenti bibliografici ivi segnalati. Mi si perdoni la frequente autoreferenzialità delle citazioni, che deriva da oltre un trentennio di studi sull'argomento.

## IL PARATESTO DEL LIBRAIO

### Le vetrine della libreria nell'Italia del Novecento

La libreria è un centro di cultura ma,  
è salutare tenerlo presente,  
è anche e primariamente una bottega.

Raffaele Crovi, 2001

Sin da *Palimpsesti*, Genette aveva identificato come ambito della « paratestualità »<sup>1</sup> la sfera concreta e pragmatica delle « azioni sul lettore » innescate dall'opera letteraria e dalla sua contestualizzazione. In prima battuta paratesto fu definito ciò che procura al testo « una cornice (variabile) », delineata prevalentemente dall'autore, dal tipografo, dall'editore<sup>2</sup>. Come è noto, con *Soglie* il critico francese estese la funzione paratestuale a spazi sempre più esterni al libro, pur entro tempi non troppo lontani dalla contemporaneità. La dialettica tra epitesto pubblico e privato nello *anywhere out of the book* diede forza alla nozione del pubblico, non necessariamente lettore del testo<sup>3</sup>. Tuttavia sempre tre rimasero i protagonisti di quel dialogo paratestuale che ogni opera instaura con il suo pubblico (gli autori, i tipografi e gli editori), lasciando a margine i librai, pur riconosciuti come significativa porzione del « pubblico del libro »<sup>4</sup>.

Eppure tra i dintorni pubblici del testo, opposti e complementari a quelli privati assai meglio esplorati dei primi, ancora poco indagati sono quelli editoriali a funzione pubblicitaria e promozionale e quelli affini, del tutto ignorati da Genette, degli spazi di rivendita, dei luoghi affatto neutri in cui il libro si acquista. Quanto contano le pratiche dell'incontro tra domanda e offerta, tra lavoro dell'autore, tra confezione tipografico-editoriale e professionalità di commercianti sempre più preparati, e aspettative di compratori via via mutevoli? Qual è il ruolo dei mediatori della vendita del libro e delle dinamiche che li videro coinvolti, come cercherò di mostrare, nella presentazione, materiale e intellettuale, della merce libro? Esiste, per così dire, un paratesto dei librai, oltre a quello ben riconosciuto degli autori, degli editori e dei tipografi?

Sono gli autori, e tra loro proprio i letterati, i primi a contestualizzare il libro nello spazio della vetrina di libreria, che nel nostro paese diviene tra fine Ottocento e primi decenni del Novecento il luogo di più concreta e abituale epifania della novità editoriale. Quando Renato Serra, nel 1913, vuole esprimere la vitalità della letteratura

---

<sup>1</sup> Proprio come la vetrina di un libraio, « paratestualità » fu dapprima intesa come relazione che legava testi ad altri testi: Gérard GENETTE, *Introduzione all'architesto*, Parma, Pratiche, 1981 (ed. orig. Paris, 1979), pp. 69-70.

<sup>2</sup> ID., *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1987 (ed. orig. Paris, 1982), p. 5.

<sup>3</sup> ID., *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989 (ed. orig. Paris, 1987), pp. 337-339.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 11: i librai sono talvolta citati da Genette fra i destinatari di rilevanti elementi paratestuali, quali i titoli (p. 74), mentre le librerie sono menzionate raramente, ad esempio come luoghi della dedica d'esemplare, in occasione delle presentazioni o degli incontri con l'autore (p. 135).

nell'Italia del suo tempo, fatto un cenno ai periodici di *réclame* editoriale, è alla « vetrina di un libraio » che volge lo sguardo. Così scrive Serra:

Basta scorrere un poco uno di quei bollettini di case editrici, che la posta ci porta tutti i giorni, o piuttosto fermarsi un momento davanti alla vetrina di un libraio; la ricchezza, l'accrescimento, anche in confronto di pochi anni fa, salta subito all'occhio. Erano una volta pochi volumi con quei tre o quattro nomi d'autori principali che occupavano con una stabilità immemorabile, dandosi il cambio d'anno in anno, le vetrine e l'attenzione; e lì accanto qualche smilzo libretto, che tradiva fin dalla copertina e dal posto nella mostra la gioventù dell'autore e l'edizione procurata a sue spese; un po' di roba illustrata, i libri scolastici, e la pila gialla dei francesi: oggi, dietro i vetri ben tersi, è un'abbondanza nuova di volumi che s'affollano, si sovrappongono, ritagliano, l'uno sull'altro, le riquadrature e i gradini e gli sfondi di una prospettiva geometricamente calcata e massiccia: bianco sul giallo, rosso sul verde, cuoio vecchio e mattone cupo, oro nuovo e nero liscio di caratteri sulle carte granulose o inamidate, costole di ogni spessore e copertine di tutti i formati, edizioni di tutti gli editori, danno la scalata su su fino all'ultima cornice della vetrina, dove la prima riga del titolo delle cose rimaste da ieri spunta a mala pena e par che si abbatta, sfuggendo, di scorcio.<sup>5</sup>

Lo spazio della vetrina, fatto di *cornice*, *riquadrate*, di *gradini*, di *sfondi* e di una dimensione geometrica, ordinata dai colori delle copertine, costituisce la rinnovata prospettiva da cui i lettori osservano il libro in commercio nel primo Novecento. La posizione del libro in vetrina rivela « la gioventù dell'autore e l'edizione procurata a sue spese », giacché l'apparire nelle retrovie del « posto nella mostra » è riservato alle penne meno conosciute dal pubblico che osserva oltre il vetro e che con ogni probabilità orienta il suo acquisto, al contrario, verso i volumi posizionati sui primi gradini. Gli autori del mondo anglosassone, dove l'industria (e l'industrialismo) editoriale si afferma sin dal secondo Ottocento e con il Modernismo del secolo successivo accentua il fastidio verso l'ingombrante capitalismo editoriale, sono i primi a mostrare un certo grado di impreparazione, se non di disagio, davanti alle scelte merceologiche che apparentano il libro a qualunque altro prodotto di massa<sup>6</sup>. Nel 1922 D.H. Lawrence non nascose il proprio fastidio nei confronti della modalità espositiva dei *serious books*, venduti nudi al mercato, come schiavi: pur non citando espressamente le vetrine dei librai, è ad esse che si rifà quando scrive: « I don't intend my books for the generality of readers. I count it a mistake of our mistaken democracy, that every man who can read print is allowed to believe that he can read all that is printed. I count it a misfortune that serious books are exposed in the public market, like slaves exposed naked for sale »<sup>7</sup>. Come osservò acutamente Virginia Woolf in un saggio del 1939, i vetri trasparenti della libreria sono metafora della

<sup>5</sup> Renato SERRA, *Le lettere: con l'aggiunta dei frammenti inediti del II volume e di un indice onomastico*, Roma, La Voce, 1920, p. 14; oggi le lettere si leggono sia nella sempre valida ID., *Le lettere*, a cura di Marino Biondi, Milano, Longanesi, 1974, sia nell'edizione commentata: ID., *Le lettere*, introduzione e commento a cura di Giuliana Benvenuti; con i frammenti del secondo volume, a cura di Luigi Weber, Bologna, CLUEB, 2006. Su Serra cfr. Marino BIONDI, *Renato Serra: storia e storiografia della critica*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008; ID., *Renato Serra, la critica, la vita*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012.

<sup>6</sup> *The Cambridge history of the book in Britain*, editors: Donald F. McKenzie, Donald J. McKitterick, I. R. Willison, vol. 6: 1830-1914, edited by David McKitterick, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

<sup>7</sup> David Herbert LAWRENCE, *Psychoanalysis and the Unconscious and Fantasia of the Unconscious*, edited by Bruce Steele, Cambridge, Cambridge University Press, 2014 (ed. orig. New York, 1922).

scena letteraria, sono la ribalta dove si affacciano autori ed editori, esposti al giudizio degli osservatori, i lettori. La vetrina, infatti, dove a Londra si esibiscono persino gli autori e i critici in carne e ossa, accanto ai libri, « inhibit and confine. By putting in their place discussion – fearless and disinterested discussion – the writer would gain in range, in depth, in power. »<sup>8</sup> È il palcoscenico dove i titoli si atteggiano, quali consumati attori, sul proscenio vitreo delle librerie. Dalla fissità dei cristalli librari (la « stabilità memorabile » che proteggeva i pochi, privilegiati autori, ricordati da Serra) e dalla rigida selezione dei titoli prescelti, ormai tramontate, si passa alla dinamica e al pluralismo espositivo che trasforma un dettaglio prima trascurabile in un elemento di conoscenza e di curiosità per i lettori. Ancora Serra dichiara di identificare la poesia con « i volumi di carta a mano, coi titoli grossi e neri sulla copertina bianca, che spiccan nella vetrina con un'aria di inutilità così perfetta ».

Rispetto ad altri paesi europei, l'Italia risulta più lenta ad abbandonare la propria tradizione artigianale ed abbracciare la modernizzazione delle proprie librerie, per lo più non concepite per l'ingresso libero della clientela. L'arredo essenziale del negozio librario a fine Ottocento e nei primi decenni del Novecento è un tratto che accomuna la maggior parte degli operatori, ereditato dall'antico regime tipografico. La bottega tradizionale occupa un locale angusto, attrezzato con un mobilio semplice fatto di un banco, alcune scansie, scale eventualmente fissate a parete, un ufficio privato con uno scrittorio per sbrigare la corrispondenza, qualche tavolo dove esporre i volumi o mostrarli ai clienti e qualche sedia, spesso senza luce elettrica<sup>9</sup>. Le vetrine esterne (in Francia chiamate *monstre de devanture*, in Inghilterra semplicemente *windows*) e gli arredi espositivi interni, come armadi vetrati, altrove presenti nelle librerie più semplici, si diffondono in Italia gradualmente. Il negozio di Antonio Vallardi (1813-1876), libraio ed editore, fu fondatore di una prestigiosa e fortunata dinastia, specializzata a Milano nella vendita di litografie, carte geografiche e materiale scolastico (fig. 1). Le vetrine del negozio passate agli eredi Pietro e Giuseppe, di forte impatto sulla clientela, costituiscono un esempio eccezionale ma, come mostrano immagini pubblicitarie, nel 1901 paiono più adatte ad attirare il pubblico dall'esterno che ad ospitarlo entro i suoi locali<sup>10</sup>. A Parigi, invece, sin dagli anni sessanta dell'Ottocento le grandi librerie d'assortimento, come Hachette o quella di Michel Lévy rinnovata nel 1861, sono già concepite per accogliere lettori e lettrici, attratti dall'esterno del negozio verso spaziosi e confortevoli saloni interni.<sup>11</sup> La vetrina riveste una funzione strategica nella catena di chioschi Hachette, posti nelle stazioni ferroviarie francesi. La prima catena di distribuzione libraria in Francia, inaugurata nel 1852 da Louis, il fondatore dell'impero editoriale, per distribuire la «

<sup>8</sup> Virginia WOOLF, « Reviewing », in *The Crowded Dance of Modern Life*, ed. Rachel BOWLBY, London, Penguin, 1992, p. 162. Per un più ampio commento, anche con rilievi intertestuali, Rachel BOWLBY, « Virginia Woolf and the Shop Window », in *Études britanniques contemporaines*, 1997, pp. 69-78.

<sup>9</sup> Senza elettricità e assai piccola è la prima libreria aperta a Milano da Ulrico Hoepli nel 1871: cfr. Joseph JUNG, «“In labore virtus et vita”: Ulrico Hoepli (1847-1935)», in *Ulrico Hoepli (1847-1935): editore e libraio*, a cura di Enrico Decleva, Milano, Hoepli, 2001, pp. 141-188: 159-163.

<sup>10</sup> Sugli eredi Vallardi – una delle grandi case editrici ancora prive di studi approfonditi - si veda Nicola TRANFAGLIA, Albertina VITTORIA, *Storia degli editori italiani: dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 21. Utile, sebbene prodotto di un contesto autocelebrativo è, invece, *Ricordo della ditta editrice Antonio Vallardi, 1822-1922*, Milano, A. Vallardi, 1922.

<sup>11</sup> Frédéric BARBIER, *Libraires et colporteurs*, in *Histoire de l'édition française*, vol. 2: *Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Promodis, 1985, pp. 229-259. Su Hachette: Jean MISTLER, *La Librairie Hachette: de 1826 à nos jours*, Paris, Hachette, 1964; Jean-Yves MOLLIER, *Hachette, le géant aux ailes brisées*, Ivry-sur-Seine, Éditions de l'Atelier, 2015.

Bibliothèque des Chemins de Fer » arrivò a quasi un migliaio di punti vendita nel 1900<sup>12</sup>. Tra il 1894 e il 1899 la libreria fondata da Auguste Fontaine e trasferita in nuovi locali si avvale di un sistema di illuminazione notturna delle proprie vetrine. In Inghilterra persino i canali di vendita specialistica, come quelli della stampa periodica, erano persuasi della necessità di attribuire significato allo spazio di vendita. A Reading, nel settembre 1914, le vetrine di uno dei più celebri *newsagent* di Londra, W.H. Smith, risultavano meritevoli di essere imitate dai rivenditori di giornali di tutto il regno come modello di *art of window display*<sup>13</sup>.



Fig. 1. La libreria di Antonio Vallardi, Milano, Piazza alla Scala, 1901.

Ai primi del Novecento, più tardi rispetto all’Inghilterra e alla Francia, anche nella Penisola le « mostre », come erano allora conosciute le teche vetrate dei negozi, fanno parte dell’esperienza quotidiana dei lettori, nelle più popolose e centrali città come nelle province italiane. Appartengono cioè alla cosiddetta normalità non solo di letterati ma, più in generale, dell’indistinto pubblico del libro. Scrivendo all’amico Luigi Ambrosini nella pausa di una licenza dal fronte, Serra racconta della ripresa di contatto con la « vita commune », con « tutte le cosette, non solo interessanti, ma comuni e mediocri, di cui è fatta una strada e, infine, la vita: vetrine, alberghi, caffè, donne e *toilettes* e carni trasparenti attraverso le vesti fresche »<sup>14</sup>. Se le vetrine costituiscono uno spazio di mediazione tra il lettore e il libro così consueto, è naturale che il dibattito sorto intorno alla professionalità del moderno libraio includa l’esibizione del libro tra le competenze indispensabili a promuovere l’esito della merce sin dall’esterno del negozio.

<sup>12</sup> Eileen S. DEMARCO, *Reading and riding: Hachette’s railroad bookstore network in nineteenth-century France*, Bethlehem, Lehigh University Press, 2006. Su Louis Hachette, Jean-Yves MOLLIER, *Louis Hachette (1800-1864): le fondateur d’un empire*, Paris, Fayard, 1999.

<sup>13</sup> Stephen COLCLOUGH, *Distribution*, in *The Cambridge History of the Book in Britain*, vol. 6: 1830-1914, edited by David McKitterick, Cambridge, CUP, 2009, pp. 238-279: 274-279.

<sup>14</sup> Luigi AMBROSINI, Renato SERRA, *Mio carissimo. Carteggio con Luigi Ambrosini*, a cura e con uno scritto di Andrea Menetti, Parma, MUP, 2009, lettera da Cesena, 14 giugno 1915, p. 226.

Il « Giornale della Libreria », l'organo ufficiale dell'ATLI, l'associazione professionale degli editori, dei tipografi e dei librai italiani, fondato nel 1888, è fonte privilegiata per conoscere il rilievo assunto dallo spazio commerciale deputato all'incontro del libro con il lettore<sup>15</sup>. Sfogliare le annate della prima metà del Novecento significa infatti imbattersi nella « Pagina del Commesso Librario », apparsa per la prima volta nel febbraio del 1923<sup>16</sup>. La cura della rubrica fu affidata alla casa editrice Lattes di Torino, in quegli anni animata dall'ebreo Simone Lattes (1862-1925), libraio-editore che coordinava la « camera » dei librai, all'interno dell'AELI, l'Associazione Editoriale Libreria Italiana, nome assunto nel 1921 dall'ATLI<sup>17</sup>. Lattes era particolarmente titolato a fornire consigli professionali: la libreria in corso Garibaldi a Torino dell'omonima casa editrice, fondata nel 1893, era tra le più note e moderne del paese, anche nell'assetto delle sue vetrine (fig. 2).

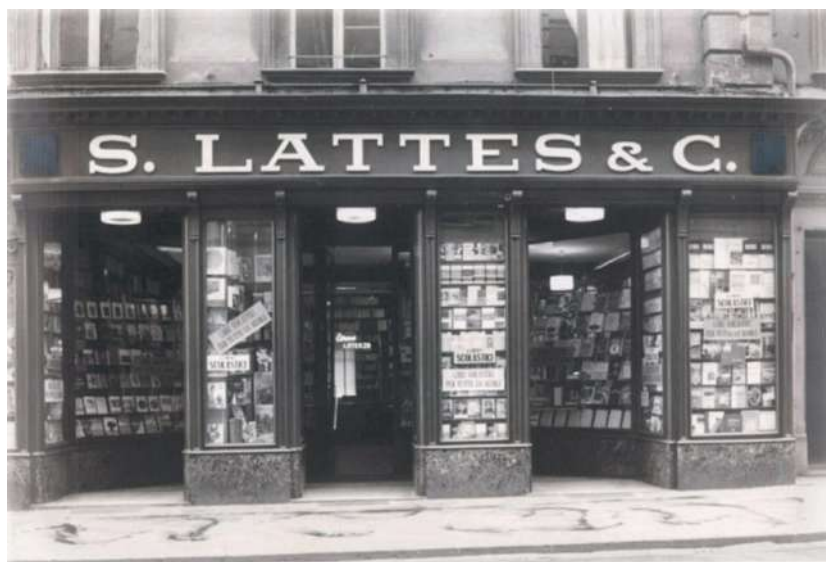


Fig. 2. La libreria Lattes, Torino, Corso Garibaldi, 1970.

---

<sup>15</sup> Sorta nel 1869 per metter ordine al commercio librario come ALI (Associazione Libreria Italiana), nel 1871 si è trasformata in ATLI (Associazione Tipografico-Libreria Italiana), dando voce agli editori (che ne avevano promosso la costituzione e ne furono i primi presidenti), ai librai e ai tipografi. Nel 1921 l'ATLI ha mutato nome in AELI (Associazione Editoriale Libreria Italiana). Sciolta dal Fascismo, si è ricostituita come AIE (Associazione Italiana Editori) nel 1946: cfr. Giuseppe TOFFANIN, Pietro RANDI, *L'Associazione Librai Italiani e i suoi protagonisti*, Padova, Randi, 1990; Domenico SCACCHI, « Un associazionismo difficile », in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi [et al.], Firenze, Giunti, 1997, pp. 193-222.

<sup>16</sup> *La Pagina del Commesso Librario*, « Giornale della Libreria » (d'ora in poi GdL), XXXVI, febbraio 1923, 3, pp. 45-47. La rubrica rispose all'esigenza di colmare il vuoto formativo di una vera e propria scuola professionale, ostacolata da un lato dagli alti costi di realizzazione dall'altro dall'impossibilità di raggiungere la vasta e ramificata rete di librerie italiane, presenti anche in centri urbani di dimensione media e mediopiccola.

<sup>17</sup> Su Lattes mancano studi approfonditi, cfr. Nicola TRANFAGLIA, Albertina VITTORIA, *Storia degli editori italiani*, op. cit., pp. 329-330; Rosanna ROCCIA, « L'editoria », in *Storia di Torino*, vol. 6: *Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)*, a cura di Umberto Levra, Torino, Einaudi, 2000, pp. 867-883; *Teseo '900: editori scolastico-educativi del primo Novecento*, diretto da Giorgio Chiosso, Milano, Editrice Bibliografica, 2008, *ad vocem*.

La « Pagina » nasce per soddisfare due scopi: istruire il venditore di libri nel suo rapporto col pubblico ed « educare tecnicamente il commesso librario »<sup>18</sup>. Destinataria cui la rubrica si rivolge è la « schiera dei principianti, quelli delle piccole città »<sup>19</sup>, più bisognosi di cognizioni rispetto ai colleghi dei grandi centri urbani. Al commesso spetta, secondo i redattori, « far conoscere il libro nella sua struttura e indicare quali sono i lettori cui può interessare »<sup>20</sup>.

Il primo tema affrontato riguarda la disposizione del libro all'interno del negozio (*Libri e scaffali*), dove il cliente deve scegliere autonomamente la merce libraria. La materialità della collana, ad esempio, costituisce essa stessa una preziosa miniera di informazioni che il pubblico è chiamato ad interpretare, anche senza la mediazione del commesso di libreria: « La collezione dei Manuali Hoepli, adorna la libreria e alletta il visitatore: i trentaduesimi Barbèra rilegati civettano con lo sguardo del cliente; i Prontuari Lattes richiamano l'attenzione col loro dorso verde scuro e dicitura dorata, come la Biblioteca Popolare di Coltura Antonio Vallardi col loro rosso vivo; e l'Amena Treves rompe l'uniformità di una parete col suo color giallo»<sup>21</sup>.

I bisogni formativi dei librai e la necessità di affinare le loro capacità di incidere sui compratori del libro anche attraverso l'allestimento delle vetrine, degli scaffali e più in genere del loro negozio erano stati messi in luce persino da esponenti del mondo letterario, scientifico ed accademico. Angelo De Gubernatis aveva affidato a un articolo il compito di denunciare la *Decadenza dell'arte libraria in Italia*, dove era da lamentare la miseria di molte librerie, cagionata dall'ignoranza e dalla povertà culturale dei loro titolari e addetti. E a firma dell'anonimo *Frequentatore di librerie* apparve sul GdL del giugno 1923 una breve ma eloquente reprimenda contro chi affastellava i libri in vetrina senza criterio e senza garbo estetico e letterario. In molti casi la soglia in vetro della libreria si trasformava in « una tavolozza di colori eterogenei, una montagna russa di formati, una baraonda di argomenti », fonte di attrazione per la mostruosità del suo assetto più che per il reale interesse suscitato nei passanti, non invogliati alla compera, a cospetto di simili proposte. Secondo l'anonimo *Frequentatore* l'esposizione ottiene lo scopo di presentare correttamente il libro solo se diretta da buon gusto artistico, intelligenza, capacità professionale ed esperienza<sup>22</sup>. Il *Frequentatore* istituiva di fatto un nesso esplicito tra dimensione visiva e valore letterario dei volumi esposti che tradivano nella vetrina un legame evidente, già ricordato nelle parole di Serra. L'effetto invitante dell'ordine espositivo della vetrina, auspicato dal *Frequentatore*, costituì uno dei fattori capaci di avvicinare il lettore debole alle librerie. Così la vetrina di un libraio fu immortalata da Calvino:

Già nella vetrina della libreria hai individuato la copertina col titolo che cercavi. Seguendo questa traccia visiva ti sei fatto largo nel negozio attraverso il fitto sbarramento di libri che non hai letto che ti guardavano accigliati dai banchi e dagli scaffali cercando d'intimidirti. Ma tu sai che non devi lasciarti mettere in soggezione, che tra loro s'estendono per ettari ed ettari i Libri Che Puoi Fare A Meno Di Leggere, i Libri Fatti Per Altri Usi Che La Lettura, i Libri Già Letti Senza Nemmeno Bisogno D'Aprirli In

<sup>18</sup> GdL, , n. 36, febbraio 1923, p. 45.

<sup>19</sup> GdL, n. 36, marzo 1923, p. 78.

<sup>20</sup> GdL, n. 36, febbraio 1923, p. 45.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>22</sup> « Che bella mostra di libri! », in GdL, n. 36, giugno 1923, p. 226.

Quanto Appartenenti Alla Categoria Del Già Letto Prima Ancora D'Essere Stato Scritto.<sup>23</sup>

A ottobre dello stesso anno il libraio Gian Belli, di cui nulla si sa, tornò sul tema, sempre dalle colonne del GdL. Si impone la considerazione che la vetrina del negozio sia il principale mezzo con cui catturare lo sguardo del pubblico frequentatore delle librerie, prima ancora che sia varcata la soglia della rivendita: « Il compratore, in generale, si sofferma davanti alla vetrina di un libraio, osserva, e se qualche libro lo colpisce e lo interessa allora soltanto si sente pervaso dal desiderio di entrare nel negozio e di fare l'acquisto »<sup>24</sup>.

Considerata la segmentazione del « compratore », anche « la vetrina del libraio deve avere occhio per tutti ». Il passeggio distratto dei clienti (e delle clienti)<sup>25</sup> va sollecitato facendo leva su richiami paratestuali specifici: i colori e le immagini delle copertine, l'eleganza delle legature, ma soprattutto l'emozione suscitata nelle « *grisettes* dei moderni *ateliers* », lettrici frementi dinanzi al commovente « richiamo di titoli d'amore e di dolore ». Secondo Belli, l'organizzazione per materie che presiede all'ordine del libro sullo scaffale, quando il negozio possiede più di una vetrina, deve essere applicata anche all'esterno, riservando una mostra per ciascuna delle discipline assortite in negozio.

L'epifania del libro nello spazio commerciale deve essere, inoltre, intonata al contesto sociale e culturale della città in cui ha sede il negozio e si pone in dialogo con gli avvenimenti e le ritualità, laiche e religiose, della società urbana che forma il suo ecosistema sociale e culturale. Le ricorrenze annuali (dalle festività religiose alle celebrazioni nazionali) ispirano l'allineamento in vetrina di specifici titoli; congressi politici, scientifici o professionali, così come prime teatrali e cinematografiche inducono a prediligere taluni testi, a scapito di altri. Il frequente riallestimento della mostra ingenera la consuetudine a una visita che prelude ad acquisti librari scanditi dalla sfilata di titoli via via transitori, adatti per ciascuna occasione.

La « Pagina del Commesso Libraio » intrattiene i suoi lettori anche sui principi di estetica dell'allestimento: per colpire l'occhio del lettore occorre « fermare, con poche linee caratteristiche, con pochi colori bene accoppiati, l'attenzione del passante »<sup>26</sup>. L'uniformità delle dimensioni e la monotonia delle forme plastiche del libro si rivelano inaspettate alleate nell'escogitare combinazioni di sfondi scuri con colori luminosi, di razionali geometrie che giocano sul ritmo e sulle linee disegnate da poche edizioni ricorrenti in molti esemplari o da titoli diversi accomunati dall'appartenenza editoriale o dalla condivisione della serialità di collana. L'esperto in estetica della « mostra » illustra anche con avvertimenti grafici due possibili stili di allineamento: semplice o a scacchiera (fig. 3). Vi sono edizioni affini per la qualità estetica delle legature che il libraio suggerisce di accostare: i libri del catalogo Zanichelli, Barbéra e Carabba, con le loro copertine dalle linee essenziali, possono essere affiancati e trarre vantaggio dalla condivisa classicità della loro veste grafica.

---

<sup>23</sup> Italo CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 3.

<sup>24</sup> Gian BELLÌ, « Esposizione di libri. I. Gusti del pubblico e buon senso del libraio », in GdL, n. 36, ottobre 1923, pp. 430-431.

<sup>25</sup> Ancora da compiere, non solo in Italia, studi storici di genere sull'uso delle librerie da parte delle donne.

<sup>26</sup> ID., « Esposizione di libri. II. Estetica della "mostra" », in GdL, n. 36, ottobre 1923, pp. 449-450.

Ma vanno tenuti distanti dalle soluzioni più complesse che adottano altre case editrici, ispirate alla tradizione rinascimentale o a più ricercate simmetrie grafiche.

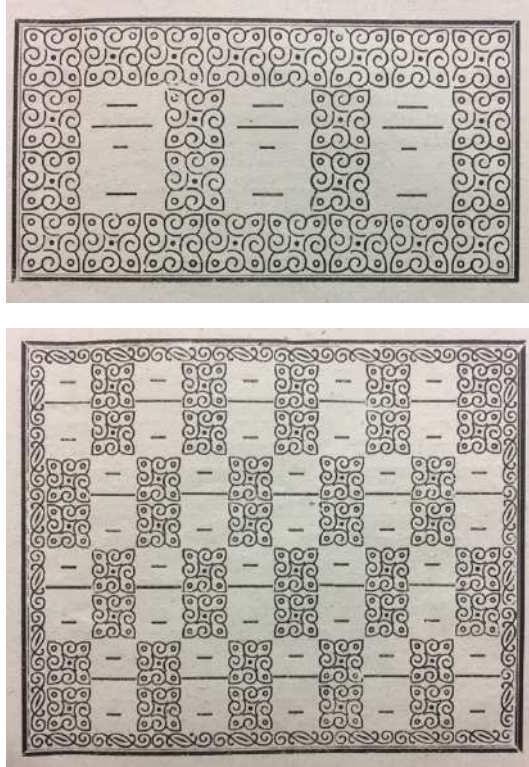


Fig. 3. Schemi di presentazione, semplice e a scacchiera, del libro in vetrina secondo Gian Belli, 1923.

Di solito, ma non sempre, i libri sono posti in vetrina chiusi, o addirittura di taglio, come si mostrano anche nelle vetrine della famosa libreria Hoepli di Milano, nella Galleria De Cristoforis<sup>27</sup>. Fanno eccezione i libri d'arte, più facili da esibire, perché anche l'interno delle loro pagine, aperte allo sguardo curioso degli osservatori, regala splendide illustrazioni: « la vetrina diverrà meta di un pellegrinaggio d'ammiratori, che l'ordine di collocamento farà diventare ancor più inclini all'acquisto ». Da evitarsi sono sia l'accumulo di titoli gli uni sugli altri sia il disordinato accostamento di volumi appartenenti a discipline lontane, che fa fuggire i compratori, invece che attirarli dentro al negozio. Le « vetrine fino a terra con la svariata policromia delle copertine allineate in lunghe file scintillanti di tutti i colori dell'iride » divengono tratto caratterizzante dei moderni negozi di libri, popolati di eleganti commessi (invero meno colti dei loro predecessori) e di annoiate addette alle operazioni di cassa.

<sup>27</sup> Joseph JUNG, « “In labore virtus et vita” », art. cit., p. 161; l'immagine della libreria in Galleria De Cristoforis compariva già in Cesarino BRANDUANI, *C'era una volta Milano*, Milano, Baldini & Castoldi, 1968, p. 44.

La nuova concezione della vetrina e l'articolato insieme di messaggi che essa è capace di veicolare, suscitavano irritazione nei clienti delle librerie tradizionali. Si registrarono così i malumori dei cultori della bottega all'antica, presidiata dal libraio vecchio stile, preparato, solerte, erudito<sup>28</sup>. Ancora negli anni trenta del Novecento la libreria è percepita come un luogo di vendita di un prodotto speciale, non paragonabile a nessun'altra categoria merceologica, dove la modalità e lo spazio commerciali, accanto al rapporto personale con il libraio, rivestono un ruolo centrale ma dove la clientela, come si vedrà, è ancora tenuta ad osservare precise norme. Significativo fu il dibattito svoltosi alla Camera dei Deputati nel 1930 intorno ad annunciati provvedimenti sull'anticipazione dell'orario di chiusura serale dei negozi. L'onorevole Dino Alfieri, allora sottosegretario al Ministero delle Corporazioni, nel rispondere all'interrogazione parlamentare dichiarò che « le aziende librarie non sono confondibili con le altre aziende commerciali »; che « la maggioranza della clientela delle librerie sceglie il suo fornitore non tanto per la merce che gli viene offerta quanto per il modo e l'ambiente dell'offerta stessa »; che « il libraio autentico non è un semplice venditore di libri, ma è quasi sempre l'amico del cliente: è in fondo un consumatore egli stesso, e di gusto ».<sup>29</sup> Anche il celebre libraio della Hoepli, Cesarino Branduani, qualche anno dopo, alla Casa del fascio di Milano, sviluppò temi analoghi<sup>30</sup>.

Tre anni prima della ricordata discussione parlamentare l'Italia del libro era stata attraversata dalla discussione sull'« ingresso libero » nelle librerie. Si erano fronteggiate due opposte opinioni. Da un lato si poneva quella di chi riteneva « che le librerie non fossero soltanto luoghi di vendita del libro, ma altresì luoghi di esposizione », di socializzazione, di scambio e arricchimento culturali, come sostenuto da voci del settore editoriale<sup>31</sup>. Dall'altro lato era chi interpretava le difficoltà di una simile trasformazione della libreria, che ancora si fondava su un mestiere legato al lavoro amministrativo, bibliografico e promozionale in senso tradizionale<sup>32</sup>. Eppure la progressiva trasformazione dello spazio di vendita del libro in luogo sempre più aperto al pubblico, anche grazie all'influsso delle fiere del libro in quei decenni assai vitali, determinò la comparsa di contenitori e di arredi librari funzionali alla libreria come luogo più di esposizione pubblicitaria che di mera transazione economica. La forza politica ed economica dell'editore progressivamente impose la trasformazione della libreria.

Le vetrine della Libreria Bemporad di Trieste, immortalate nel 1921, si offrono come sede strategica di comunicazione dell'immagine di una identità aziendale e delle sue proposte editoriali<sup>33</sup>. Più tardi, nel secondo Dopoguerra, sono le vetrine create per la sezione degli editori alla Fiera di Milano nel 1954 a segnare una fase di

<sup>28</sup> « Commessi di libreria », in GdL, n. 39, 27 febbraio 1926, p. 119 che riprende un articolo pubblicato su « Il Secolo » da Patrizi nel gennaio-febbraio 1926.

<sup>29</sup> « La diffusione del libro e l'orario delle librerie », in GdL, n. 43, 1930, pp. 238-239.

<sup>30</sup> Cesarino BRANDUANI, *Il libraio: lettura fatta per incarico di S. E. Dino Alfieri, nell'Aula magna della Casa del fascio di Milano ai soci dell'Istituto fascista di cultura e dell'Alleanza Nazionale del libro la sera del 18 maggio 1934*, Milano, Hoepli, 1934. Su Branduani cfr. ID., *Memorie di un libraio*, Milano, Longanesi, 1964.

<sup>31</sup> E. ALMANI, « Per l'«ingresso libero» nelle librerie », in *La Fiera Letteraria*, n. 3, 12 giugno 1927, p. 2: la lettera al direttore fu ripresa, con identico titolo, anche dal GdL, n. 5, 1927, p. 375.

<sup>32</sup> Edoardo BRUGNATELLI, « In merito alla libera entrata », in GdL, n. 5, 1927, p. 403.

<sup>33</sup> *Paggi e Bemporad editori per la scuola: libri per leggere, scrivere e far di conto*, a cura di Carla Ida Salviati, Firenze, Giunti, 2007.

passaggio della funzione presto assegnata anche al negozio di libri nel moderno sistema editoriale. Nell'esposizione del '54 la vetrina dell'Editrice Piccoli di Milano ha ricercato e ottenuto « effetti di luminosità che ben si adattavano alle copertine multicolori delle edizioni per l'infanzia, esposte su un lungo banco curvilineo e quattro scaffali »<sup>34</sup>. Nella *mise en scène* della casa editrice Colombo, di Roma, la protagonista indiscussa è Ada Boni con il suo celeberrimo *Talismano della felicità*, presentato accanto a una tavola imbandita. La funzione identitaria dell'allestimento è tutta incentrata, in quest'ultimo caso, su un singolo titolo del catalogo editoriale.

Gli editori appunto, assai tempestivi nel comprendere il valore promozionale degli stand fieristici così come degli scaffali nelle nuove librerie a ingresso libero, attirano e spingono all'acquisto il pubblico e assorbono nell'orbita delle attività pubblicitarie le soglie delle librerie. I lettori, non più abituati a sfogliare gli strumenti di informazione bibliografica per effettuare la scelta del libro, si lasciano attrarre da quello che Giacinto Spagnoletti chiamò « lo splendore un po' assente della libreria moderna, della libreria post-armistizio »<sup>35</sup>.

Nel 1954, nell'approssimarsi dei festeggiamenti per il cinquantennio editoriale, Arnoldo Mondadori lanciò la catena di librerie « Mondadori per voi », aperte il 21 dicembre a Milano, nel centralissimo corso Vittorio Emanuele, poi a Roma, Genova, Torino e Bologna<sup>36</sup>. Fu l'affermarsi, anche in Italia, di negozi interamente o parzialmente dedicati al bisogno del cliente di varcare le porte della libreria « per chiedere consigli e tenersi aggiornato sulle edizioni e novità della Casa »<sup>37</sup>. Fu il trasparente porto da cui salpare per navigare fra scaffali e contenitori librari appositamente disegnati per le collane mondadoriane, illuminati ad arte e creati per un'esperienza commerciale di approccio al libro che non sarebbe passata inosservata. Fu la piena consapevolezza, maturata in Italia solo negli anni settanta del Novecento, che le vetrine, le insegne, le cognizioni di esposizione delle merci, l'illuminazione, le scaffalature e gli arredi, sia esterni sia interni, dovevano entrare a pieno titolo nelle competenze dei librai. Tanto da includere fra i saperi propri dell'« arte del libraio » nozioni strategiche su tali argomenti, giacché « in ogni caso non si può pensare ad una libreria che non abbia un aspetto esterno sufficientemente attraente e che non sia dotata di alcune vetrine »<sup>38</sup>, come recita uno dei più importanti manuali per librai dell'ALI, l'Associazione Librai Italiani nata nel 1946. Fu, in conclusione, una delle più concrete « azioni sul lettore », come le chiamava Genette, generate da quanto stava intorno al testo.

Paolo TINTI

Università di Bologna

<sup>34</sup> « Le librerie milanesi premiate alla Parata delle vetrine », in GdL, n. 67, 1954, pp. 80.

<sup>35</sup> Giacinto SPAGNOLETTI, *Ritratto di un libraio*, poi in Cesarino BRANDUANI, *Memorie di un libraio*, op. cit., pp. 307-310: 308.

<sup>36</sup> Enrico DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 1993, pp. 449-450.

<sup>37</sup> *Il cinquantennio editoriale di Arnoldo Mondadori, 1907-1957*, Milano, Mondadori, 1957, p. 246; si vedano le immagini storiche delle librerie di Milano, Genova alle pp. 246, 257.

<sup>38</sup> FRANCO FINI, CARLO CREMONINI, *Libri e librai*, a cura dell'ALI, Associazione librai italiani, Cagliari, Editrice sarda, 1973, pp. 142-159: 142.

## “WHO’S WHO(SE) EPITEXT?” The *Cartoline parlanti* of Angelo Fortunato Formiggini\*

In 1987, Gérard Genette defined the public epitext as “any paratextual element not materially appended to the text [...] but circulating, as it were, freely, in a virtually limitless physical and social space”.<sup>1</sup> This description of a fluctuant paratext that drifts from its text evokes a peculiar type of advertisement that appeared in Italy in the late 1920s and has not been investigated until now: the *Cartoline parlanti*, invented by the publisher Angelo Fortunato Formiggini (1878-1938). His collection of “Talking postcards” was conceived as a promotional strategy for the 1928 launch of Formiggini’s *Chi è? Dizionario biografico degli italiani d’oggi*, which was the Italian equivalent of the renowned “Who’s Who?” series. The *Cartoline* portray the authors associated with the publishing house together with other personalities listed in the biographical dictionary, in an unusual and particularly effective form of epitext.

Formiggini, a brilliant Italian publisher, started running his business in the first decade of the twentieth century in his hometown of Modena, before moving to Genoa and, finally, to Rome in 1916. The wit and refinement of his publications, as well as his continuous search for new, captivating ways to promote Italian books and Italian culture within Italy and abroad, gained the respect and appreciation of scholars such as Giovanni Pascoli, Antonio Gramsci, Giuseppe Prezzolini, Arthur Livingston, and Harry Nelson Gay. For example, his creation and promotion of a Circulating library in Rome in 1922<sup>2</sup> was connected by the press with the experience of Giovan Pietro Vieusseux’s Cabinet in Florence in the early nineteenth century, because both libraries functioned as acultural junction between scholars and intellectuals from Italy and the rest of Europe. Harry Nelson Gay, an American scholar who had opened the Library for American Studies in Italy in Rome<sup>3</sup> a few years before Formiggini opened his Circulating Library, made that connection explicit when he referred to the publisher as “the Vieusseux of the XX century” in one of his articles.<sup>4</sup> Furthermore, his review *L’Italia che scrive*, among the first and most popular bibliographical journals at the time,<sup>5</sup> was even called “the particular sign of 1918, besides the Americano al selz”<sup>6</sup> by Yale professor Angelo Lipari in 1937.

---

\* I would like to thank the “Gallerie Estensi, Biblioteca Estense Universitaria” of Modena for allowing me to use documents and images from the Formiggini Archives, Ian Culleton and Alyssa Abraham for their linguistic consultation.

<sup>1</sup> Gérard GENETTE, *Paratexts. Thresholds of interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 344 (English translation of the first edition: ID., *Seuils*, Paris, Éditions du seuil, 1987).

<sup>2</sup> Vittorio PONZANI, *Dalla filosofia del ridere alla promozione del libro: la Biblioteca circolante di A.F. Formiggini (Roma 1922-1938)*, presentazione di Alberto Petrucciani, Pistoia, Settegiorni, 2017.

<sup>3</sup> It was a specialized library in which Gay intended to collect all the best books and journals published in the United States, in order to make them available to both American and Italian students and scholars. See: Alberto PINCHERLE, “Istituti stranieri di cultura in Italia – “The Library for American Studies in Italy” di Roma”, *L’Italia che scrive*, 1923, 6, 8, 139.

<sup>4</sup> Harry NELSON GAY, “Publishing with an ideal”, article stored in Archivio Recensioni Formiggini, folder 267, *Articoli vari 8*, envelope *Articoli vari 1925*.

<sup>5</sup> Together with its main competitor *I libri del giorno*, edited by Treves publishing house in Milan and released almost in the same time, with a clear discomfort of Formiggini himself (Gianfranco TORTORELLI, “La letteratura straniera nelle pagine de *L’Italia che scrive* e *I libri del giorno*”, in *Stampa e piccola editoria tra le due Guerre*, a cura di ADA GIGLI MARCHETTI e LUISA FINOCCHI, Milano, Franco Angeli, 1997, 157-196). On this topic, see also Gianfranco TORTORELLI, *L’Italia che scrive, 1918-1938. L’editoria nell’esperienza di A.F. Formiggini*, Milano, Franco Angeli, 1996.

<sup>6</sup> Angelo LIPARI, “Gossip and News from Italy”, in: *The Modern Language Journal*, December 1927, 12, 3, article stored in Archivio Recensioni Formiggini, folder 306, *Formiggini 1927*, envelope *Formiggini 1927*. In 1918 the very first issue of the review had been released.

Unfortunately, Formiggini’s career was brutally interrupted by the promulgation of the so-called Racial Laws passed by Mussolini in 1938. Despite his commitment to the promotion of Italian culture abroad and his accomplishments,<sup>7</sup> Formiggini was forbidden to continue running his publishing house because of his Jewish roots. Unable to live without his work and wishing to make a clear statement against Fascist racism, he committed suicide in 1938 by jumping off the Ghirlandina tower in his hometown Modena. His act is considered to be one of the first “objection suicides” that took place in Italy after the promulgation of the Racial Laws.<sup>8</sup> The Fascists were so afraid that his act would threaten their power that they forbade the press to release the official news of his death. As a result his widow, Emilia Santamaria Formiggini, could not obtain his obituary notice and was forced to have a secret funeral in the early morning.<sup>9</sup> The Fascists took their campaign against his memory even further when they imposed a *damnatio memoriae* against Formiggini to make people forget not only his death, but also his work and achievements. Only in 1980 were his archives – which had been stored in the Biblioteca Estense Universitaria in Modena according to Formiggini’s last will – rediscovered and thoroughly studied.<sup>10</sup>



Formiggini Archives, Gallerie Estensi - Biblioteca Estense Universitaria, Modena.

---

<sup>7</sup> Formiggini was particularly committed to the promotion of Italian culture abroad: he spent time, efforts and money in creating the “Istituto per la propaganda della cultura italiana” in 1919, an institution entirely devoted to this purpose. Unfortunately, Giovanni Gentile, Minister of Education, took that institution away from him in 1923 because the Fascist government wanted to take advantage of the connections abroad created by Formiggini’s project to use them for imperialistic purposes. The entire episode is described by Formiggini himself in A.F. FORMIGGINI, *La fucina filosofica del fascismo e la marcia sulla Leonardo, libro edificante e sollazzevole*, Roma, Formiggini, 1923.

<sup>8</sup> The journalist Giovanni Ansaldo called Formiggini’s death “the most famous suicide of the Fascist era” (Giovanni ANSALDO, *Dizionario degli Italiani illustri e meschini dal 1870 a oggi*, Milano, Longanesi, 1980, 160-161).

<sup>9</sup> Ernesto MILANO, *Angelo Fortunato Formiggini*, Rimini, Luisé, 1987, 114-116.

<sup>10</sup> A two-day conference and an exhibition focused on Formiggini were held in Modena for the first time on February 1980. As a result, the first collection of essays on the Modenese publisher saw the light (*Angelo Fortunato Formiggini un editore del Novecento*, edited by Luigi BALSAMO and Renzo CREMANTE, Bologna, il Mulino, 1980), as well as the publishing house’s annals (Emilio MATTIOLI, Alessandro SERRA, *Annali delle edizioni Formiggini (1908-1938)*, Milano, S.T.E.M. Mucchi, 1980), both still considered milestones for these studies.

As an enthusiastic bibliophile, Formigginì paid meticulous attention to every detail of his books, from the covers to the images to the size, with the belief that the refined appearance of his books would convey their quality to the readers. In other words, those paratextual elements were necessary, as Genette claimed, “to make present, to ensure the text’s presence in the world, its ‘reception’ and consumption in the form (nowadays, at least) of a book”.<sup>11</sup> As a publisher, though, Formigginì had to confront production problems with one of his competitors within a market that had expanded between the end of the nineteenth century and beginning of the twentieth. The widespread diffusion of steam-driven printing presses<sup>12</sup> from England to the rest of Europe and the massive increase of literacy after the unification of Italy in 1881 led to a mass production of books and a price reduction to meet the demands of a broader readership.<sup>13</sup> These developments inspired strong competition between Italian publishers, who responded by seeking the best methods of distinguishing and promoting their books to potential readers. For this reason, Formigginì studied promotional strategies with particular sharpness, as demonstrated by the case study of the *Cartoline parlanti* featured in this essay.

Formigginì always paid particular attention to what happened beyond Italian borders<sup>14</sup> and, in doing so, he eventually realized that Italy, unlike other nations, lacked an important kind of publication. The “Who’s Who?” series, a sort of biographical dictionary of the most distinguished personalities of the country in all fields, was originally conceived in England by Baily Brothers in 1849. The first version did little more than provide lists of the names of notable people, such as bishops or members of Parliament, but Adam Black, in his 1897 edition, added more biographical details and proper alphabetisation.<sup>15</sup> After that, in 1899, in Chicago, the publishing house Marquis Who’s Who began to release their most popular *Who’s Who in America. A Biographical Dictionary of Notable Living Men and Women*. Similar publications followed in Germany (1905), New Zealand (1908), Canada and Denmark (1910), Sweden and Norway (1912), Australia (1923), and France (1953).

Inspired by that international tradition of *Who’s who?*, in 1928 Formigginì published the first edition of the *Chi è? Dizionario biografico degli italiani d’oggi*. The volume – comprising almost five hundred pages – contained a list of brief biographical descriptions of notable Italian men and women (though, when it came to women, he decided to provide the day and month of birth, but not the year, as a courtesy for the ladies). First, he listed the “Gerarchie”, the members of all the

<sup>11</sup> Gérard GENETTE, *Paratexts*, 1.

<sup>12</sup> Invented in England in the late 1820s and used for the first time by *The Times* in 1828. (*The Cambridge History of the Book in Britain*, vol. IV, 1830-1914, edited by DAVID MCKITTERICK, Cambridge, Cambridge University Press, 2009).

<sup>13</sup> See: Adriana CHEMELLO, “La letteratura popolare di largo consumo”, in *Storia dell’editoria nell’Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Firenze, Giunti, 1997, 165-192.

<sup>14</sup> Formigginì’s press clipping (called “archivio delle recensioni”), which consists of more than 300 folders, containing approximately 37.000 documents, shows various articles from foreign newspapers; in his archives there are also several correspondents from countries such as France, Germany, Romania, Tunisia, The Netherlands, the United States, Canada, Argentina, Brazil, etc. (See: Elisa PEDERZOLI, “L’Archivio delle recensioni di Angelo Fortunato Formigginì a Modena: il ‘Vieusseux del XX secolo’”, in: *TECA. Rivista internazionale di arte e di storia della scrittura, del libro, della lettura*, 2015, 8, 85-97).

<sup>15</sup> Detailed information on the first British edition and later additions can be found on the official website of the UK *Who’s who* (<<http://www.ukwhoswho.com>>). A fuller history of *Who’s Who* was published to coincide with the 150th edition in 1998, in the “Preface, with a brief history, 1849-1998” of the volume *Who’s Who 1998*, London, A&C Black, December 1997, 1-16.

Italian political elite, followed by all the other entries in alphabetical order by surname and, in the case of namesakes, by seniority. Formigginì himself, in presenting the dictionary, stated that the selection of people to include in the list was accurate, though arbitrary: according to the same selection criteria used by the British *Who’s Who*,<sup>16</sup> he “took into consideration various political, religious, civil and military hierarchies together with the academic personalities” and pointed out to the readers that being part of the *Chi è?* “was not a celebrity licence nor a reason to be proud but rather a sign of notoriety”.<sup>17</sup> In order to gather the information about the chosen personalities, Formigginì sent each of them a form to fill out with details such as surname, name, pseudonyms, job, place and date of birth, parents’ names, academic achievements, address and phone number. After that, they had to provide “the most essential biographical and bibliographical information” about themselves, paying attention “not to use adjectives or personal opinions”.<sup>18</sup> This clarification should have prevented the biographies from being too biased, but the editorial supervision of the entries was probably too superficial, because the partisan nature of the biographical entries was often underlined by *Chi è?* critics.<sup>19</sup>

In order to create a series just like those published abroad, Formigginì made sure to update the publication every year, which sets his series apart from a previous attempt at a similar publication in Italian. In 1908, the scholar and librarian Guido Biagi had published a *Chi è? Annuario biografico italiano con cenni sommari delle persone più note del parlamento, dell’esercito, dell’armata, della magistratura, del clero, delle pubbliche amministrazioni, dell’insegnamento, della letteratura, dell’arte, dell’industria e del commercio*. However, as Formigginì himself pointed out, Biagi’s work never achieved significant success, and the publication was interrupted.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> “The criterion of selection is primarily the the interest which a candidate may be considered to have for a reasonably large section of the book’s purchasers and the selection of names for inclusion has always been of the greatest interest, both to the publishers and to those who use the book. The aim always is to reflect society and its changes, and to include in *Who’s Who* not merely those whose names are prominent but – because entries are removed only at death – those who will continue to be of interest for a significant length of time.” (“Preface, with a brief history, 1849-1998”, in: *Who’s Who 1998*, cit., 2).

<sup>17</sup> “Non vorrei che coloro che sono elencati qui mettessero su troppa superbia: questa non è una patente di celebrità, è, tutt’al più, una constatazione di notorietà. Nella scelta dei nomi abbiamo tenute presenti le varie gerarchie politiche, religiose, civili e militari, e i quadri ufficiali del mondo accademico.” (Angelo Fortunato FORMIGGINI, “Carissimo Lettore”, in: *Chi è? Dizionario biografico degli italiani d’oggi*, Roma, Formigginì, 1928, 8). All English translations from Italian texts and archival documents are mine.

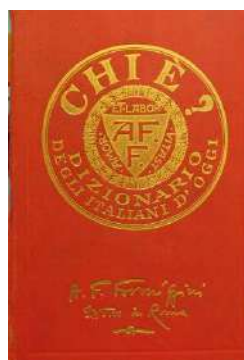
<sup>18</sup> A sample of the form sent by Formigginì to each potential protagonist of the dictionary can be found in Archivio Editoriale Formigginì, *Circolari*, vol. 4, 1927-1931, c. 152-153.

<sup>19</sup> One of the first to point out this aspect had been Giuseppe Prezzolini (1882-1982), in a review of the *Chi è?* in the periodical of the Casa Italiana of Columbia University, New York: “Ci auguriamo che le prossime edizioni correggano i due difetti fondamentali del dizionario: cioè, che vi si trovi un numero ancora maggiore di nomi, e che le notizie raccolte dimostrino più spesso di essere state raccolte dagli editori e non dagli interessati.” (*Casa Italiana of Columbia University in the City of New York*, 1932, 2, 5, 7). Prezzolini was invited to Columbia University several times as visiting professor between 1923 and 1927 by Arthur Livingston; later, in 1929, he moved to the United States for good and was appointed Director of the Casa Italiana, the institution of Columbia University designed to support American students and scholars to better understand Italian language and culture.

<sup>20</sup> “Twenty years before us, Guido Biagi published a *Chi è?* of moderate proportions, but his initiative didn’t have luck then and it was abandoned soon.” (Angelo Fortunato FORMIGGINI, *Trent’anni dopo. Storia della mia casa editrice*, Vaciglio (MO), Levi, 1977, 102).



*Who's Who* 1972,  
Adam & Charles Black edition.



*Chi è? Dizionario biografico degli italiani  
d'oggi*, Formiggini edition (1928).

Formiggini was proud of the new project and, considering himself not only the publisher but also in a certain way the author of the *Chi è?*, he used the preface to the first edition just like an authentic and authorial epitext. To make that clear, he addressed his preface to the “Dearest Reader”:

You are too clever not to understand that this book in front of you represents, in embryo, the appearance of a new «national institution»: every great nation has long had its *Who's Who?*, its *Wer Ist's?*, its *Qui êtes-vous ?*; it was also necessary that our country had a national repertoire destined to find its place in all the libraries of the world, next to its colleagues of other nations, on the table of all intelligent rulers, in newsrooms, in public and private offices and wherever there is an interest in knowing the essential features of the best known Italians.<sup>21</sup>

How could Formiggini effectively promote his encyclopedia of eminent people? He was aware that such an original project (at least for Italy) required an equally innovative promotional strategy to reach the audience's interest and widespread distribution; thence came the idea of the *Cartoline parlanti*.

Formiggini's idea was to advertise the work through the very personalities that formed its content; thus, he created a series of postcards which presented authors of the publishing house alongside the other subjects of the biographical dictionary. Before sending out the postcards, the publisher sent each of the contributors a newsletter informing them of his new plan:

Eminent dear author,

For a long time, I've been flirting with an idea that I think is clever. I would like to make a talking postcard for each of my Profiles, that is, to reproduce

---

<sup>21</sup> “Tu sei troppo intelligente per non capire che questo libro che ti sta innanzi è, in embrione, una nuova «istituzione nazionale» che sorge: ogni grande nazione aveva da tempo il suo *Who's who?*, il suo *Wer ist's?*, il suo *Qui êtes-vous?* [sic]; era necessario che anche il nostro Paese avesse un repertorio nazionale destinato a trovarsi in tutte le biblioteche del mondo accanto ai suoi colleghi delle altre nazioni, sul tavolo di tutti i regnicoli intelligenti, nelle redazioni dei giornali, nei pubblici e privati uffici e dovunque si abbia interesse a sapere qualcosa di essenziale degli italiani più noti.” (Angelo Fortunato FORMIGGINI, “Carissimo Lettore”, in: *Chi è? Dizionario biografico degli italiani d'oggi*, 6).

exquisitely with chalcography (!) the individual’s portrait and then put under it a very concise biography, of a hundred words at most.

Would you be so kind to provide your own brief profile to me?<sup>22</sup>

Formiggini’s idea was not entirely innovative, since the author’s portrait with his/her creations is a traditional form of portraiture that directly connects artists to the image of themselves that they want to convey to the public.<sup>23</sup> The practice dates back to the Middle Ages, when initials in manuscripts were often decorated with miniatures that depicted the author’s image.<sup>24</sup> Then, in the age of printing, portraits of authors became more and more common. In the beginning, xylographs of initial letters displayed portraits of the author or scenes of dedication, imitating the manuscript tradition and, subsequently, in the sixteenth and seventeenth centuries, portraits became a particular feature of the printed book.<sup>25</sup> The idea of associating a special “motto” to the portrait could have also been influenced by the early modern printed book tradition of the heraldic, in which the portrait of the author was often flanked with his own coat of arms or an emblematic “motto” to further distinguish his personality. Moreover, in the early modern printed humanist books, portraits of the authors were also enriched with a “motto” to express the inner life and personality of the scholars in an attempt to translate their intellectual biography into a form that would be as concise and effective as a sentence. Formiggini’s understanding of the ways in which the author’s face could be used to expand upon the work of his or her mind was informed by his expertise and love of ancient books. Inspired by the traditional author portrait, therefore, he decided to ask each of his contributors for “a fresh and artistically perfect photograph” and, separately, “a short characteristic autograph”, with a very specific shape and size.

---

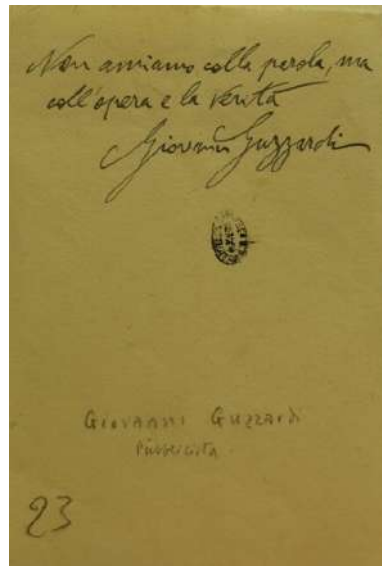
<sup>22</sup> “Illustre e caro autore, sto, da tempo, leccando una ideuzza reclamistica che mi sembra ingegnosa. Vorrei fare una cartolina parlante per ciascuno dei miei Profili e cioè riprodurre squisitamente in calcografia (!) il ritratto del soggetto e metterci sotto un profilino ultrasintetico di cento parole al massimo. Vorreste essere tanto cortese di farmi tale sintesi per i profili scritti da Voi?” (*Newsletter*, April 1928, from Archivio Editoriale Formiggini, *Circolari*, vol. 4, 1927-1931, c. 83).

<sup>23</sup> On this topic, see all the articles in: *Interférences littéraires*, nouvelle série, *Iconographies de l'écrivain*, 2009, 2; see also David MARTENS, Anne REVERSEAU, « La Littérature dévisagée. Figurations Iconographiques de l'écrivain au XXe siècle », in: *Image [e] Narrative*, 2012, 13, 4, 1-10; Federico FERRARI, Jean-Luc NANCY, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005 (see also the Italian edition, *Iconografia dell'autore*, Roma, Sossella, 2006); Adeline WRONA, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, 2012; Dustin ILLINGSWORTH, “How author photos change the way we read. On making eye contact with iconic writers”, in: *Literary Hub*, October 27, 2015 (<https://lithub.com/how-author-photos-change-the-way-we-read/>); *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, sous la direction de David MARTENS, Jean-Pierre MONTIER, Anne REVERSEAU, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

<sup>24</sup> See: Marie JENNEQUIN, « Le “portrait” d’Auteur au Moyen Âge : parcours iconographique à travers les miniatures de quelques manuscrits », in *Interférences littéraires*, nouvelle série, « *Iconographies de l'écrivain* », 2009, 2, 27-37.

<sup>25</sup> See: Giuseppina ZAPPELLA, *Il ritratto librario*, Manziana, Vecchiarelli, 2007; EAD., *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, Milano, Editrice Bibliografica, 1988; Claudia CIERI VIA, “L’immagine paratestuale fra ritratto e biografia”, in *I dintorni del testo. Approccio alle periferie del libro*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 2005, 99-120.

Elisa PEDERZOLI



Photograph and handwritten motto delivered by the journalist Giovanni Guizzardi  
(Source: Gallerie Estensi – Biblioteca Estense Universitaria, Modena, Archivio Editoriale Formiggini, file *Guizzardi, Giovanni*. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).



“Talking Postcard” of Giovanni Guizzardi, final version  
(Source: [www.millecartoline.com](http://www.millecartoline.com))

While gathering the materials to print the postcards, Formigginì addressed some of his correspondents with incredible meticulousness.<sup>26</sup> For example, he wrote to the poet and critic Fausto Maria Martini:

My Dearest and kind friend, this is to remind you of the promise to send me a beautiful picture of you and an expressive and signed autograph, separately written on a white paper as large as a postcard, that is 9 cm., and 3 ½ cm. high. The one that you showed me would be fine.<sup>27</sup>

The same instructions were given to his friend and writer Corrado Alvaro:

Dear Alvarone, this one is to ask you: [...]

- to send me a beautiful photograph of you. It doesn't matter that you are ugly, as long as the picture is really beautiful.

- to send me an expressive autograph that is representative of you and signed, written on a piece of white paper as large as a postcard, that is 9 cm., and 3 ½ cm. tall.<sup>28</sup>

Alvaro answered instantly by delivering the requested materials to the publisher, but Formigginì was not entirely satisfied:

The picture is beautiful, but there's one problem: it is crumpled, perforated and stained. I'm afraid this can damage a good reproduction. If the plate still exists, please, get a new copy to send me in exchange for this one.

The autograph is just fine but bear in mind that it will be reduced to the width of a postcard, that is a quarter reduction.

It would be useless to rewrite it smaller, because the camera itself will do the reduction process, but if you think that your downsized writing would be hardly readable you can make a new 3 ½ - 9 cm. card. From that sample, the reproduction will be precise.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> A substantial number of the photographs (approximately 240) collected by Formigginì during that preparatory period of the *Cartoline parlanti* production are now preserved into the collection “Fondo Ritratti” of the Biblioteca Nazionale Braidense in Milan. Formigginì materials were donated to the Braidense by Count Tomaso Gnoli, Director of the Biblioteca Estense of Modena, in November 1939, with the authorization of Formigginì's widow Emilia Santamaria, during the operations of acquisition of all Formigginì's archives and collections after his death. As it is explained in a letter written by Gnoli to Paolo Nalli, Director of the Braidense, (Biblioteca Estense, Archivio Storico, Pos. IIIc, 1936-1940, *Doni e scambi – Doni di privati*, file *Raccolta Formigginì (Corrispondenza Ufficiale)*, letter, 29.11.1939) the reason of that donation was the relevance of those specific photographic materials for the impressive collection of portraits and postcards that the Braidense library held (and still holds).

<sup>27</sup> “Carissimo e benigno, ti rammento la promessa di mandarmi una tua bellissima fotografia e, a parte scritto su di una carta bianca larga come una cartolina cioè 9 cm. ed alta cm. 3 e ½, un tuo autografo espressivo e firmato. Quello che mi hai proposto andrebbe benissimo.” (Archivio Editoriale Formigginì, file *Martini, Fausto Maria*, c. 5, letter, 24.02.1928).

<sup>28</sup> “Carissimo Alvarone, vengo con questa mia per pregarti: [...]  
- di mandarmi una tua fotografia bellissima. Che tu sia brutto non ha nessuna importanza, basta che la fotografia sia proprio bella.  
- di mandarmi un tuo autografo espressivo e che ti caratterizzi e firmato che sia scritto su un pezzo di carta bianca largo come una cartolina, vale a dire 9 cm. e alto 3 ½.” (Archivio Editoriale Formigginì, file *Alvaro, Corrado*, c. 10, letter, 24.02.1928).

<sup>29</sup> “La fotografia è assai bella, ha solo il guaio di essere qualcita perforata e macchiata; penso che ciò possa nuocere ad una felice riproduzione; se esiste ancora la lastra farai bene a fartene tirare una nuova copia da darmi in cambio di questa. L'autografo va benissimo, bada però che esso verrà ridotto alla larghezza di una cartolina e perciò impiccolito di un quarto. Sarbbe [sic] inutile riscriverlo più in piccolo poiché il lavoro di riduzione lo farà la macchina fotografica, ma se ti pare che la tua scrittura ridotta possa essere poco leggibile puoi fare un cartellino alto 3 ½ e largo 9 e allora la riproduzione sarà precisa.” (Archivio Editoriale Formigginì, file *Alvaro, Corrado*, c. 11, letter, 06.03.1928).

This extreme precision was absolutely necessary because the printing procedure for the postcards was difficult and expensive, as Formiggini complained with one of his friends and correspondent Luigi Tonelli:

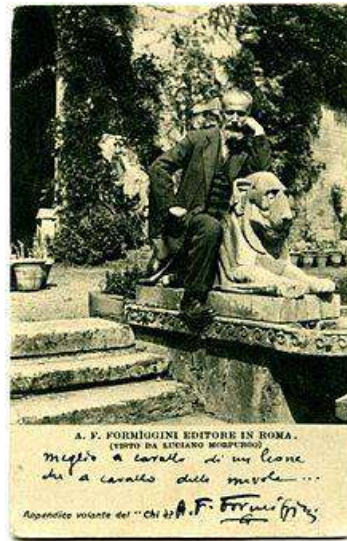
Dear Tonelli, the “Postcards stuff” has made me sweat for years and I still cannot get it over with due to technical problems. In order to use rotogravure to make the postcards I would have to print too high a run, which would be impossible to sell. I tried with the typography, then. Here’s a model attached, but I’m not satisfied with the aesthetic result. Perhaps it will be necessary to use a heliotype like the cute portrait that you liked so much, but it will be insanely expensive.<sup>30</sup>

Formiggini was a skilled publisher, yes, but he was also a businessman, and he had to be very careful to fit the scope of his ideas within the size of his accounts. Rotogravure was based on the transfer of ink from a design etched or engraved into the printing plate, with a so-called “intaglio process”, to the paper by means of pressure; because cells of different depths can hold various amounts of ink, the rotogravure process could print a rich range of tonal values, making it ideal for reproducing photographs in large quantities. Heliotype, on the other hand, involved transferring pictures directly from photographic negatives to hardened gelatine plates from which impressions are produced on paper as by lithography. Both printing techniques were expensive and would have required Formiggini to print huge numbers of each postcard at the same time, to reduce the costs. In the end, Formiggini chose the rotogravure. For this reason, though, the authors would have to pay for their own postcard if they wished to have a copy; furthermore, Formiggini would also need to find a way to promote and sell the postcards as independent items, to get the investment back.<sup>31</sup> From the very moment of their creation, though they were originally conceived as advertisements for the *Chi è?*, the “Talking postcards” have not been just a mere publishing epitext. They were meant to go beyond that specific role, crossing Genette’s “threshold” to circulate in autonomous ways. In fact, he wanted the postcards to circulate not only through sale and distribution: he recommended that all the authors use them for private correspondence, a practice that he himself adopted from the beginning by creating his own “Talking postcards” and using them as samples to convince others to let him print customized cards for them.

---

<sup>30</sup> “Carissimo Tonelli, la faccenda delle cartoline mi fa sudare da anni e non riesco ancora <a> saltarne fuori per difficoltà tecniche. Per fare le cartoline in rotogravure bisognerebbe tirarne un numero troppo grosso e d’impossibile smercio. Ho provato la tipografia e te ne accludo un modello, ma non sono contento del risultato estetico; bisognerà forse farne in eliotipia come il faccetto che tanto ti piacque, ma vengono a costare un occhio.” (Archivio Editoriale Formiggini, file *Tonelli, Luigi*, c. 92, letter, 19.01.1928).

<sup>31</sup> “For postcards’ collectors, those items will form a precious iconographic and autographic file; we will set up special subscriptions for a hundred-package for them.” (Angelo Fortunato FORMIGGINI, *Trent’anni dopo*, 106).



Two samples of Formigini’s own “Talking postcards”

(source: Gallerie Estensi – Biblioteca Estense Universitaria, Modena, Archivio Familiare Formigini, App. Fotogr. 107 e 109. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).

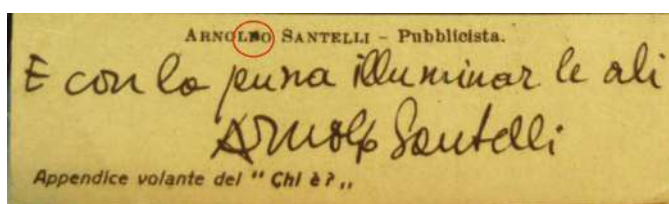
There was, however, a problem. The preliminary project comprised a picture, a motto, and a brief biography, but that seemed to take up all the space on the card, whereas Formigini needed to provide space for other purposes. So, in order to give the correspondents enough space to write, something would have to be taken off of the postcard. One of the authors, the scholar, translator, and writer Vincenzo Errante, wrote several letters to the publisher after discussing Formigini’s project with his colleague and friend Fernando Palazzi, who was also a regular correspondent and a friend of the publisher and one of the personalities into the *Chi è?*. They pointed out that the biography was redundant: if the postcards were meant to be an appendix to the dictionary: they didn’t need to replicate the information in the book, but should add something instead. Errante was very adamant, saying: “Do not abolish the ‘motto’ and the signature, really interesting!”<sup>32</sup> He suggested the removal of the biography and the addition of what he called “*una spiega*”, that is, an explanation of a few words describing the person’s career to help the reader recognize them. Errante also spotted the commercial potential of the postcards as separate items immediately, and gave Formigini a blunt suggestion:

We need to “speculate” on human ambition. That two lines would give greater value to the document, that would appear to be more “editorial” than “private”; and I think it would facilitate the sale... from each person involved, at least. [...]

<sup>32</sup> “Ma non sopprimere, però, il motto autografo e la firma – interessantissimi!” (Archivio Editoriale Formigini, file *Errante, Vincenzo*, c. 28, letter, 29.09.1928).

You must think that most of them are effigies of writers, musicians, painters. I mean, people who would like a little bit of advertisement for themselves. And you gave the full biographical data into the *Chi è?*. So, yes, in this way the Talking postcards would be an authentic “flying appendix” for the *Chi è?*. [Without the *spiega*] it seems to me the question remains unanswered, for the ones who are not enough famous, and for many writers, musicians, etc., whose authentic signature under the photograph is... illegible.<sup>33</sup>

Formigginì considered all of Errante’s suggestions carefully and the final version of the postcards held the portrait, the motto with signature, but also the full name and an indication of the specific activity of the featured person (though there are also several different samples without the latter details). These specifications, however, caused the publisher some new issues in certain cases, for example the journalist Arnolfo Santelli complained to Formigginì about his name being misspelled. The name written on his postcard was in fact “Arnoldo” and not “Arnolfo”, and he wanted it corrected right away. To make his point, he used his own postcard to write to the publisher, and he himself corrected the wrong name on it with his pen, twice.



Santelli’s “Talking postcard”, detail of the wrong spelling of the name, with the pen correction (Source: Gallerie Estensi – Biblioteca Estense Universitaria, Archivio Editoriale Formigginì, file *Santelli, Arnolfo*, Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).

Another complaint came from the writer Pitigrilli, who wrote under a pseudonym. In the first version of his postcard, Formigginì had indicated his real name, Dino Segre, and the author immediately objected:

Dear Formigginì, why did you put Dino Segre on the postcard? Why do we have to repeat even for me that stupid habit of which Gandolin was a victim, that no one mentions him without putting a (Vassalli) in brackets beside him? [...] Do you know how irritating this is?! If you can remake the postcards with only Pitigrilli, I’ll buy a few hundred.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> “Bisogna ‘speculare’ sull’ambizione umana. Le due righe di spiega darebbero maggior valore al ‘documento’; questo, apparirebbe più d’iniziativa ‘editoriale’ che ‘privata’; e ritengo agevolerebbe la vendita... Se non altro da ciascun interessato. [...] Devi pensare che in gran parte sono effigi di letterati, musicisti, pittori. Gente, insomma, che tiene un po’ a farsi réclame. I dati, poi, li hai tutti nel *Chi è?* E allora, sì, la cartolina parlante sarebbe una autentica appendice volante del *Chi è?* Ché così mi sembra la domanda resti senza risposta: permolti che non son poi celeberrimi; e per molti scrittori, musicisti, etc., la cui autentica firma sotto la fotografia è... indecifrabile.” (Archivio Editoriale Formigginì, file *Errante, Vincenzo*, c. 24v, letter, 22.09.1928).

<sup>34</sup> “Caro Formigginì, ma perché sulla cartolina hai messo Dino Segre? Che anche per me si debba ripetere quell’imbecille usanza di cui fu vittima Gandolin che nessuno nomina senza mettergli accanto tra parentesi un (Vassalli)? [...] Sapessi com’è irritante questo! Se puoi far rifare le cartoline

Formiggini appeased the writer by printing several revisions; however, Pitigrilli was also quite picky about his picture and wanted everything made exactly as he wished.

The corrections described above support the important point made by Vincenzo Errante in his letter to Formiggini that although the “Talking postcards” were created specifically as an advertisement for the dictionary (and, in that sense, we could consider them a publisher’s epitext), they ended up serving a variety of other purposes. Indeed, by featuring portraits of the personalities, the *Cartoline* immediately acquired a second use not only as a way to promote the *Chi è?* and, simultaneously, its creator and publisher Formiggini. They also became a method for the writers, musicians, and other personalities listed in the dictionary to promote themselves by using the postcards as a means of private communication. This explains why the authors gave such careful attention to the making of the postcards and validates their repeated interference in what was, in theory, a publisher’s matter. What was originally created as a public epitext for Formiggini and his work, therefore, turned into an authorial epitext for the individual promotion of the personalities in the dictionary who, by using the postcards for their own correspondence, contributed to the promotion of the book and themselves at the same time, in what could be interpreted as a sort of “double paratextual function”. The writer Guido Stacchini – another of the *Chi è?* Authors – clearly indicates the double function of the *Cartoline* in his letter to Formiggini:

Dear Formiggini, I received the postcard informing me of the new “postcard-photographs”. I would be very grateful if you could send a hundred of them to Viareggio, where a stand has been set up to sell my books during the Fair, opening on the 14th of the current month. However, you should send them immediately by express courier, as they must be in Viareggio no later than the 13th [...].<sup>35</sup>

Stacchini’s letter demonstrates the fact that, although the postcards were meant to advertise Formiggini’s *Chi è?*, the author wanted the one that featured his picture and motto in order to promote his own items at Viareggio’s book fair. This shows us how novel and attractive they would have appeared to the fair’s attendees.

The correspondence between Formiggini and the authors demonstrates that the publisher was aware of the multi-faceted potential of his creation. In fact, he underscored the value of his *Cartoline* in the first edition of the *Chi è?*, in which he placed what we might call an advertisement for the advertisement on the *verso* of the title page:

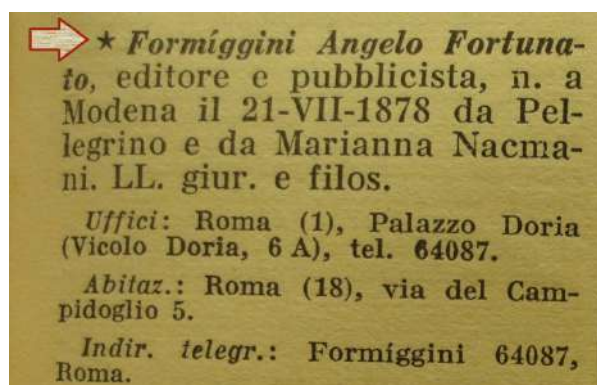
---

con il solo Pitigrilli, ne compero qualche centinaio.”(Archivio Editoriale Formiggini, file Pitigrilli [pseud. Dino Segre], no year, but most likely between 1928 and 1929). Gandolin was the pseudonym of the famous Italian writer and reporter, Luigi Arnaldo Vassallo (1852-1906).

<sup>35</sup> “Caro Formiggini, ricevetti a suo tempo la cartolina che mi proponeva delle nuove cartoline-fotografie. Le sarò gratissimo se Ella vorrà inviarme un centinaio a Viareggio, dove vi è uno stand apposta per la vendita dei miei libri durante la Fiera che si apre il 14 corrente. Bisognerebbe però che le facesse inviare immediatamente per espresso, poiché devono essere a Viareggio al più tardi il 13.” (Archivio Editoriale Formiggini, file *Stacchini, Guido*, c. 2, letter, 07.08.1931). About the role and use of the author’s image in literary exhibition and editorial fairs, see: Jean-Pierre MONTIER, David MARTENS, Anne REVERSEAU, « La littérature n’est pas une culture « hors sol » . Que fait la photographie de l’écrivain ? » in : *L’écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, 15-41, with particular attention to the part concerning the “Usages exogènes” (35).

The CHI È? will be flanked by a FLYING APPENDIX, that is, a collection of photographs with autograph, printed with the most exquisite modern technique on special TALKING POSTCARDS which [...] will be suitable for private and commercial correspondence [...]. In the next edition of CHI È? the names for which postcards have already been published will be marked with an asterisk (as we have already done here, for the entry “Formiggini”). In the meantime, a list of postcards gradually printed will be sent on request.<sup>36</sup>

Therefore, not only did the *Cartoline parlanti* – acting as a peculiar paratext – drift from the text to gain their own independent life but they also had an impact on the text, which was modified according to the increased use of the *Cartoline*. As the postcards were gradually printed asterisks were added in the new edition of the *Chi è?* to highlight the ones who (indirectly) chose to help with the book’s promotion by using the cards.



*Chi è? Dizionario biografico degli italiani d'oggi* (1928), 225.  
Detail of the asterisk mark.

Truthfully, though, that operation did not last long. In the following editions of 1931 and 1936 neither the asterisks next to the people whose “Talking postcards” were printed nor the list of the names of those published had been updated, unlike in the supplement of 1929. Formiggini probably realized too late that it was too expensive to carry out the operation of updating the text with asterisks, but the original ideas of an interactive text open to revision and its fluctuating and lively advertising paratext remain remarkable and particularly effective.

The allure of the “Talking postcards” idea is demonstrated by the immediate and large subscription of authors that commissioned the items for themselves. The very first round was printed in 1928 as a trial and consisted of only fifteen postcards.

<sup>36</sup>“Il CHI È? DIZIONARIO DEGLI ITALIANI D’OGGI sarà affiancato da un’APPENDICE VOLANTE, cioè da una raccolta di fotografie con autografo, riprodotte con la più squisita tecnica moderna su speciali CARTOLINE PARLANTI, le quali, mediante la sottolineatura di frasi, si presteranno alla corrispondenza privata e commerciale pur godendo dell’affrancatura delle stampe. Nella prossima edizione del CHI È? saranno segnati con asterisco (come è stato fatto in questa per la voce “Formiggini”) i nomi pei quali sarà pubblicata la cartolina. Intanto di quelle che via via appariranno, sarà inviato un elenco a richiesta.” (*Chi è? Dizionario biografico degli italiani d’oggi*, p.n.n.)

Even so, they became popular immediately. In October 1929 the number of postcards increased to seventy-three, as the list of the personalities depicted in them published by Formiggini demonstrates.<sup>37</sup> Furthermore, Stacchini’s letter and the documentation of the use of the *Cartoline* for private correspondence and personal advertisement proves that their function went beyond the role of epitext to the *Chi è?* Nevertheless, they still achieved their original purpose as an efficient publisher’s epitext. Formiggini’s *Chi è?* had great success not only in Italy but also abroad and became one of the most appreciated items produced from his publishing house. For example, it is widely reviewed in foreign newspapers and could also be found in libraries abroad such as Columbia University’s Butler Library in New York, where Giuseppe Prezzolini referenced it in his academic courses on “Bibliography and Bibliographical method” in the 1940s.<sup>38</sup>

For all these reasons, it can be said that Formiggini had the foresight to create an original form of epitext, the *Cartoline parlanti*. Inspired by the increasing use of authors’ photographs in the press and in editorial advertisement strategies between the nineteenth and twentieth centuries<sup>39</sup>, Formiggini innovated upon that practice with the addition of the customized postcard for personal use. The combination was such a success that the *Cartoline* can easily be found nowadays in several writers’ and scholars’ archives, proving the wide circulation of Formiggini’s invention<sup>40</sup> together with the already-mentioned reception of the *Chi è?*, which they were originally conceived to promote. That makes the *Cartoline parlanti* a particularly effective and appreciated *senil*, fluctuating in and out of that area “not only of transition but also of *transaction*” between the text, its makers and its audience, that is the “privileged place of a pragmatics and a strategy, of an influence on the public”<sup>41</sup> as analysed by Genette’s studies, but one that due to its peculiar role certainly warrants more detailed analysis.

Elisa PEDERZOLI

Università di Bologna

---

<sup>37</sup>Angelo Fortunato FORMIGGINI, “Manuale di propedeutica editoriale. Cedole librarie e cartoline parlanti”, in: *L’Italia che scrive*, 1929, 10, 287-288.

<sup>38</sup>In the Columbia University Archives there is a dossier which contains the papers of students from Prezzolini’s seminar about “Bibliography and Bibliographical method”, for a class project in Biography during the academic year 1940-41. The exercise consisted of choosing a character from the list of the Columbia University Guest Book’s signatories and finding a whole series of information about him/her (name, date of birth/death, nationality, social position, career highlights, reason of their visit to Columbia at the time of signing) using bibliographic repertories and journals’ browsing and giving all the necessary references. (Columbia University Archives, Series XIV: *Libraries, 1790s-2000s*, box 189, folder I, *CU Libraries, School of Library Service, Class Project in Biography*).

<sup>39</sup>About the use of authorial iconography for mediatic purposes in the press and in editorial advertising see all the articles of the section “Présences médiatiques” in: *L’écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, 181-273.

<sup>40</sup>For example, one “Talking postcard” of the poet Marino Moretti had been found inside the folder of the *First annual report of the Director of the Casa Italiana April 1930- April 1931*, drafted by Giuseppe Prezzolini while he was Director of the Casa Italiana of Columbia University in New York. (Olga RAGUSA, “Prezzolini e la diffusione del libro italiano”, in: *Cartevive*, April 1997, 8, 1, 34).

<sup>41</sup>Gérard GENETTE, *Paratexts*, 2.

## LE PARATEXTE POUR LA DEFINITION ET POUR L'ETUDE DES COLLECTIONS

### Le cas des « Prosateurs français contemporains » des éditions Rieder (1921-1939)

#### Introduction

Tout le monde connaît, à ne pas en douter, la revue littéraire mensuelle *Europe*, qui paraît encore de nos jours. Par contre, tout le monde ne connaît pas forcément la maison d'édition qui l'a fait naître en 1923, à savoir les éditions Rieder, qui avaient été fondées dix ans auparavant. L'objet de cet article est le paratexte d'une des deux principales collections littéraires de Rieder, les « Prosateurs français contemporains ». Comme je vais le montrer, pour définir le profil de la collection et pour la promouvoir aux yeux du public, les éditeurs se servent largement de l'espace péritextuel des volumes, en premier lieu des quatrièmes de couverture. Par le biais de celles-ci, ils signalent les autres livres au catalogue, mais non nécessairement les derniers parus : ils proposent des groupements d'œuvres qui nous renseignent quant aux priorités de la maison d'édition. Avec le lancement de la revue *Europe*, la collection gagne un nouvel espace (épitextuel, cette fois) de promotion et de définition – et inversement. J'essaierai donc d'abord de démontrer le rôle que joue le paratexte des « Prosateurs français contemporains » ; ensuite, puisque c'est tout ce qu'il nous reste, ou presque, pour l'étude de cette collection et des éditions Rieder en général, ses archives ayant été détruites pendant la Seconde Guerre mondiale, je proposerai quelques pistes que tout chercheur peut suivre pour arriver au cœur d'un projet éditorial à partir de ses espaces périphériques.

Le cadre dans lequel cette recherche s'inscrit n'est pas bien balisé. Les collections, et les collections littéraires en particulier, n'ont que rarement intéressé les chercheurs. La thèse d'Isabelle Olivero, publiée en 1999 sous le titre *L'Invention de la collection*<sup>1</sup>, aurait pu ouvrir la voie à des recherches très stimulantes, qui commencent seulement à s'ébaucher. Tout récemment, ont paru d'une part, aux États-Unis, *The Culture of the Publisher's Series*, et d'autre part, en France, *La Collection. Essor et affirmation d'un objet éditorial* ; les deux privilégient une approche comparée à partir de micro-études sur des collections nées dans des contextes nationaux et linguistiques variés et à différentes époques. À ces volumes s'ajoute un numéro de la revue *Mémoires du livre / Studies in Book Culture* sur les collections de monographies illustrées<sup>2</sup>. La méthodologie pour l'analyse des collections mérite, à mon avis, d'être approfondie davantage. Dans toutes ces études, le recours au paratexte est loin d'être systématique. On retiendra par contre un article qu'Anne Simonin a consacré aux catalogues des éditeurs, étudiés en tant qu'outils pour une meilleure compréhension

---

<sup>1</sup> Isabelle OLIVERO, *L'Invention de la collection*, Paris, Editions de l'IMEC / Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, « In Octavo », 1999.

<sup>2</sup> John SPIERS (dir.), *The Culture of the Publisher's Series*, 2 vol., New York, Palgrave Macmillan, 2011; Christine RIVALAN GUÉGO, Miriam Nicoli (dir.), *La Collection. Essor et affirmation d'un objet éditorial*, Rennes, PUR, 2014; Mathilde LABBE et David MARTENS (dir.), *Une fabrique collective du patrimoine littéraire (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles). Les collections de monographies illustrées, Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1, automne 2015.

des politiques éditoriales, de la fortune de telle ou telle mouvance, etc.<sup>3</sup>. Simonin ne nomme jamais le paratexte, mais on peut dire que dans une certaine manière elle analyse les catalogues comme paratexte et qu'elle interroge, de plus, ce qu'il y a autour de ces catalogues (la correspondance de leurs directeurs, par exemple).

Comme je l'ai dit, la prise en compte du paratexte est indispensable pour la compréhension des « Prosateurs français contemporains » ; or, ce qui est une condition de nécessité dans ce cas spécifique peut être une occasion à exploiter dans d'autres cas. C'est pourquoi j'estime que les pistes que je vais proposer à la fin de cet article peuvent être utiles à tout chercheur.

### La nécessité de s'affirmer

Les éditions Rieder naissent officiellement en 1913, mais au moment où Jean-Richard Bloch lance la première série des « Prosateurs français contemporains », en 1921<sup>4</sup>, elles ne sont pas encore bien connues en France : celui de 1913 a été un faux départ à cause de la guerre qui a éclaté juste après, en dispersant la plupart des directeurs et des employés<sup>5</sup>. De plus, Rieder ne dispose pas d'une grande fortune. Sa situation est incomparable, par exemple, à celle des éditions de la NRF, auxquelles concourent, d'un point de vue intellectuel mais aussi financier, de grands rentiers comme André Gide ou Jean Schlumberger. Ce n'est pas tout : les deux premiers directeurs éditoriaux de Rieder sont Albert Crémieux et Pierre Caron, deux historiens (Frédéric Rieder, qui donne son nom à la maison d'édition, s'éclipse presque aussitôt) ; l'ouverture du catalogue à la littérature est une idée d'Albert Crémieux, qui en confie la gestion à Jean-Richard Bloch, historien lui aussi de formation, mais qui est devenu entre-temps écrivain, dramaturge et critique littéraire. Ces quelques éléments me semblent nécessaires pour comprendre à quel point la promotion des collections littéraires de Rieder est importante, et a priori non facile. De plus, Bloch réside dans les environs de Poitiers et n'est donc pas tout le temps à Paris, à une époque où la sociabilité littéraire se nourrit encore largement d'échanges physiques. Ceci dit, il a déjà une expérience para-éditoriale : avant la Guerre, il a dirigé un périodique, *L'Effort* (devenu ensuite *L'Effort libre*), qui a publié quelques livres aussi<sup>6</sup>. Ce que je retiens, de l'expérience préalable de Jean-Richard Bloch, c'est qu'il est parti des périphéries pour arriver au centre : il a créé *L'Effort* dans une cave poitevine, sans grandes ressources, et de là il a mis en place un vaste réseau qui lui a permis d'être appelé à diriger une collection chez un éditeur parisien. L'idée me plaît – entièrement à vérifier – que ce soit son expérience des marges qui l'ait poussé à investir sur les périphéries géographiques pour le choix de ses auteurs, comme on va le voir plus loin, mais aussi sur les espaces périphériques des textes, sur le paratexte donc, pour la promotion et pour la définition de sa collection.

<sup>3</sup> Anne SIMONIN, « Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire. L'exemple des éditions de minuit », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2004/1, n° 81, p. 119-129.

<sup>4</sup> Il sera par la suite remplacé par Jean Guéhenno, puis par Marcel Martinet (secondé, à partir de 1929, par Louis Guilloux), enfin par Pierre Marcel.

<sup>5</sup> Sur Rieder et sur les « Prosateurs français contemporains » en particulier, cf. Maria Chiara GNOCCHI, *Le Parti pris des périphéries. Les « Prosateurs français contemporains » des éditions Rieder (1921-1939)*, Bruxelles, Le Cri-CIEL, 2007, rééd. Bruxelles, Samsa, 2017.

<sup>6</sup> À partir de 1914, c'est Rieder qui prend en charge la publication de *L'Effort*, dont l'expérience finit cependant peu après, à cause de la mobilisation générale.

### Un double objectif : la promotion...

J'ai bien dit la promotion *et la définition* de la collection. Les éditions Rieder exploitent le paratexte avec ce double objectif.

D'une part, et c'est là l'aspect le plus banal de la question, les espaces péritextuels sont exploités avec des fins publicitaires : c'était chose courante de signaler, à la fois en quatrième de couverture, sur les prières d'insérer, voire dans des pages d'annonce reliées juste avant la couverture, les autres œuvres au catalogue, que ce soit dans la même collection ou dans d'autres. C'était surtout le cas des éditions bon marché, des exemplaires imprimés sur du papier non raffiné. D'un point de vue pragmatique, ce type de péritexte partage les mêmes fonctions que celles que Genette reconnaît à l'épitéxte éditorial, comme les affiches publicitaires<sup>7</sup>.

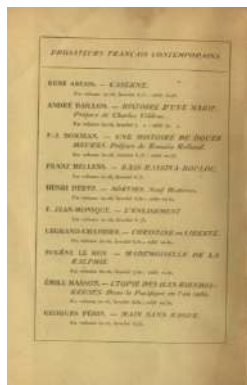


Figure 1



Figure 2



Figure 3



Figure 4



Figure 5



Figure 6

<sup>7</sup> Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 318.

Les quatrièmes de couverture des « Prosateurs français contemporains », en particulier, signalent souvent :

- les volumes ayant paru dans la même collection (la totalité, lors des première et deuxième série, une sélection par la suite) (fig. 1 et 2) ;
- des extraits du catalogue, même en dehors de la collection (fig. 3 et 4) ;
- les livres qui ont décroché des prix importants. C'est souvent le cas des quatrièmes de couverture des textes récemment primés : l'éditeur en profite pour signaler les autres « succès » de la collection, voire tous les livres publiés jusque-là par les écrivains lauréats (fig. 5 et 6)<sup>8</sup> ;
- des « passages », des échanges à l'intérieur du catalogue. Par exemple, le romancier Maurice Constantin-Weyer ayant écrit, en plus d'une série de romans, un volume pour la collection des « Maîtres de la littérature », l'éditeur détaille, au dos de quelques-uns de ses romans, les autres parutions dans cette collection critique ;
- les sommaires ou le descriptif de la revue *Europe* (ce que Genette appelle le « manifeste »)<sup>9</sup>, à partir de sa fondation.

Certaines éditions des « Prosateurs français contemporains » comportent également des pages publicitaires, reliées avant la quatrième de couverture, sur le modèle des revues (les numéros d'*Europe*, par exemple, en contiennent plusieurs, et de manière systématique). Ayant plus de place à disposition, on pouvait donner de plus longues listes, même si la force d'impact de ces insertions est sûrement moindre par rapport à celle des quatrièmes de couverture. Il arrive, par exemple, que les pages de garde des volumes des « Prosateurs français contemporains » signalent une liste des articles parus dans *Europe*, signés par les auteurs de la collection. Je reviendrai vers *Europe* et vers les pages publicitaires dans un deuxième moment.



Figure 7

<sup>8</sup> De manière exceptionnelle, la quatrième de couverture d'un roman peut signaler les œuvres d'un seul auteur (majeur) de la collection. C'est le cas de la quatrième d'une édition de *A l'abandon* de Fernand Nabonne qui fournit la liste, en 1932, des livres publiés jusque-là dans les « Prosateurs français contemporains » par André Baillon, qui avait décroché deux ans plus tôt le Prix triennal de littérature belge et qui venait de décéder. Comme je l'ai dit, ce genre de quatrièmes sont assez rares et surtout elles ne deviennent possibles qu'après un certain moment, lorsque les œuvres d'un seul auteur – particulièrement prolifique – peuvent couvrir toute une page.

<sup>9</sup> Gérard GÉNETTE, *Seuils*, *op. cit.*, p. 28.

Rieder diffuse également des prières d'insérer, malheureusement destinés à se perdre en grande partie. Que l'éditeur les conçoive à l'attention des journalistes, pour qu'ils signalent les livres dans les périodiques auxquels ils collaborent, ou à l'attention des lecteurs, la fonction promotionnelle de ces feuillets évidente : l'information est généralement concise, les titres sont imprimés en grands caractères et les prix sont toujours indiqués (fig. 7, sur laquelle je reviendrai). Tout comme il arrive dans les quatrièmes de couverture, dans le prière d'insérer<sup>10</sup> d'un livre couronné par une reconnaissance officielle sont généralement signalées d'autres œuvres récemment primées.

### ... et la définition

Il serait cependant erroné de penser que les espaces péri-textuels servent seulement à la promotion des livres faisant partie de la collection. Comme je le disais, ils ont une fonction cruciale pour la *définition* de celle-ci.

(a) *Les quatrièmes de couverture*

Dans les catalogues officiels des éditions Rieder<sup>11</sup>, les « Prosateurs français contemporains » sont présentés par ce que Genette appelle un manifeste. Rédigé au moment du lancement de la première série de la collection, c'est un texte très programmatique, tourné vers un avenir encore largement inconnu et, partant, assez vague, si bien qu'il est difficile d'y reconnaître, a posteriori, les traits spécifiques des « Prosateurs français contemporains »<sup>12</sup>. Ce manifeste n'est jamais cité dans le péri-texte des livres ; sa fonction est, apparemment, plus officielle, formelle, que pragmatique. À sa place, Rieder propose souvent en quatrième de couverture différents groupements de livres au catalogue : non pas les derniers parus, mais des ouvrages dont l'association suggère le profil de la collection sans l'explicitier tout à fait, ou du moins sans le mettre en discours comme le ferait un manifeste. Ces divers groupements proposent des modalités de lecture des œuvres que l'éditeur choisit de partager avec les lecteurs, dont ils influencent, nécessairement, la réception : comme le souligne Genette, le paratexte est le « lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés »<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> J'emploie ce terme au masculin en suivant les indications de Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 98, note 1.

<sup>11</sup> La Bibliothèque nationale de France en conserve quatre : deux datant des années 1920 et deux des années 1930.

<sup>12</sup> Le voici dans sa totalité : « Cette collection, publiée sous la direction de M. Jean-Richard Bloch, se propose de fournir au public une image résumée des tendances de la prose contemporaine. C'est dire que ses choix s'inspirent d'un éclectisme actif et vivant. Tout en se tenant à égale distance de la production banale et de la bizarrerie systématique, elle entreprend de grouper, parmi les écrivains inédits ou déjà réputés, ceux qui marquent leur art d'une empreinte personnelle et qui participent, par leur originalité créatrice, à cette grande reconstruction de la prose française dont nous sommes tous témoins. Inutile d'ajouter que son esprit restera scrupuleusement libre, c'est-à-dire dégagé de toute prévention de parti. Ainsi conçues [*sic*], notre série de Prosateurs Français Contemporains ne tardera pas à s'imposer à l'attention de tous ceux qui s'intéressent aux lettres françaises et sa place sera bientôt marquée dans la bibliothèque du lettré comme dans celle de "l'honnête homme" ».

<sup>13</sup> Gérard GENETTE, *Seuils*, *op. cit.*, p. 8. Cf. aussi Maria Chiara GNOCCHI, « Entre l'éditeur et l'auteur : la collection, lieu de collaboration, de sociabilité, de convergence esthétique. Le cas des



Figure 8

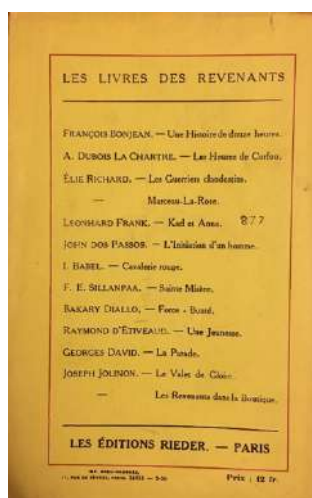


Figure 9

Nous avons, pour commencer, des associations thématiques. Par exemple, sur la quatrième de couverture de *Marceau-la-Rose* d'Élie Richard, est reportée une liste de titres sans autre indication (fig. 8). *Caserne* de René Arcos, *Une histoire de douze heures* de François Bonjean, *Un Dieu sous le tunnel* de Maxime Nemo, *Le Valet de gloire* de Joseph Jolinon, etc., partagent en effet quelque chose : ce sont des récits de guerre, issus de souvenirs de la Première Guerre mondiale ; c'est un sous-genre très représenté à l'époque, auquel l'éditeur fait allusion à travers ces rapprochements. Dans ce cas, le paratexte assure la promotion et la définition à la fois : d'une part, l'éditeur signale à ceux qui ont aimé le récit de guerre d'Élie Richard, ou qui sont intéressés à l'acheter, d'autres ouvrages dans le même genre (voire d'autres ouvrages des mêmes auteurs qui n'abordent qu'en partie le thème du conflit, comme *Le Joueur de balle* de Jolinon, où la guerre n'est pas aussi centrale que dans *Le Valet de gloire*) ; de l'autre, il invite son public à rapprocher différents livres au catalogue, à les lire suivant les mêmes critères. Un mécanisme analogue est à l'œuvre dans la quatrième de couverture de *PC de compagnie* de Maurice Constantin-Weyer (fig. 9) : « les livres des revenants » qui s'y trouvent signalés sont encore une fois des récits (français et étrangers, publiés dans différentes collections de Rieder) où le conflit de 14-18 joue un rôle de premier ordre, et l'expression « revenants » est une allusion au dernier roman cité, de Jolinon, *Les Revenants dans la boutique*, où il est question d'anciens combattants.

Certains titres sont par contre associés à partir du genre de leurs auteurs, mieux, auteuses : la quatrième de couverture d'*Inventaire* de Marie Le Franc signale les œuvres d'autres écrivaines au catalogue, que ce soit dans les « Prosateurs français contemporains » ou dans les « Prosateurs étrangers modernes ».

Mais il y a d'autres groupements qui sont, à mon avis, encore plus intéressants. J'ai démontré ailleurs la priorité qu'est accordée, au sein de la collection dirigée par

«Prosateurs français contemporains», dans Giovanni BERJOLA, Dominique BRANCHER, Gaëlle BURG, *L'Éditeur à l'œuvre. Reconsidérer l'auctorialité*, Emono, Universitätsbibliothek de Bâle, à paraître.

Jean-Richard Bloch, aux périphéries, ces périphéries se déclinant d'abord du point de vue géographique, mais aussi d'un point de vue culturel, social, politique<sup>14</sup>. En effet, si on analyse le catalogue des « Prosateurs français contemporains » et on enquête sur le profil de ses auteurs, on découvre qu'un large pourcentage d'entre eux vient des espaces francophones périphériques (de la province française, de la Belgique, de l'Afrique du nord et du Canada – même s'ils sont généralement citoyens français) et que ces « ailleurs » sont largement représentés dans les romans. Les « périphéries » sociales sont tout aussi prisées : Rieder fait preuve d'une attention particulière pour les auteurs non professionnels ou en tout cas pour ceux qui sont arrivés à l'écriture par un parcours peu orthodoxe (d'anciens ouvriers, des artisans, etc.). Ces options majeures à la base du recrutement des auteurs et de la sélection des œuvres sont mises en avant de manière très nette dans le paratexte.

Par exemple, au dos d'une réédition d'*En sabots* d'André Baillon (fig. 10), ou encore de *La Rivière aux oies* de Maurice Fombeure, sont signalés des « Livres du terroir ». *À l'abandon* de Fernand Nabonne représenterait le Béarn ; divers romans de Joseph Jolinon, la Bourgogne ; *Terroir* de Jean Gaulmier, le Berry ; *Morvan* de Maurice Constantin-Weyer et *La Concession perpétuelle n. 314* d'Henri Hisquin, le Morvan ; les romans de Louis Lecoq et de Gabriel Audisio, l'Algérie, la plupart des autres récits de Constantin-Weyer, le Canada, et ainsi de suite. Pour la plupart des auteurs et des romans cités, le classement « régionaliste »<sup>15</sup> fonctionne en suivant des critères externes (d'où vient l'auteur) aussi bien qu'internes (de quoi parlent les œuvres). La double appartenance géographique des œuvres de Maurice Constantin-Weyer, qui illustrent à la fois le Morvan et le Canada, ne fait pas exception : l'auteur, comme ses récits, appartient à ces deux espaces (c'est le cas de Marie Le Franc aussi).

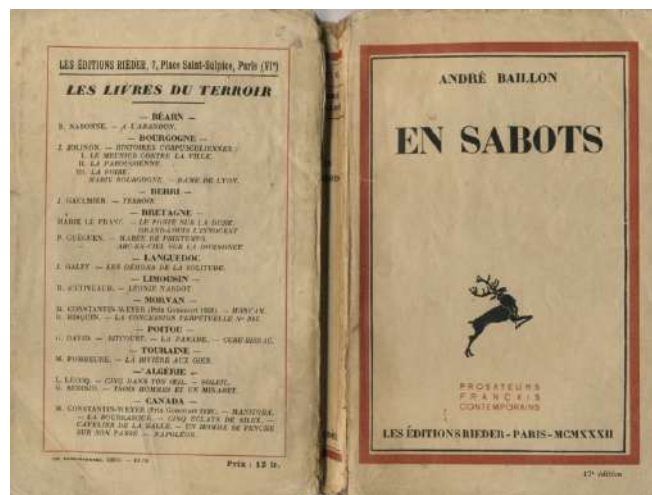


Figure 10

<sup>14</sup> Maria Chiara GNOCCHI, *Le Parti pris des périphéries*, op. cit.

<sup>15</sup> N'oublions pas que l'entre-deux-guerres représente une sorte d'âge d'or du régionalisme, cf. Anne-Marie THIESSE, *Écrire la France : le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris, Presses universitaires de France, 1991.

Cette présentation, qui figure au dos de livres présentant des affinités avec les œuvres proposées, constitue une véritable grille de lecture. Et cela est moins évident que cela puisse paraître, parce que s'il est vrai que la collection accueille volontiers les œuvres d'auteurs périphériques, et que dans les œuvres de certains d'entre eux l'« ailleurs » constitue plus qu'un décor, cela ne vaut pas pour les 190 livres publiés dans les « Prosateurs français contemporains », qui ne disent pas *seulement* le terroir. Et surtout, il n'y a pas de sous-collection dans la collection ; rien ne dit, ailleurs qu'en quatrième de couverture, que ces livres peuvent être lus et groupés de cette manière. On remarquera par ailleurs que la maison Rieder ne tombe pas dans le piège de considérer comme « régionaliste » toute production périphérique : c'est pourquoi, parmi les romans de Baillon, seul *En sabots*, dont le sujet est intimement lié à la réalité des campagnes flamandes, porte en quatrième « Les livres du terroir », alors que ce n'est pas le cas d'*Un homme si simple* ou de *Chalet 1*.

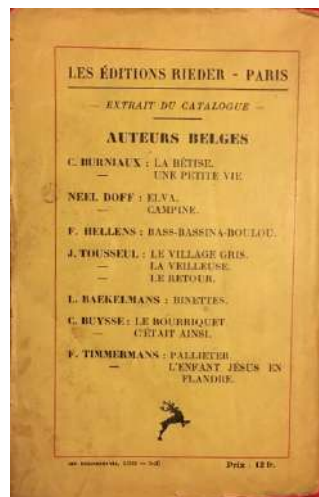


Figure 11



Figure 12

Il arrive d'ailleurs que l'éditeur présente les auteurs belges en groupe (fig. 11). La difficulté de définition d'un espace, pour ne pas dire d'une identité belge est connue : s'agit-il d'une Belgique linguistique, géographique, culturelle... ? La question est très complexe et, à la même époque, bien d'autres auteurs belges, aidés en ceci par leurs éditeurs, ont tout fait pour occulter leur provenance extra-hexagonale. Rieder choisit par contre de la mettre en avant, sans trop se soucier des nuances (les francophones voisinent, par exemple, avec les néerlandophones traduits) ; le parti pris des périphéries est net.

La quatrième de couverture de *Soleil* (fig. 12), de Louis Lecoq, né et mort à Alger, co-fondateur de *La Revue méditerranéenne* et de la revue *Afrique*, ressemble de près à celle de *El Azhar*, le deuxième tome de l'*Histoire d'un enfant au Pays d'Égypte* que François Bonjean, un Français résidant d'abord en Égypte, puis au Maroc, a écrite avec l'Égyptien Ahmed Deif : y sont signalées des œuvres appartenant à différentes collections, mais ayant toutes affaire avec l'Afrique et l'Orient. Les *Contes*

*fasis* recueillis par Mohammed el Fasi et Émile Dermenghem voisinent en effet – entre autres – avec les *Lettres des Îles Paradis* éditées par Bohun Lynch, *La Danse de Çiva* de l’Indienne Ananda Kentish Coomaraswamy, *Bass-Bassina-Boulou*, une fable africaine composée par le Belge Franz Hellens, le témoignage *Force-Bonté* du Sénégalais Bakary Diallo et un volume de la « Bibliothèque générale illustrée » sur *Le Monde islamique*. Qu’il s’agisse d’œuvres écrites par des auteurs provenant du Sud-Est de la planète, d’essais d’approfondissement sur la culture de ces lieux, ou de fictions ayant ces mondes comme simple décor, les périphéries sont choisies comme dénominateur commun minimal. Je voudrais insister sur le fait que cette lecture ne va pas forcément de soi. La fable africaine du Belge Franz Hellens et le récit de guerre du tirailleur sénégalais Bakary Diallo ne se ressemblent pas tellement au niveau de la construction, ni au niveau du style. Rien de plus différent que le profil professionnel et intellectuel, de ces deux auteurs. Mais, justement, l’éditeur fait un choix, il propose et partage sa lecture. Le paratexte ajoute du sens au texte, il suggère, comme le dit Genette, sa propre pertinence.

Pour finir, les quatrièmes de couverture de *Leur jeunesse* de Michel Merlay, de *Cinq éclats de silex* de Maurice Constantin-Weyer et de *La vie est quotidienne* d’André Baillon présentent – sans autre explication – une sélection d’auteurs étrangers, publiés pour la plupart dans les « Prosateurs étrangers modernes » (dans le cas de *La vie est quotidienne*, uniquement dans cette collection). C’est relativement rare, sur les quatrièmes de couverture des « Prosateurs français contemporains », mais cela s’explique. Comme on a déjà vu, Constantin-Weyer est lié à une dimension « étrangère », et notamment au Canada : en effet, il est né en Haute-Marne, mais il a vécu entre 1903 et 1914 au Canada anglophone, où il a été tour à tour chasseur, trappeur, bûcheron, etc. *Cinq éclats de silex* fait partie de ce qu’il a appelé son « épopée canadienne », d’inspiration largement autobiographique. Michel Merlay est le pseudonyme de Michel Mutermilch, un romancier ayant grandi en Pologne, sous la domination russe. *Leur jeunesse* est en rapport étroit avec ces origines, puisque c’est une fiction sur les jeunes gens qui, s’étant sacrifiés pour la libération de leur pays, ont ensuite vu leurs aspirations brisées. Pour finir, Baillon appartient à l’espace belge, que Rieder a déjà mis en avant de plusieurs façons. En définitive, comme « vestibule » pour entrer dans l’œuvre, pour le dire avec Genette<sup>16</sup>, l’éditeur propose, encore une fois, l’excentricité des lieux représentés ou de leurs auteurs.

(b) *Les prières d’insérer*

Le discours qu’on pourrait faire à propos des prières d’insérer est très complexe, mais il est sujet à caution. Alors que le corpus de quatrièmes de couvertures dont les lecteurs peuvent disposer est très vaste, grâce à la présence des livres dans différentes bibliothèques publiques, complétées éventuellement par des collections privées, la plupart des prières d’insérer diffusés par Rieder sont aujourd’hui perdus ou en tout cas dispersés, les bibliothèques n’ayant pas l’habitude de conserver, encore moins de classer ce genre de documents.

Pour les « Prosateurs français contemporains », la perte est particulièrement importante, du moment que l’éditeur diffuse parfois plusieurs prières d’insérer

---

<sup>16</sup> Gérard GENETTE, *Seuils*, *op. cit.*, p. 8.

différents pour un même livre : le corpus complet serait donc très riche, et du plus grand intérêt. Rieder prévoit essentiellement deux modèles pour les prières d'insérer, dont les dimensions peuvent varier<sup>17</sup> : un modèle « vertical » (le côté le plus long est aux deux côtés) et pour ainsi dire monographique, voué principalement à la présentation d'une œuvre et d'un auteur (fig. 13 et 14)<sup>18</sup>, et un modèle « horizontal », plié en deux, qui se lit comme une micro-brochure à quatre pages (cf. fig. 15 et 16). S'il est voué à signaler un livre, ce dernier modèle rend en réalité le même service à plusieurs textes au catalogue : la présence d'autres titres et d'autres auteurs est très consistante. Inévitablement, le premier modèle permet un approfondissement du texte impossible dans le deuxième pour de simples questions d'espace. Leurs fonctions sont donc tout à fait différentes : on peut dire que le premier constitue un paratexte plus auctorial et le second, plus éditorial. En effet, il arrive que les auteurs composent eux-mêmes le texte de leur prière d'insérer (le texte le plus long surtout, pour les prières « monographiques »), qui constitue donc un document assimilable aux préfaces d'auteur, précieux pour comprendre la manière dont les écrivains désirent qu'on les lise<sup>19</sup>.



Figure 13

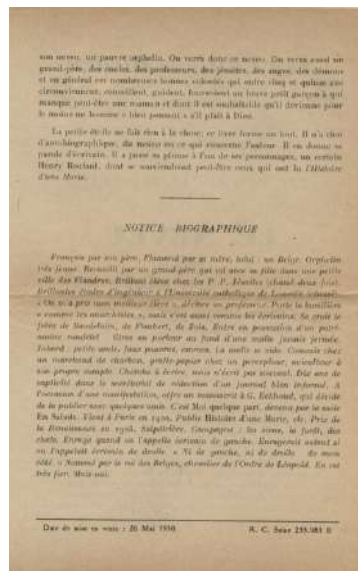


Figure 14

<sup>17</sup> Du plus petit, 11x16 cm, au plus grand, 24x36 cm.

<sup>18</sup> Dans ce cas, le feuillet est imprimé au recto et au verso. Dans d'autres prières d'insérer consacrés à un seul auteur, le verso peut être blanc.

<sup>19</sup> André Baillon a lui-même composé un certain nombre de ses prières d'insérer, qui présentent en effet une marque très reconnaissable de sa voix, de son style. On aura remarqué que même la notice biographique qui paraît dans la prière d'insérer du *Neveu de Mademoiselle Autorité* (fig. 13) est visiblement rédigée par l'auteur, qui écrit à la troisième personne mais qui, loin de fournir un texte « neutre », ne cache pas sa voix et rend perceptible sa présence en tant que narrateur. Cf. aussi Geneviève HAUZEUR, « André Baillon parle de ses livres », dans *Les Nouveaux Cahiers André Baillon*, n° 1, 2003, pp. 8-28.



Figure 15



Figure 16

Ce que je peux dire, à partir de l'ensemble de prières d'insérer que j'ai pu analyser, c'est que ces documents confirment les options fondamentales de la collection non seulement au niveau de la promotion des œuvres, mais aussi de sa définition. On peut par exemple trouver une confirmation du goût de Rieder pour les périphéries et pour les marges, du moment qu'on insiste volontiers sur le profil peu « canonique » des écrivains (on rappelle par exemple les différents métiers faits par les non professionnels de l'écriture, ou leurs origines ouvrières – c'est le cas de Maurice Parijanine) et sur leur appartenance géographique mixte (par exemple, sur la vie de Constantin-Weyer, partagée entre la France et le Canada, sur l'expérience moscovite du même Parijanine, etc.). Le choix de présenter l'espace belge en tant que tel se trouve également confirmé : si l'on prend l'exemple de la fig. 7, exposée plus haut, on s'aperçoit que la présentation d'une œuvre d'André Baillon est accompagnée de la promotion d'autres textes d'auteurs belges publiés dans les « Prosateurs français contemporains » (Constant Burniaux, Neel Doff, Franz Hellens<sup>20</sup>, Jean Tousseul, dont on signale qu'il a décroché le Grand Prix d'art wallon en 1928) mais aussi d'une série de commentaires signés, eux aussi, par des écrivains et critiques belges en premier lieu : le même Hellens, Georges Eekhoud, un journaliste du quotidien belge *Le Peuple* ; Henry Bidou est le seul Français de la partie.

Cette dernière remarque me donne l'occasion d'insister sur une autre caractéristique importante des prières d'insérer, qui les distingue des quatrièmes de couverture des « Prosateurs français contemporains » et les complète : ils contiennent souvent des images, des portraits, des caricatures, mais surtout des citations d'auteurs, journalistes et critiques, qui ne paraissent jamais, inversement, en quatrième de couverture. Ces citations sont importantes parce qu'elles participent à la fois de la promotion et de la (première) réception des œuvres ; elles sont donc doublement intéressantes dans la mesure où elles gardent la trace des goûts de leurs auteurs, mais aussi des préférences des éditeurs qui les ont sélectionnées parmi d'autres. C'est à une lecture deux fois guidée qu'est donc invité le lecteur.

Ceci dit, comme je l'ai précisé, il me semble imprudent d'aller au-delà de ces quelques réflexions générales, faute d'un corpus complet.

<sup>20</sup> Dans la prière d'insérer, le prénom de Hellens est transcrit avec un « s » au lieu du « z ».

(c) Les pages publicitaires

J'ajouterai un mot à propos des pages publicitaires que Rieder fait parfois relier à l'intérieur des volumes, avant la troisième de couverture. Comme la place à disposition est bien plus grande que celle des quatrièmes et des prières d'insérer, l'éditeur l'exploite pour y tasser toute une série d'informations. Dans les pages publicitaires que j'ai trouvées dans les volumes des « Prosateurs français contemporains », j'ai, en gros, relevé les mêmes stratégies promotionnelles et définitoires à l'œuvre dans les quatrièmes de couverture, dans la mesure où Rieder fournit soit la liste des ouvrages ayant paru dans les « Prosateurs français contemporains », voire dans d'autres collections, soit une sélection de livres couronnés par des prix (fig. 17, 18 et 19). Plus rarement, une liste d'articles de « prosateurs français » ayant paru dans *Europe*. La grosse différence vis-à-vis des autres espaces paratextuels est que les pages publicitaires signalent également les ouvrages d'autres éditeurs (l'inverse est tout aussi vrai). Malheureusement, le corpus dont je dispose est trop maigre pour que je puisse élaborer un discours d'ensemble cohérent sur ce genre de documents (cf. *infra*, « Pistes pour les chercheurs »).

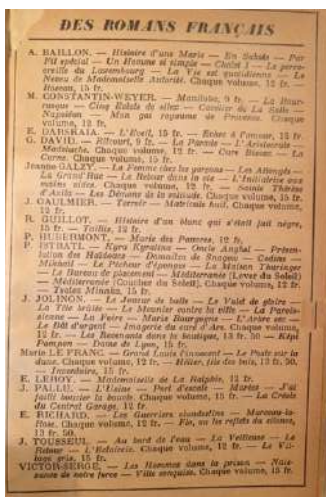


Figure 17



Figure 18



Figure 19

*Europe*

Lancée deux ans après les « Prosateurs français contemporains », *Europe* est une revue littéraire<sup>21</sup>, à la fois de création et de critique. Le dialogue avec les collections littéraires de Rieder est donc inévitable, d'autant plus que les responsables de la revue coïncident pour la plupart, surtout au début, avec ceux des éditions.

De fait, *Europe* rend possible une sorte de prolongement épitextuel des publications de Rieder. La revue offre par exemple en prépublication de nombreux

<sup>21</sup> Comme il est précisé dans son sous-titre : « Revue littéraire mensuelle ».

récits que Rieder qui vont ensuite paraître dans les « Prosateurs français contemporains ». Il s'agit parfois d'extraits, parfois de la totalité du texte, en plusieurs étapes. La pratique est courante dès les premières livraisons : au cours de l'année 1923, *Europe* publie « Journalisme » d'André Baillon (numéro de juin), extrait du roman *Par fil spécial*, qui paraît en volume l'année suivante ; « Une renaissance égyptienne » de François Bonjean (numéros de juin et juillet), extrait de *Mansour*, premier volume de l'*Histoire d'un enfant du pays d'Égypte*, que Rieder sort de presse en 1924. *Kyra, Kyralina* de Panaït Istrati, par contre, sera entièrement publié dans la revue, entre août et septembre 1923, avant de paraître en volume en 1924. Ce n'est pas tout. Dans le numéro d'*Europe* d'août 1923, le premier extrait du roman est précédé d'un article où Romain Rolland présente au public ce nouveau « Gorki balkanique », encore inconnu : ce texte deviendra la préface du roman publié en volume. Ce qui revient à dire que l'épitéxte devient péritéxte. On voit bien, grâce à ce dernier exemple, de quelle manière le paratexte représenté par *Europe* peut contribuer à la définition de la collection : avant même que *Kyra, Kyralina* ne paraisse, Romain Rolland aide les lecteurs à situer à la fois le texte et son auteur – et on remarquera qu'il met l'accent sur la périphéricité de l'auteur, sur un certain « barbarisme » qui caractérise à la fois l'écrivain et son produit<sup>22</sup>.

Ceci dit, *Europe* ne vit pas seulement en fonction des collections de Rieder. Elle peut, par exemple, afficher à ses sommaires d'autres créations des auteurs que Rieder publie dans les « Prosateurs français contemporains ». Encore une fois, ces publications « autres » peuvent servir à définir l'identité des auteurs que les éditions encouragent. Par exemple, *Europe* confirme et souligne le profil d'expert de culture russe d'Étienne Burnet, qui publie en 1926 dans les « Prosateurs français contemporains » *La Porte du Sauveur*, un roman sur la Russie soviétique. En effet, la rédaction de la revue lui confie en 1928 le compte rendu de différents ouvrages russes en traduction, voire de quelques livres sur la Russie, et le convie au sommaire du numéro spécial qu'elle consacre à Tolstoï au mois de juillet de la même année. Il en va de même en ce qui concerne Jean Tousseul : la revue ne publie qu'un extrait de ses romans, mais elle lui demande de rendre compte de différents ouvrages d'auteurs belges (dont certains « prosateurs » de Rieder) ou concernant la Belgique. Dans d'autres cas, *Europe* peut inversement compléter le profil des auteurs sélectionnés par Rieder. Par exemple, Robert Vivier n'est pas seulement romancier mais également poète : alors que les « Prosateurs français contemporains » publient ses romans, *Europe* diffuse ses poèmes aussi.

Comme je l'ai anticipé, divers auteurs-maison signent dans *Europe* des chroniques ou des comptes rendus. Ces textes critiques concernent parfois les œuvres que d'autres « prosateurs » ont publiées soit chez Rieder, soit ailleurs. Bien entendu, le choix des recenseurs n'est pas dû au hasard. Par exemple, Joseph Jolinon

---

<sup>22</sup> Il est indéniable qu'un conflit récurrent a opposé Romain Rolland et les éditions Rieder au sujet de la politique publicitaire de la maison d'édition dans la revue *Europe*, surtout entre 1923 et 1927, mais cela ne concerne pas spécialement les « Prosateurs français contemporains ». Sur les rapports entre les « Prosateurs français contemporains » et *Europe*, cf. Marie-Cécile Bouju, « Albert Crémieux et les éditions Rieder, 1913-1932 », *Lendemain*, n° 86-87, 1997, pp. 99-109, et « Europe et ses éditeurs 1923-1949 », dans *Europe, 1923-1998 : une revue de culture internationale*, Actes du colloque tenu en Sorbonne le 27 mars 1998, organisé par Henri Béhar, sous l'égide des Amis d'*Europe*, *Europe*, numéro hors-série, 1998 ; cf. aussi Maria Chiara GNOCCHI, *Le Parti pris des périphéries*, *op. cit.*, pp. 102-105.

signale en janvier 1931 *La Peur* de Georges Chevallier, qui est un récit de guerre supporté par une idéologie éminemment pacifiste, comme la plupart des romans de Jolinon lui-même ; ce faisant, ce dernier prend la parole en tant qu'expert et en même temps il fait – de manière indirecte – de la publicité pour ses propres livres. Et si Jean Tousseul rend compte des œuvres du compatriote André Baillon, un autre Belge, Constant Burniaux, commente divers ouvrages du même Tousseul.

On peut donc affirmer, en conclusion, que la revue constitue une dimension épitextuelle importante non seulement pour la promotion, mais également pour la définition de la collection, selon des critères déjà mis en avant par le péri-texte.

### Pistes pour les chercheurs

Pour construire mon discours dans cet article, j'ai alterné les méthodes inductive et déductive. Je suis parfois partie des « indices » présents dans le péri-texte pour arriver à une description de la collection, alors que d'autres fois j'ai d'abord introduit le « parti pris des périphéries » de Rieder, pour ensuite en trouver une confirmation au niveau du paratexte des livres. En amont, la reconstruction que j'ai faite, dans le temps, de Rieder et des « Prosateurs français contemporains », se fonde presque entièrement sur la méthode inductive. Si je suis arrivée à définir ce parti pris des périphéries, c'est aussi, et largement, grâce au paratexte des œuvres. Je vous rappelle que les archives de Rieder ont été détruites pendant la Seconde Guerre mondiale : les fiches de lecture, les dossiers des écrivains, leurs épreuves corrigées, etc., sont perdus à jamais. Mais justement, il y a des pistes que le chercheur peut suivre pour arriver au cœur du projet éditorial à partir de ses périphéries, c'est-à-dire à partir du paratexte. La première est sans doute la plus connue et consiste dans la correspondance privée entre auteurs et éditeurs, ou entre les différents responsables des éditions, dont les préférences et les visées sont souvent explicitées en dehors des documents officiels. Dans cet espace épitextuel, les chercheurs trouvent souvent la dimension théorique du projet éditorial, et éventuellement sa négociation avec les auteurs. Dans l'espace péri-textuel, on retrouve plutôt la pragmatique de ce projet, du moment que le péri-texte fait partie de l'objet-livre qui arrive dans les mains des lecteurs, et a donc une retombée pratique plus immédiate dans la relation éditeur-lecteur. Évidemment, le paratexte n'est pas suffisant ; il ne l'a pas été, notamment, pour que je puisse reconstruire l'histoire et la politique des éditions Rieder, mais il m'a offert des pistes précieuses à suivre, un axe que j'ai parcouru avec beaucoup de profit. Les textes eux-mêmes, les connaissances à dispositions sur les auteurs et sur les éditeurs, etc., ont fait le reste. Mais le mouvement a toujours été des périphéries vers le centre : je me dis que cela aurait plu à Jean-Richard Bloch.

J'ajoute en conclusion une remarque concernant plutôt la bibliothéconomie, et je reprends, pour l'introduire, l'exhortation finale par laquelle se termine le texte de la quatrième de couverture de l'édition originale de *Seuils* : « Attention au paratexte ! »<sup>23</sup>. La marginalité du paratexte est seulement une question de logistique : il sous-tend des questions cruciales et peut ouvrir des voies inespérées, c'est pourquoi il faut le sauvegarder de toutes les manières possibles. Or ce n'est pas

---

<sup>23</sup> Comme indiqué dans l'introduction à ce dossier, ces mots sont repris dans le prière d'insérer de la collection « Poétique » et sur la quatrième de l'édition « Points Essais » de *Seuils*.

toujours le cas. Comme je l'ai dit, les prières d'insérer ne sont généralement pas conservés, tout comme les jaquettes des œuvres. Même à la Bibliothèque nationale de France, j'ai vu des volumes de la revue *Europe* reliés par 4 ou 6, dont on avait coupé les publicités en pages de garde. Toujours à la BnF, dans l'étage réservé aux chercheurs, les volumes des « Prosateurs français contemporains » ne sont généralement plus disponibles en format papier, mais seulement en microfiches (en témoignent les quelques images en noir et blanc que j'ai publiées dans cet article). Je n'ai jamais trouvé de page publicitaire dans ces microformes, alors que j'en ai vu dans certains exemplaires que j'ai consultés en format papier. Le doute est inévitable : les pages publicitaires étaient-elles vraiment absentes, ou a-t-on omis de les inclure dans les microfiches, réputant qu'elles ne fassent pas partie à plein titre de l'ouvrage ? Si tel est le cas, quelle perte, quelle omission ! Heureusement, les publicités ont été conservées dans les quelques volumes d'*Europe* qui ont été numérisés et publiés dans Gallica, la bibliothèque numérique de la BnF<sup>24</sup> : elles concernent différents éditeurs, mais c'est évidemment Rieder qui s'y taille la part du lion. On pourrait lancer un appel aux bibliothèques des différents pays : commencez à recueillir et à classer les prières d'insérer, c'est une mine d'informations. Même si, en ce qui concerne en tout cas les publications de l'entre-deux-guerres, c'est sans doute déjà trop tard.

---

<sup>24</sup> <https://gallica.bnf.fr>

## Épilogue

Je conclurai par une anecdote : si les éditions Rieder sont pratiquement inconnues aujourd'hui, c'est que, après avoir connu une période de crise financière dans les années 1930, elles ont fusionné en 1939 avec les maisons d'édition Alcan, Leroux et avec les Presses Universitaires de France, sous le vocable de ces dernières. À partir de ce moment, et jusque de nos jours, les PUF ont adopté comme icône figurant sur la couverture de la plupart des livres un quadrigé<sup>25</sup>, qui symbolise précisément la fusion de ces quatre maisons d'édition, dont Rieder (fig. 20). Si Rieder a donc disparu, en tant que telle, en 1939, on peut dire qu'elle vit encore dans le paratexte des PUF, dans un de ces quatre chevaux qui n'est pas sans rappeler le cerf bondissant qu'à partir des années 1930 était devenu le symbole des éditions Rieder (fig. 21)<sup>26</sup>.



Figure 20



Figure 21

Maria Chiara GNOCCHI  
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

<sup>25</sup> Cela a également donné le nom à une collection des PUF.

<sup>26</sup> En remplaçant l'archer, qui constitue par contre l'élément de continuité entre *L'Effort (livre)* de Jean-Richard Bloch et les éditions Rieder.

## DU PARATEXTE AU CONTRE-TEXTE

### Les illustrations de *La Comédie humaine*

Quand Gérard Genette élabore la notion de paratexte dans *Seuils* en 1987, l'illustration est insérée dans les éléments du système paratextuel, mais avec des réserves. Dans la « Conclusion » de l'ouvrage, Genette explique que :

J'ai également laissé de côté, faute d'une enquête qui pour chacun d'eux exigerait peut-être autant de travail que l'ensemble ici traité, trois pratiques dont la pertinence paratextuelle me paraît indéniable. [...] La troisième constitue à elle seule un immense continent : c'est celle de l'illustration [...]. On sait que des auteurs comme Flaubert ou James s'y refusaient, par principe, soit parce qu'ils redoutaient une visualisation infidèle, soit parce qu'ils récusaient plus radicalement toute espèce de visualisation. Toutes ces attitudes indiquent, de la part de l'auteur, un sentiment très vif de la capacité paratextuelle, bien ou malvenue, des illustrations.<sup>1</sup>

L'hésitation de Genette est plus que compréhensible : bien que de nombreux admirateurs de l'illustration, tels que Champfleury et les frères Goncourt, nous aient laissé des commentaires et des descriptions des vignettes de toute époque, les études sur l'histoire de l'illustration sont très peu nombreuses. Cette lacune dépend, d'une part, de l'emploi très varié de l'illustration, qui change en fonction de l'époque et du système culturel, ce qui n'aide certainement pas à trouver un trait commun à toutes ces différentes réalités. De l'autre part, on constate une difficulté objective à traiter l'illustration comme un sujet à part entière, sans la mettre en relation avec d'autres disciplines qui n'entretiennent avec celle-ci que des liens secondaires, externes, à savoir la technique de la gravure ou l'histoire du livre.

Ce que nous nous proposons de faire avec le présent article est de réfléchir donc au concept genettien d'illustration comme paratexte en proposant la définition alternative d'iconotexte ; de suite, nous présenterons les trois valeurs dont l'illustration comme iconotexte est pourvue. La valeur de contre-texte, notamment, démontrera que l'illustration n'est pas seulement une traduction en image du mot, mais elle est tout à fait une narration autre. Pour faire cela, nous nous appuyons sur des exemples tirés des éditions illustrées de l'époque romantique, et en particulier de *La Comédie humaine* de Honoré de Balzac. Le choix de ce cas particulier, *La Comédie humaine* illustrée, est lié non seulement à des raisons personnelles – l'analyse des illustrations des œuvres de Balzac fait l'objet de notre thèse de doctorat – mais aussi à des raisons historiques et culturelles sur lesquelles nous reviendrions plus loin.

La difficulté de traiter le sujet de l'illustration tient non seulement à la rareté de la bibliographie existante sur cet art mineur, mais aussi au manque d'une définition claire et précise du mot « illustration » : celui-ci dérive du verbe latin « *illustro(-are)* », qui veut dire *enluminer, rendre clair, exposer*. En France, le terme « illustration » paraît vers le XI<sup>e</sup> siècle, et désigne les enluminures qui se trouvaient

---

<sup>1</sup> Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, pp.372-373.

dans les manuscrits de l'époque. Au fil du temps, l'illustration a fini par indiquer tout type d'image qui accompagne un texte. La racine latine influe sur ce mot de deux façons. D'un côté, elle est responsable d'un préjugé dont le terme illustration ne se libérera peut-être jamais : la conviction que l'illustration entretient un rapport de subalternité vis-à-vis du texte, dont l'image n'est qu'« un commentaire », pour reprendre Genette, ou bien une explication ; en tant que tel donc, l'illustration tient la place d'un élément du périphrase allographe (soit, dans certains cas, auctorial, quand l'image est créée par le même auteur du texte écrit). De l'autre côté, elle met en évidence l'élément qui détermine l'essence de cet art mineur : l'illustration est une image qui se définit toujours en fonction du rapport qu'elle entretient avec le texte qu'elle accompagne. La formule de Meyer Shapiro, qui définit l'illustration comme « *a word-bound image* », réussit à restituer cet aspect important, mais pas vraiment évident, de l'illustration.

Quand Genette affirme que l'illustration est un « paratexte iconique », il est clair qu'il définit le rapport existant entre le texte et l'image selon leur disposition spatiale dans le livre, en souscrivant implicitement au concept de l'illustration comme ornement, comme élément de contour du texte, comme « la "femme d'à côté", voire de côté », selon l'expression de Nathalie Preiss<sup>2</sup>. En entérinant l'idée reçue de l'illustration comme « art des marges », Genette met en lumière le statut de seuil de ce type d'images, qui ont la fonction d'encadrer l'espace réservé au texte dans la page. Mais, comme nous l'avons précisé plus haut, la formule de Genette se fonde sur un préjugé – l'illustration comme décor du texte – qui a été fortement remis en discussion par l'émergence des *visual studies*. C'est grâce à ce nouveau champ d'études que l'art figurale, voir l'image, a été reconnu comme un langage qui peut donner vie à un texte – iconique, non verbal, mais quand même un texte – pourvu, de même que le langage verbal, du pouvoir de raconter une histoire, de constituer une narration<sup>3</sup>.

À bien y voir, les théories élaborées par les *visual studies* n'ont fait qu'explicitement un côté de l'image qui a été présent depuis toujours, mais qui a été obscuré par l'hégémonie de l'écriture. Michel Melot, auteur de la seule histoire de l'illustration existante en français, invite à traiter l'illustration « par rapport au milieu qui la définit en creux : l'écriture, non en termes de traduction ou de transposition mais en termes de complémentarité et de concurrence »<sup>4</sup>. Dans son étude *L'illustration. Histoire d'un art*, Michel Melot affirme que :

Discours écrite et discours figuré, puisqu'ils défendent chacun un type de connaissance, ont été très sélectivement utilisés par les divers pouvoirs, religieux, politiques, scolaires ou familiaux. Cette histoire est celle d'un combat constant, où l'on joue toujours à donner mauvaise conscience à l'autre. Les histoires de la bibliophilie ont coutume de considérer le livre illustré comme un lieu d'harmonie, mais ce fut plus souvent un champ clos où se joue une rivalité.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Nathalie PREISS, « Balzac illustre(é) », *Littera*, n°3, 2018, p.37.

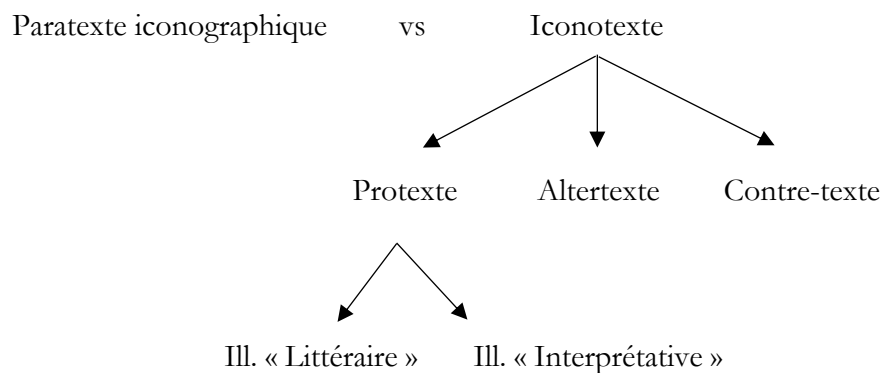
<sup>3</sup> Nous renvoyons notamment à l'ouvrage capitale de W. J. T. MITCHELL, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986.

<sup>4</sup> Michel MELOT, *L'illustration : histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984, p.13.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.11.

L'histoire est riche en exemples : de la querelle des iconoclastes à Byzance à la tradition platonique, l'hégémonie de l'image est assez récente ; elle n'aurait pas pu se vérifier sans l'avènement de la mentalité empirique, qui s'est affirmée en Occident à partir de l'Humanisme. Si jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle la tension entre le texte et l'image ne laisse pas de traces explicites, c'est à cause du contrôle que l'Église et l'État avaient exercé jusque-là sur les livres, en confinant l'image dans un rôle marginal à travers des lois très strictes. En plus, à cette époque l'ancrage de l'illustration dans un seul texte n'était pas du tout garanti : souvent une illustration était réutilisée maintes fois pour plusieurs textes différents, à cause du prix élevé de l'impression de la gravure et du salaire de l'artiste auquel l'illustration était commandée. On pourrait ainsi affirmer que si la définition de « paratexte iconique » semble jusque-là s'adapter bien à l'illustration, c'est parce qu'il y a eu pendant tout ce temps la volonté de tenir l'image dans la marge, comme un élément accessoire, sous le contrôle des pouvoirs officiels.

Cependant, les études sémiologiques de l'image portent à repenser le statut de la « *word-bound image* », et ce de deux manières. D'abord, si l'illustration n'est pas un péritexte, mais un texte proprement dit, cela signifie que le livre illustré doit être reconsidéré à la lumière de ce qu'il contient non un, mais deux textes, composés, normalement, par deux auteurs différents, et accompagnés chacun de son propre paratexte. Par conséquent, l'illustration se définit alors moins comme « paratexte » que comme « iconotexte »<sup>6</sup>, qui entretient avec le texte écrit un système de relations complexes. Nous avons identifié trois façons selon lesquelles l'illustration se rapporte au texte : comme protexte, comme altertexte, et comme contre-texte.



Avant de nous pencher sur le concept de contre-texte, cas problématique qui nous aidera à montrer la portée effective de la valeur iconotextuelle de l'image et à démontrer donc la nécessité de dépasser l'étiquette de « paratexte iconique », il convient d'abord de s'arrêter sur les notions de protexte et d'altertexte.

<sup>6</sup> Le terme a été forgé par Michael NERLICH, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy » dans, *Iconotextes*, Alain MONTANDON (éd.), Paris, Ophrys, 1990, pp. 255-302 ; mais si Michael Nerlich l'utilise pour indiquer l'objet hybride qui constitue « une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui — normalement, mais non nécessairement — a la forme d'un "livre" » (p.268), nous l'entendons plutôt comme un synonyme d'« illustration ».

Le protexte implique un rapport d'analogie entre le texte écrit et l'iconotexte, qui s'exprime soit selon une traduction « littéraire » soit selon une réélaboration « interprétative »<sup>7</sup> du mot en image. L'altertexte est une illustration qui n'a rien à voir avec le texte écrit. Un seul exemple suffira à illustrer ces deux types de relation iconotextuelle : le bandeau en tête du deuxième chapitre du roman *La Peau de Chagrin*, illustré en 1838 chez les éditeurs Delloye et Lecou. La vignette représente trois sujets, à savoir deux scènes et un personnage, séparées au centre par une femme avec un corps de sarcophage. La scène de gauche représente Foedora, la « femme sans cœur », qui reçoit les amis dans son salon, et illustre fidèlement un épisode raconté par le narrateur, qui suit le point de vue du protagoniste, Raphaël de Valentin. Au contraire, la femme-sarcophage qui s'élève aux pieds d'une table jonchée de bijoux et objets féminins est une illustration interprétative, car elle réélabore le concept balzacien de « femme sans cœur » selon lequel Foedora représente le pacte avec l'or (Foedora = *foedus* d'or) stipulé par la femme moderne, allégorisée par la femme devenue un objet inanimé elle-même, le cœur immolé aux objets de luxe de la société moderne. La scène de droite constitue, encore aujourd'hui, une véritable énigme : une femme endormie dans un lit, au visage souffrant, semble subir un vol tandis qu'un chien aboie à une jeune fille en train de fouiller dans un coffre, et un homme reste sur le pas de la porte sur le point de sortir de la chambre. Or, aucune scène du roman ne décrit une telle situation. L'illustration s'est complètement éloignée du texte, en suivant un chemin propre dont le texte n'arrive pas à éclairer la direction. L'image est quelque chose à part, c'est une autre histoire : c'est un altertexte.

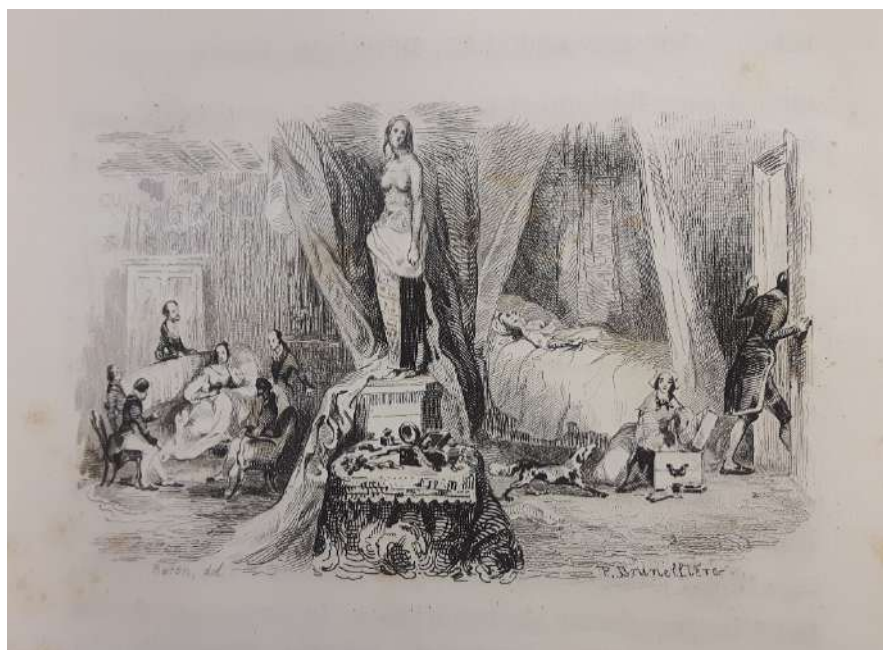
Au début du XIX<sup>e</sup> siècle « s'inaugure sur une véritable pulsion vers l'image », soutient Philippe Hamon, où « l'image à lire se met donc à collaborer étroitement avec l'image à voir »<sup>8</sup>. De fait, à l'image vient finalement reconnue sa valeur sémiotique, puisqu'elle devient le moyen à travers lequel la bourgeoisie connaît et interprète le monde. La littérature aussi est touchée par ce culte de l'image qui s'affirme de plus en plus dans la société, dont la production croissante de livres illustrés est à la fois une conséquence et un témoignage. Le statut de l'illustration commence lentement à changer, et, avec elle, la position sociale et politique de l'illustrateur, qui veut jouir de la considération réservée aux peintres et aux écrivains<sup>9</sup>. C'est en raison de cela que la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est le point d'observation privilégié de notre étude.

---

<sup>7</sup> Nous reprenons ici la distinction élaborée par Ségolène Le Men entre illustration « littéraire » et illustration « interprétative », même si elle n'en théorise pas vraiment une définition spécifique. Nous suivons ici la piste qu'elle a tracée, en prolongeant sa pensée à l'intérieur cadre théorique que nous venons d'élaborer.

<sup>8</sup> Philippe HAMON, *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, pp.7-8.

<sup>9</sup> Sur cet argument voir notamment Philippe KAENEL, *Le Métier d'illustrateur : Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Librairie Droz, 2004.



*Bandeau du chapitre « La Femme sans cœur » dans La Peau de chagrin, Paris, Delloye et Lecou éditeurs, 1838. Bibliothèque de la Maison de Balzac*

Dans cette période, notamment, nombreuses innovations technologiques révolutionnent le monde de la librairie européenne : la presse de Stanoppe, le bois de bout de Thomas Benwick, la lithographie d'Aloys Senefelder font découvrir de nouvelles façons de graver et d'imprimer, et font baisser le prix de la production du livre. Parallèlement, l'augmentation du public, qui demande de plus en plus d'imprimés, entraîne la division des tâches entre le libraire, chargé de la construction physique du livre, et l'éditeur, qui entretiendra les relations avec les auteurs, les illustrateurs et les imprimeurs, et s'occupera de la diffusion et de la promotion publicitaire des ouvrages.

Le livre devient donc un véritable objet commercial, une marchandise, et le livre illustré s'avère particulièrement apprécié par le public ; les éditeurs projettent alors des ouvrages à grand format, écrits et illustrés par un ou plusieurs auteurs célèbres. Ce type d'ouvrage connaîtra un grand succès dans les années 1840-1845 : c'est le moment de ce que Walter Benjamin a appelé la « littérature panoramique »<sup>10</sup>, représentée par *Les Français peints par eux-mêmes*, les *Scènes de la vie privée et publique des Animaux*, *La Grande Ville* et le *Diable à Paris*, ouvrages où le texte et l'image entretiennent généralement une relation protextuelle, l'image semblant « enluminer » les mots des écrivains.

Mais la collaboration entre la littérature et l'illustration n'est pas toujours si harmonieuse. En réalité, l'image est, selon une expression typiquement balzacienne, « sortie de son cadre » : grâce au procédé du bois de bout, qui permet d'imprimer

---

<sup>10</sup> Walter BENJAMIN, Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, Paris, Payot, p.55 ; et ID., Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, Paris, Cerf, 1989, p.547.

l'image en même temps que le texte, l'illustration n'est plus confinée dans les marges de la page, comme un bandeau ou un cul-de-lampe, mais elle s'insère aussi au milieu de la page, en coupant en deux l'espace réservé au texte. L'illustration occupe ainsi une position centrale, qui attire l'attention du lecteur au détriment du texte :

Les gravures d'ailleurs ne nuiraient pas au texte, ne rompraient pas l'unité d'impression nécessaire à toute lecture, que pour le seul effet matériel il faudrait les proscrire ; elles ne font que jeter le désordre dans les pages, elles dérangent cette harmonie régulière des lignes, à laquelle l'œil est habitué, qui fait disparaître à la lecture le souvenir du livre, qui nous laisse seuls face à face avec les personnages, les scènes décrits, et qui contribue beaucoup à la compréhension rapide des choses qu'on lit. Dans les éditions illustrées, au contraire, le regard est perpétuellement inquiété, excédé par cette multitude de figures qui se déroulent et qui renaissent les unes des autres ; on oublie, pour les regarder ou pour les éviter, la page précédente.<sup>11</sup>

De la sorte, l'image se sérialise, en transformant la narration en une narration à image, ce qui, dans le cas de Rodolphe Töpffer, préconise la naissance d'un nouveau genre : la bande-dessinée.

C'est aussi en raison de ce succès de l'image que certains écrivains semblent réticents, ou refusent nettement d'illustrer leurs ouvrages. Victor Hugo, qui a été parmi les premiers écrivains à être illustré, ne démontre jamais un grand enthousiasme pour la série d'illustrations inspirées à *Notre-Dame de Paris* ; ce n'est que dans les années 1880, en vue d'une édition des *Œuvres complètes*, qu'il décide d'illustrer lui-même ses œuvres. Champfleury, de son côté, raconte deux anecdotes très significatives : le premier concerne Alfred de Musset, qui fit brûler les eaux-fortes que Devéria avait dessiné pour le *Spectacle dans un fauteuil* (1832) ; le deuxième concerne Charles Nodier, le fondateur du susnommé « livre romantique », qui craignait d'avoir perturbé dans *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* l'équilibre entre le texte et l'image, cette dernière ne se limitant pas à traduire le texte mais soulignant le caractère ironique de la narration de Nodier.

La critique paraît elle-même désarmée devant cette montée en puissance de l'illustration : dans un article intitulé « Sur la littérature illustrée » (*Revue des deux mondes*, février 1843), Édouard Pelletan dénonce la prétention de l'illustrateur de devenir poète, à une époque où c'est le poète-romancier qui veut se faire peintre :

La grande ressource de la parole écrite est de contraindre, par son côté mystérieux et infini, l'esprit de celui qui lit à travailler lui-même, à être poète avec le poète, penseur avec le savant. [...] Lorsque le dessinateur vient donner des formes précises tantôt aux rêveries, tantôt aux récits de l'écrivain, il arrive nécessairement que l'esprit ne s'habitue plus à comprendre ces récits et ces rêveries que sous les figures dont le peintre les a revêtus. Le dessinateur se substitue ainsi au poète, il impose son interprétation personnelle au lieu de cette interprétation multiple et vivante que chacun pouvait faire selon sa fantaisie ou selon son caractère.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Édouard PELLETAN [sous pseudonyme de F. DE LAGENEVAIS], « La littérature illustrée », dans *La Revue des deux mondes*, février 1843, p.653 ; c'est nous qui soulignons. Consulté sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k355423/f644.item.r=litt%C3%A9rature%20illustr%C3%A9e>

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.651.

Les affirmations de Pelletan vont au cœur de la querelle qui était éclatée entre les écrivains et les illustrateurs vers les années 1840: les écrivains, qui se voient à ce moment-là comme des peintres (similitude qui revient souvent surtout chez Balzac, et qui a fait l'objet de nombreuses études<sup>13</sup>), mais les dessinateurs aussi veulent se faire poètes. Les albums des caricaturistes affirment nettement de leur indépendance, de leur capacité de construire un texte en n'utilisant que d'images, ou encore de réussir à invertir la hiérarchie entre le texte et l'image.

Un témoignage exemplaire du parti pris par les illustrateurs est *Un Autre monde*, par Grandville. L'incipit de cet album restitue les points fondamentaux de la querelle entre la plume et le crayon:

Nonchalamment étendus dans le double fond d'une vaste écritoire, une Plume, un Crayon et un Canif, ces trois ennemis qui ne peuvent vivre séparés, se reposaient de leurs fatigues passées. [...] le Crayon s'avança vers sa compagne [la Plume], et lui tint à peu près ce langage : - Dormez tant qu'il vous plaira, ma chère amie, ce n'est pas moi qui vous réveillerai. Gardez vous idées, et taillez la besogne pour un autre. Vos inspirations ne me suffisent plus, votre tyrannie me fatigue; j'ai été trop modeste jusqu'ici, il est temps que l'univers apprenne à me connaître. Dès aujourd'hui je prends la clé des champs; je veux aller où me conduira ma fantaisie ; je prétends moi-même me servir de guide : Vive la liberté !<sup>14</sup>



J.J. Grandville, *Un Autre Monde*, Paris, H. Fournier, 1844. Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Il s'ensuit alors que l'illustration a complètement changée : elle n'est plus un simple accessoire, l'un des agréments du livre, mais un élément qui envahit la page, qui peut décider du succès ou de l'échec du texte, et qui essaie de se substituer à l'écriture.

---

<sup>13</sup> Voir notamment le volume collectif *Balzac et la peinture*, dir. Philippe LE LEYZOUR et Danielle OGER, Tours, Musée des Beaux-arts / Farrago, 1999. Une liste sur la bibliographie existant sur ce sujet est disponible au site du Groupe d'Études Balzaciennes : <http://www.balzac-etudes.paris-sorbonne.fr/balzac2/bibliographie-generale-selective.html>

<sup>14</sup> J. J. GRANDVILLE, *Un Autre Monde*, Paris, H. Fournier, 1844, p.3.

C'est pourquoi que je propose l'expression « contre-texte » pour décrire la relation éminemment conflictuelle entre l'écriture et l'image dont le XIX<sup>e</sup> siècle est riche d'exemples. Le préfixe « contre- », dérivant de la préposition latine « contra », exprime « un mouvement de sens inverse » aussi bien que « le contact étroit ou le choc au terme d'un déplacement »<sup>15</sup> : il réussit à véhiculer le sens aussi politique de cette contraposition entre le texte et l'image, où il n'est pas question seulement d'une opposition entre les deux textes mais aussi de leurs auteurs, qui se disputent sur la suprématie de leur médium.

La préposition « contre » suggère donc une dynamique qu'on retrouve aussi dans la définition d'iconotexte : la *word-bound image* est d'abord, en tant que langage qui diffère du langage verbal, un mouvement vers un type de connaissance autre, ouvrant sur une perspective nouvelle par rapport à celle choisie par l'écriture. À l'issue de ce mouvement, il y aura ou bien un « contact étroit », une proximité des thèmes, des positions exprimés par les deux textes, ou bien « un choc », un affrontement. L'illustration peut donc faire l'effort de traduire en image l'histoire écrite (en tant que protexte), ou bien elle peut prendre ses distances (en tant qu'altertexte), ou bien suivre un chemin contraire, opposé à celui du texte écrit (en tant que contre-texte). De plus, « contre » exprime un mouvement qui met en jeu deux éléments ayant le même statut, dans ce cas le même statut sémiotique : « contre-texte » postule que l'illustration puisse être considérée comme un texte, un iconotexte, qui s'oppose – en tant que langage autre – au texte écrit et se distingue de ce dernier, ainsi de la connaissance qu'il transmet.

Dans ce contexte, Balzac représente un cas particulier. Son intérêt pour l'illustration remonte à sa jeunesse : dans les années 1820, Balzac est imprimeur et fondeur de caractères, et il favorise l'exploitation et la croissance des nouveaux procédés de gravure en publiant une édition illustrée avec vignettes en bois de bout des *Œuvres complètes* de La Fontaine et de Molière. Mais c'est notamment à son projet colossal de recueillir ses œuvres dans une édition illustrée, titrée *La Comédie humaine*, qu'il doit sa renommée de patron du livre illustré. Dans le *Livre des 400 auteurs*, publié après la mort de Balzac, en 1850, l'auteur de *La Comédie humaine* y paraît, représenté par Nadar dans l'acte de marier la plume et le crayon. En réalité, c'est précisément sous cette apparente harmonie entre le texte et l'image qui se joue la lutte entre l'écrivain et les illustrateurs. Comme nous allons le voir, cette réputation du romancier cache la tentative de Balzac de tenir l'illustration sous son contrôle, voir de contenir l'image dans le paratexte. Mais le romancier ne réussira pas à empêcher l'image d'outrepasser le seuil où il l'avait exilée.

D'abord, il est important de préciser que le rapport entre Balzac et l'illustration n'a pas été aussi idyllique qu'on pourrait le croire. Dans les *Lettres à Madame Hanska* on trouve des commentaires très négatifs à propos de certains volumes illustrés, dont les vignettes sont considérées par Balzac comme trop médiocres par rapport au texte. Dans une lettre du 22 janvier 1843, Balzac raconte à Mme Hanska, en ton amère, que les *Scènes de la vie privée et publique des Animaux* « se vendent à 25000 exempl[aires] à cause des vignettes » ; *Les Scènes de la vie privée et publique des Animaux*, œuvre panoramique illustrées par Grandville, furent effectivement un succès

---

<sup>15</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/contre>

retentissant, un triomphe que Balzac n'a jamais savouré. Le jour après, l'écrivain annonce la parution de la première livraison de sa *Monographie de la presse parisienne*, qui paraît au même temps dans un autre ouvrage panoramique, *La Grande Ville* ; Balzac n'aime pas le résultat final, car l'œuvre « est stupidement illustrée »<sup>16</sup>. En réalité, l'auteur n'a point apprécié une vignette qui représente sa charge : le cul-de-lampe final de l'article représente Balzac, avec sa silhouette rondelette, qui cause avec une vieille femme, allégorie de la presse.

À partir de 1841, Balzac s'occupe de la réalisation de *La Comédie humaine* ; on décide que l'édition sera illustrée. Il passe alors quelque chose d'assez étrange : Balzac recommande lui-même à ses éditeurs les noms des illustrateurs à impliquer dans le projet. Les tomes IV et V de la *Correspondance* de Balzac éditée par Roger Pierrot contiennent des lettres, aux illustrateurs et aux éditeurs, où Balzac envoie des listes des personnages qu'il souhaiterait voir illustrés par tel ou tel autre artiste. C'est une nouveauté absolue : normalement, le choix des illustrateurs et des illustrations était confié à l'éditeur ; cette fois-ci c'est Balzac qui cherche à s'imposer dans le but d'exercer une véritable surveillance des illustrations produites :

Avec des artistes comme Gérard-Séguin et Meissonnier [*sic*], il faut s'y prendre bien à l'avance, or, dans le 1<sup>er</sup> volume des *Scènes de la vie de province*, qui contiendra *l'Abbé Troubert*, *Pierrette* et *la Rabouilleuse* il faut donner à Gérard-Séguin *l'Abbé Troubert* (1), et *Pierrette* (2), et à Meissonnier *l'Abbé Birotteau* (3), à Monnier *Philippe Bridau* (4), *le colonel Gouraud* (5), *l'avocat Vinet* (6) – à Meissonnier *la mère Lorrain* (7) – *la Rabouilleuse* (8) à Gavarni – *Roguin* (9) à Daumier. En leur donnant de l'avance ainsi à eux et aux graveurs, vous vous en trouverez mieux. [...] Dans le 4<sup>e</sup> volume des *Scènes de la vie privée*, il faudrait donner *Ursule Mironët* (1) à Gérard-Séguin – *Goupil* (2) à Monnier – *Minoret* (3) le maître de poste à Monnier – *le Curé Chaperon* (4) à Meissonnier – *Madame de la Portenduère* (5) à Meissonnier – *Le Docteur Minoret* (6) à Grandville. Dans le *Contrat de mariage*, *Mathias*, le vieux notaire (7) à Meissonnier – *Madame Évangélista* (8) à Géniole, et *Manerville* (9) à Gavarni. Dans le 3<sup>e</sup> volume, il n'y a que Meissonnier capable de faire *Gobseck*, et je retiens le dessin pour moi, dites-le lui. C'est le rival de Shylock. Je tâcherai de décider Ingres à nous faire *Eugénie Grandet*.<sup>17</sup>

Bien que l'idée d'illustrer *La Comédie humaine* a été prise par les éditeurs, Balzac s'assure immédiatement le contrôle sur les images produites pour son ouvrage.

L'édition Furne compte 116 gravures, dont la grande majorité représente le portrait d'un personnage dans une planche hors-texte. Cependant, certaines d'entre elles prend comme sujet une scène : la mort de Louise dans *Mémoires de deux jeunes mariées*, par exemple, ou la duchesse de Maufrigneuse écoutant le marquis d'Esgrignon dans *Le Cabinet des Antiques*. Une illustration particulière a été insérée dans *Illusions perdues*, où la lithographie du personnage de Coralie montre la jeune actrice se regardant dans un miroir à côté d'une vieille – scène qui n'est pas du tout présente dans le roman, et qui est donc le fruit de la fantaisie de l'illustrateur, un albertexte.

<sup>16</sup> Honoré DE BALZAC, *Lettres à Madame Hanska*, Paris, Éditions Robert Laffont, pp.639-640.

<sup>17</sup> Honoré DE BALZAC, *Correspondance*, Paris, Roger Pierrot éd., t.IV, Paris, Garnier, 1966, pp. 329-330.



*La mort de Louise*, Mémoires de deux jeunes mariées, La Comédie humaine, Paris, Furne, 1842-1846. Bibliothèque de la Maison de Balzac.



*Diane de Maufrigneuse et Victormien d'Esgrignon*, Le Cabinet des Antiques. La Comédie humaine, Paris, Furne, 1842-1846. Bibliothèque de la Maison de Balzac.



*Coralie*, *Illusions perdues*, *La Comédie humaine*, Paris, Furne, 1842-1846.  
*Bibliothèque de la Maison de Balzac.*

Toutefois, *La Comédie humaine* illustrée n'apporte pas le succès espéré. Les illustrations, qui auraient dû contribuer à son triomphe, sont décevantes, même pas comparables à celles de *La Peau de chagrin* de 1838, où le texte été orné par des vignettes in-texte. De fait, les planche hors-texte, mis en façon de frontispice à côté de la première page de chaque roman ou conte, semble isolée par le texte, loin du passage auquel elle se réfère. La relation protextuelle que romancier et illustrateurs souhaitaient, faillit dans son objective : au lieu de donner vie aux personnages balzaciens, à travers la transcription fidèle des mots de l'écrivain en image, produit des personnages pétrifiés dans le seul instant où l'illustration les représente ; *Père Goriot* reste toujours assis sur son siège de paille, partagé entre la pitié et la répulsion de ses colocataires.



*Père Goriot, Le Père Goriot, La Comédie humaine, Paris, Furne, 1842-1846.  
Bibliothèque de la Maison de Balzac.*

Le cas le plus intéressant à analyser, puisqu'il permet clairement d'observer la fonction de l'illustration comme contre-texte, est constitué par le livre des *Petites misères de la vie conjugale*, œuvre hybride où la narration de Balzac est illustrée par les dessins de Bertall. Inspirées à la *Physiologie du mariage*, les *Petites misères de la vie conjugale* racontent les misères auxquelles les maris et les femmes sont confrontés dans le mariage ; cette œuvre ne paraît pas dans l'édition Furne de *La Comédie humaine*, comme Balzac ne l'avait pas achevée au temps pour l'insérer dans le volume des *Études analytiques*, mais ses lettres témoignent de cette intention, et à partir de la seconde édition de *La Comédie*, à savoir l'édition Houssiaux, les *Petites misères de la vie conjugale* y trouvent place.

On retrouve dans cette œuvre l'idée d'une séparation entre le texte et l'image : bien qu'il y ait des vignettes dans le texte, l'indépendance de l'illustration est assez nette ; le crayon de Bertall semble plus libre, même si les lettres de Balzac témoignent d'une nouvelle tentative de contrôle de l'écrivain sur le dessinateur. Mais, cette fois-ci, Bertall prend sa revanche : en dépit de la surveillance de l'écrivain, il insère quatre charges de Balzac qui non seulement susciteront la colère du romancier, mais feront de contre-point à l'image de l'écrivain comme artiste sacré, intouchable, à laquelle Balzac avait toujours visé. À travers la caricature, Bertall construit ainsi une petite contre-narration, en contraste avec l'idée de l'auteur-dieu, qui tout sait et tout voit et qui domine le texte écrit.

Dans la première charge, tenant lieu de lettrine dans le *Prospectus*, Balzac, en robe de chambre, une plume à la main gauche, soutient à deux mains la lettre « V ». La caricature ressemblait fortement à d'autres caricatures de Balzac parues dans les journaux satiriques, vis-à-vis desquelles le romancier n'avait jamais caché son mécontentement. Balzac demande en vain à l'éditeur d'enlever la gravure du *Prospectus*, mais il n'obtient qu'elle ne soit pas utilisée dans l'ouvrage.



*Lettrine, Prospectus des Petites misères de la vie conjugale, Paris, Chlendowski, 1846.*

La deuxième caricature de Balzac paraît dans la lettrine de la préface à la deuxième partie de l'œuvre, image dont l'écrivain n'est pas content non plus : Balzac est représenté pendant qu'il observe Caroline et Adolphe, le couple marié dont le lecteur suivra les misères tout au long du livre ; la silhouette de l'auteur, sa chevelure longue et sa grosse canne sont faciles à reconnaître.



*Lettrine, Petites misères de la vie conjugale, Paris, Chlendowski, 1846.*

La troisième charge est encore moins flatteuse et plus diabolique, du moment que Bertall se sert des mots de Balzac pour lui jouer un mauvais tour. Caroline et Adolphe se promènent sur les boulevards :

À mon arrivée à Paris, je me promène sur les boulevards, fière de mon grand homme anonyme ; il me donne un coup de coude et me dit en me désignant à l'avance un gros petit homme, assez mal vêtu : - Voilà un tel ! » Il me donne une des sept ou huit illustrations européennes de la France.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Honoré DE BALZAC, *Petites misères de la vie conjugale*, Paris, Chlendowski, 1846, p.219.

Et dans les chaussures du gros petit homme nous reconnaissons Balzac caricaturé par Bertall !



Figure 1: *Vignette, Petites misères de la vie conjugale, Paris, Chlendorowski, 1846.*

La dernière caricature paraît vers la fin du livre, et représente Balzac jouant un violon, entouré par deux couples, Caroline et Adolphe avec leurs amants. L'image n'est pas vraiment élogieuse : elle suggère l'idée que Balzac, comme Pied Piper, fait danser ses personnages, et avec eux le lecteur aussi, à son goût, à rythme d'une musique qu'il a composée par lui-même. C'est-à-dire, Balzac n'est plus le reporter du réel, comme la deuxième charge le montre, mais c'est le constructeur d'un monde qu'il présente comme vrai, ce qui n'est peut-être pas.



*Vignette, Petites misères de la vie conjugale, Paris, Chlendorowski, 1846*

Vengeance de Bertall mise à part, les *Petites misères de la vie conjugale* se caractérisent par la tension, par l'équilibre précaire entre le texte et l'image : l'image est ancrée au texte, mais le texte aussi nécessite de l'image pour être vraiment efficace dans son intention ironique. Nous sommes en 1846 : Balzac est de moins en moins concentré sur son œuvre, car distrait par sa tentative de convaincre Mme Hanska à l'épouser, et il est surmené par le travail.

Mais il faut également tenir compte d'autres circonstances, indépendantes de Balzac. À la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'image est désormais hors-contrôle ; depuis 1850 l'illustration franchit une nouvelle étape, grâce à Gustave Doré, qui prône une illustration de type « interprétatif » plutôt que « littéraire », en affirmant ainsi de façon définitive le statut de l'illustration comme protexte ou altertexte, certes, mais aussi comme contre-texte, capable d'enrichir ce-dernier à travers l'imagination de l'artiste. Les *Contes drolatiques* de Balzac illustrés par Doré en 1855 seront le manifeste de cette nouvelle période de la domination de l'image sur le mot.

C'est ainsi que naît le « livre d'artiste et le « livre de peintre », dont l'un des exemples le plus célèbres est sans doute *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac illustré par Picasso. Comme l'a fait remarquer Thierry Cabane, Picasso n'avait pas créé exprès les illustrations contenues dans l'édition Vollard ; le peintre et l'éditeur avaient sélectionné certaines eaux-fortes préexistantes, exécutées entre 1924 et 1927, et c'est seulement dans un second temps qu'ils ont choisi le texte de destination. Mais cela ne signifie pas, et nous rejoignons Jean-Claude Lebensztejn sur ce point, que les illustrations de l'édition Vollard n'ont aucun rapport avec le texte de Balzac. Bien au contraire : le choix d'insérer deux scènes de tauromachie témoigne de l'implication de Picasso dans les thèmes traités dans le texte balzacien :

Assurément, le thème du peintre et du modèle est approprié à la nouvelle de Balzac, dont le choix a pu être en effet suggéré à l'éditeur par l'écrivain Blaise Cendrars ; mais l'inclusion de la scène tauromachique, par son incongruité, n'a pu venir que de Picasso lui-même. Elle implique une réflexion personnelle sur le récit : la lutte du taureau et du cheval apparaît comme une incarnation animale de celle du peintre et de son modèle au cours de l'acte de peindre.<sup>19</sup>

Le texte de Balzac devient alors une occasion que Picasso exploite pour réfléchir sur les thèmes qui sont essentiels à l'artiste : la relation qui se développe entre le peintre et son modèle au cours de l'acte artistique. Cela est bien un cas d'altertexte, qui devient aussi contre-texte au moment où Picasso exprime une réflexion esthétique contraire à celle suggérée par Balzac dans la nouvelle – et le seuil c'est très difficile à identifier : qui peut dire vraiment d'avoir compris la théorie esthétique qui se cache derrière le *Chef-d'œuvre inconnu* ?

En conclusion, l'exemple de Picasso est le point culminant d'un parcours où l'illustration, confinée dans les marges, dans le paratexte, revendique son statut d'iconotexte, c'est-à-dire d'un langage qui est capable de construire un texte de nature non-verbale, qui n'est pas forcément la traduction du mot écrit mais qui, au contraire, peut exprimer une réflexion, une connaissance différente, pour qui le texte écrit n'est qu'un point de départ envers d'autres perspectives. La notion de contre-

---

<sup>19</sup> Jean-Claude LEBENSZTEJN, « Picasso, Balzac, Frenhofer », dans *Cahiers du MNAM*, 2013, n°124, pp.37-55.

texte a démontré que l'illustration est loin d'être une simple traduction du mot en image; à travers les exemples de Balzac, nous avons vu comment l'image véhicule la revendication de l'indépendance des illustrateur vis-à-vis des écrivains et des éditeurs. Si la définition de paratexte que Genette a donnée à l'illustration dans *Seuils* n'arrive pas à décrire pleinement le rapport entre l'écriture et l'illustration, elle a eu néanmoins le mérite d'ouvrir de nouvelles pistes de réflexion. Le cas de Balzac nous aura donc permis de montrer qu'après plusieurs siècles de confinement, le pouvoir de l'image éclate au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, en franchissant le seuil entre le texte et le paratexte. L'illustration émerge donc de la période romantique avec un nouveau statut : celui d'iconotexte.

Silvia BARONI

Università di Bologna, Université Paris-Est

## LE PARATEXTE DU CINE-ROMAN-PHOTO

### Un nouveau départ

Depuis la parution de *Seuils* en 1987, les recherches sur le paratexte se sont considérablement élargies en même temps qu'approfondies. L'essentiel des pré-supposés est cependant resté le même. Sur le plan de la *forme* d'abord : le paratexte<sup>1</sup> est toujours abordé en termes de cadre et de marge du texte (ou de vestibule, si on tient à projeter le dispositif spatial de l'objet-livre sur l'axe temporel de la lecture). Le paratexte accompagne, flanque, borde le texte, mais sans jamais en faire réellement partie, comme on l'a vu lors des premières tentatives de numérisation des textes, qui sacrifiaient allègrement les ajouts paratextuels soi-disant inutiles. Ensuite sur le plan de la *fonction* : le paratexte identifie l'œuvre, dont par ailleurs il assure la promotion, et il en suggère, voire impose un certain mode de lecture. Enfin sur le plan des *pratiques éditoriales* : les rapports entre texte et paratexte s'abordent essentiellement dans le cadre du livre, au sens traditionnel du terme. Cette restriction, qui paraît naturelle, a pour corollaire l'insistance sur la notion d'auteur, qui se profile toujours derrière celle de livre et d'œuvre. De façon plus générale encore, les études post-genettiennes maintiennent également la division de principe entre texte et paratexte, tout comme leur distinction hiérarchique : le paratexte est au service du texte, il n'est pas bon qu'il attire trop l'attention sur lui-même.

À certains égards, les approches du paratexte sont plus diverses aujourd'hui qu'il y a trente ans : le support-livre n'est plus le modèle unique du texte, les éléments paratextuels s'ouvrent largement désormais à la dimension visuelle de cette partie du livre, les rapports entre les deux zones de l'œuvre sont devenus moins rigides. Mais les grandes lignes de l'analyse restent quant à elles inchangées, du moins dans le cas des œuvres canoniques<sup>2</sup>. La situation change du tout au tout dès qu'on aborde des corpus moins légitimes, dont par exemple le roman-photo et, davantage encore, le ciné-roman-photo<sup>3</sup>, parfois qualifié de version *lumpen* du premier<sup>4</sup>.

---

1 Par quoi on entendra ici le seul périclitex, le domaine de l'épitéxte relevant d'un domaine qui relève davantage du métatexte que du paratexte proprement dit.

2 De nouveau, indépendamment de la question de l'épitéxte, que la postérité de *Seuils* tend à négliger de manière assez voyante – pour un contre-exemple, voir David MARTENS et Christophe MEUREE, *Secrets d'écrivains. Enquête sur les entretiens littéraires*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, « Réflexions faites », 2014.

3 En italien *cineromanzo*, à ne pas confondre avec le *cineraconto*, qui correspond en français au ciné-roman (cf. Alain et Odette VIRMAUX, *Le ciné-roman*, Paris, Edilig, 1983), genre légèrement flou qui embrasse toutes les pratiques éditoriales ayant à voir avec la transposition verbale du film au livre, des novellisations aux « making of » en passant par les divers types de scénarios et découpages techniques, cf. Jan BAETENS, *La Novellisation. Du film au roman*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, « Réflexions faites », 2008 ; « Writing "the making of", a new literary genre? », dans *Fictional Films*, dir. Stefano ERCOLINO, Massimo FUSILLO, Mirko LINO et Luca ZENÓBI, Leiden: Brill-Rodopi, 2015, pp. 37-48 ; et « Photo Narratives and Digital Archives, or The Film Photo Novel Lost and Found », in *ebr/electronic book review*. En ligne :

<http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/trans-procedural> (consulté le 4 juillet 2018).

4 Voir: Emiliano MORREALE, dir., *Gianni Amelio presenta Lo schermo di carta: storia e storie dei cineromanzi*. Torino: Museo Nazionale del cinema, 2007 ; Emiliano MORREALE, *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*, Milan, Donzelli, 2011 ; Jan BAETENS, *The Film Photonovel*, Austin, Texas University Press, 2019.

Plus encore que le roman-photo, très marqué par l'imaginaire et l'esthétique du cinéma<sup>5</sup>, le ciné-roman-photo est littéralement une forme de *cinéma sur papier*. En effet, le succès exceptionnel du roman-photo dès son apparition en 1947 a incité plusieurs éditeurs à lancer vers le milieu des années 50 des magazines spécialisés reprenant le récit et les images des films distribués en salles, non plus sous forme de novellisation illustrée, comme c'était l'usage dans l'entre-deux-guerres<sup>6</sup>, mais sous forme de roman-photo. C'est sans doute le peu de prestige de ces novellisations populaires, puis la réputation pour le moins sulfureuse des romans-photos<sup>7</sup>, qui expliquent l'indifférence des cinéphiles à l'égard du ciné-roman-photo. Le genre s'éteint plus ou moins vers 1965<sup>8</sup> pour tomber dans un oubli presque complet, du moins jusqu'il y a très peu<sup>9</sup>. Il est du reste symptomatique que l'intérêt renouvelé pour ce genre de publications est un effet dérivé, non pas des nouvelles recherches sur les rapports entre cinéma et littérature, mais de la redécouverte du roman-photo. Le mépris dans lequel on a tenu le ciné-roman-photo est toutefois inséparable de la plus importante de ses propriétés matérielles : le genre n'a pas accès au format prestigieux du livre, il se commercialise sous forme de magazines – très souvent, fait aggravant, dans le créneau de la presse féminine –, c'est-à-dire de produits de consommation rapide sans la moindre valeur patrimoniale.

À titre d'exemples et pour montrer la proximité matérielle du ciné-roman-photo et de son modèle photo-romanesque : deux adaptations du même film (*Donne-moi ma chance*, réalisation Léonide Moguy, 1957, Léonide Moguy Productions & Sirius Films), par deux revues concurrentes<sup>10</sup> :

---

<sup>5</sup> Voir Sylvette GIET, « *Nous Deux* » 1947-1997. *Apprendre la langue du cœur*, Leuven/Paris, Peeters/Vrin, « Accent », 1998 ; Dominique FABER, Marion MINUIT et Bruno TAKODJERAD (2012), *Nous Deux présente : la saga du roman-photo*, Paris, Gawsewitch, 2012 ; Marie-Charlotte CALAFAT et Frédérique DESCHAMPS (2017), *Roman-photo*, Paris/Marseille, Textuel/Mucem, 2017 ; Jan BAETENS, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, « Réflexions faites », 2017.

<sup>6</sup> Et bien entendu, en amont et en aval de cette période aussi. Mais la formule est hégémonique dans les années 20 et 30.

<sup>7</sup> Les romans-photos étaient aussi craints et haïs que les bandes dessinées américaines à la même époque, dont on retient encore la croisade anti-comics de Fredric Wertham.

<sup>8</sup> Après cette date, le ciné-roman-photo cesse d'être généraliste et ne subsiste que dans des collections génériquement très ciblées (western, horreur, pornographie). L'étude de ce corpus, parfois diffusé sous le manteau, demanderait une approche différente.

<sup>9</sup> Voir Pierre PINCHON et Marie-Charlotte CALAFAT, dir., *Contrebandes Godard 1960-1968*, Paris, Matière, 2018.

<sup>10</sup> Il existe du reste d'autres versions encore, comme il n'est pas rare pour d'autres films à succès de l'époque. Les changements de titre ne sont pas inhabituels non plus.



« Donne-moi ma chance », *MON FILM Spécial*, n° 623, 31 octobre 1957



« Piège à filles », *CINÉ-REVÉLATION*, n° 183, 30 juillet 1958

Du point de vue des études paratextuelles, le ciné-roman-photo est une véritable mine. Comme il se publie non pas en livre mais en magazine, la place du paratexte y est beaucoup plus grande mais aussi beaucoup plus diverse, pour ne pas dire plus hétérogène que dans un ouvrage conventionnel. Il s'agit en plus d'un genre multiplement hybride, qui mélange texte et image, mais aussi texte et hypotexte (soit le film ayant servi à l'élaboration du ciné-roman) et sans doute aussi divers modèles génériques (le ciné-roman-photo remédie au moins quatre autres formes : le cinéma, le roman-photo, le roman dessiné qui est l'ancêtre du roman-photo, et enfin, de manière plus générale, les écritures du mélodrame, plus particulièrement du feuilleton mélodramatique). Pour toutes ces raisons, la question du paratexte ne peut plus être posée de manière « simple », linéaire, comme le rapport entre « une » œuvre et « un » discours d'accompagnement. À texte multiple, paratexte multiple également ...

### Franchir les barrières

L'examen global du corpus<sup>11</sup> permet de faire cinq grandes observations, qui toutes soulignent une différence de fond entre le paratexte tel qu'on l'envisage dans l'étude des textes canoniques ou légitimes et le paratexte comme il se présente dans cette forme de littérature (très) populaire.

(a) *Paratexte 1, 2, N...*

Le trait distinctif qui saute immédiatement aux yeux est la multiplication du paratexte, non pas celle des divers « lieux » déjà étudiés à la suite de *Seuils*, mais l'enchaînement de plusieurs ensembles paratextuels qui renvoient chacun à un texte particulier. Gérard Genette avait déjà très utilement distingué entre paratexte auctorial (qui renvoie à l'œuvre de création : titre, nom de l'auteur, prière d'insérer, entre autres) et paratexte éditorial (qui renvoie à l'instance de l'éditeur : colophon, achevé d'imprimer, numéro d'ISBN, par exemple<sup>12</sup>). Mais dans le cas du ciné-roman-photo, la palette est plus large et surtout moins homogène. Abstraction faite de certaines formes de paratexte éditorial, au sens technique du terme, les magazines en question mélangent en effet au moins quatre types de paratexte renvoyant à autant d'ensembles différents de textes :

- paratexte du film qui sert de base au ciné-roman-photo, par exemple sous forme de reportages sur les vedettes de l'œuvre (et de plus en plus sur le réalisateur, la théorie de l'auteur commençant à s'étendre au-delà des seuls milieux cinéphiles) ;
- paratexte du ciné-roman-photo, où il convient de faire remarquer que ce paratexte, sans doute pour des raisons de copyright et sous l'influence des interminables génériques au cinéma, est en général plus étoffé que celui du roman-photo, parfois réduit au seul titre de l'œuvre ;

---

11 Pour des raisons pratiques, on se limite ici au corpus francophone, qui s'étend *grosso modo* sur la décennie 1955-65 et concerne la production d'une trentaine de magazines (souvent publiés par les mêmes éditeurs, français ou italiens, l'effondrement du marché italien vers 1957-58 ayant conduit des éditeurs comme Ponzoni ou Bozzesi à se tourner vers le marché hexagonal). Le travail s'est effectué à partir de la collection privée de l'auteur, qui comprend plus de 1500 ciné-romans-photos.

12 Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.

- paratexte du magazine, c'est-à-dire les divers lieux paratextuels qui informent le lecteur sur la « ligne » du magazine, par exemple l'éditorial du rédacteur en chef ou le courrier des lecteurs (parfois rédigé, questions et réponses confondues, par le rédacteur en question, selon une délicieuse coutume de cette branche de la littérature industrielle) ;
- paratexte de l'éditeur, soit les paratextes qui exposent le catalogue de la maison d'édition, très souvent en étroite association avec le paratexte du magazine, par exemple au moyen d'une présentation de collections comparables ou (presque) identiques à celle qu'on est en train de lire.

(b) *Textualisation du paratexte, paratextualisation du texte*

Ce fractionnement du paratexte, qui ne tient pas seulement à la juxtaposition de lieux paratextuels mais à la multiplication de textes à l'intérieur du magazine, n'est pas dénué d'ambivalence. La notion même de paratexte tend en effet à se brouiller, dans la mesure où certaines rubriques apparemment textuelles qu'on trouve à l'intérieur du magazine semblent glisser vers le régime paratextuel, et inversement. Ou si l'on préfère : il arrive que des textes se paratextualisent et qu'à l'inverse des paratextes se textualisent. Parfois le mécanisme est simple : une double page centrale avec une photo de pin-up, paratexte du ciné-roman-photo où l'on retrouve la même actrice, peut fort bien être la raison principale de l'achat du magazine, auquel cas cette photo se transforme en véritable texte ; les nouvelles littéraires ou les romans-photos qui servent souvent à boucher un trou, exemples de texte inclus dans la table des matières du magazines, se métamorphosent sans trop de peine en commentaire oblique de l'œuvre ciné-photo-romanesque qui les côtoie de manière un peu machinale, si ce n'est arbitraire. Certes, on exagère en suggérant que « tout » texte à l'intérieur du magazine devient paratextualisable, alors que « tout » paratexte se mue virtuellement en unité textuelle, mais telle est bien une des impressions qui peu à peu contaminent la lecture du corpus ciné-photo-romanesque. Le brouillage des catégories, texte ou paratexte, contamine jusqu'au noyau même du genre, à savoir le ciné-photo-roman même. Dans le cas des publications qui offrent non pas un seul ciné-roman-photo (entre trente et cinquante pages et quelque trois cent images en moyenne), mais un pot-pourri d'œuvres ciné-photo-romanesques plus brèves (soit des versions courtes, de type *reader's digest*, soit des feuillets, soit les deux), le lecteur ne tarde pas à lire les textes en fonction les uns des autres, chaque ciné-roman-photo devenant ainsi une des clés paratextuelles des autres et vice versa. Le fonds mélodramatique inlassablement remis à contribution dans chacune de ces productions est ce qui cautionne ce va-et-vient entre texte et paratexte.

Sans doute est-ce la publicité qui apporte les exemples les plus nets du chassé-croisé entre les deux régimes. À l'instar des magazines de roman-photo, les revues de ciné-roman-photo incorporent souvent des pages publicitaires. Au-delà des auto-publicités pour la maison d'édition ou les autres numéros du magazine – la formule de l'abonnement étant souvent trop chère pour le public ; dans la logique de la sérialité propre à la littérature populaire, les revues continuaient à vendre les anciens numéros –, les annonces se concentraient sur deux types de produits. D'une part, les produits de beauté et de soins corporels, toujours pensés en fonction du contexte plus large de l'épanouissement amoureux (des déodorants aux cours de danse, des « pilules » aux vertus magiques aux conseils de lingerie). D'autre part, les activités

professionnelles, plus exactement les possibilités de formation pouvant déboucher sur des carrières jugées avantageuses (évidemment on retrouve ici tous les stéréotypes genrés ou sexistes de l'époque, mais on reviendra sur ce point qui mérite d'être nuancé plus qu'un peu). Du point de vue de l'analyse paratextuelle, il importe d'analyser, non pas le contenu ou le message intrinsèques de ces publicités, mais leur rapport avec le texte, qui commence par la place qu'elles occupent dans l'ensemble du numéro. L'essentiel, ici, est la proximité, pour ne pas dire la presque confusion entre les « faits » de la publicité et les « rêves » de la fiction, comme on le voit dans un ciné-roman-photo comme *Moi et les hommes de quarante ans*, comédie avec Dany Saval (réalisation Jack Pinoteau, 1965, Franco London Film & Federiz-Eichberg Film), une des nombreuses concurrentes de Brigitte Bardot dans ces insouciantes années.



« Moi et les hommes de quarante ans », *MON FILM*, n° 740, sept. 1965

Le texte de l'œuvre, qui comprend une cinquantaine de pages, est interrompu à des moments stratégiques par des paratextes publicitaires en fausse page et de l'un aux autres il s'établit un dialogue étroit. Faut-il souligner les convergences thématiques et idéologiques entre le « danger » qui confronte le canon phallique et la

blonde blancheur de l'héroïne, d'une part, et les annonces à gauche qui mélangent virilité (grandir, se faire des muscles, dominer), féminité (la poitrine parfaite, le parfum irrésistible), l'hypnose et l'ivresse, mais aussi le contrôle du risque (la méthode du docteur Ogino, qui vous permet de calculer vos jours de fécondité, c'est-à-dire les jours où vous pouvez faire l'amour sans risque). La forme, du reste, contribue fortement à la production du sens : la structure en miroir, en belle et fausse pages, se renforce par la division de chaque page en deux colonnes, le recours uniforme au noir et blanc et la symétrie relative entre la taille des annonces et celle des vignettes. Quand bien même personne ne peut confondre publicités et cases ciné-photo-romanesques, on ne sait plus très bien ce qui relève du texte et ce qui relève du paratexte en ce moment de l'histoire. Est-ce qu'on lit le paratexte en fonction du texte, qui se voit ainsi doté d'un fort coefficient de réalité, ou est-ce au contraire le paratexte qui se voit chargé de l'aura fictionnelle du ciné-roman-photo et de ses vedettes ?

(c) *Jeux sans frontières*

Le paratexte du ciné-roman-photo ne se distingue pas uniquement par son caractère pluriel ou son empiètement sur le domaine du texte. Il s'ajoute à cela une troisième propriété, qu'on pourrait appeler le décloisonnement des lieux paratextuels. En effet, quels que soient les textes auxquels ils se réfèrent et quel que soit leur statut (paratextuel ou textualisable), les divers segments de la chaîne paratextuelle tendent à renvoyer aussi les uns aux autres, de manière à composer petit à petit une mosaïque à multiples tesselles mais tout de même solidement unie par un dense réseau de correspondances formelles et thématiques. La différence entre le paratexte traditionnel – celui des œuvres canoniques étudiées depuis *Senils* – et le paratexte d'un genre délégitimisé comme le ciné-roman-photos pourrait alors se décrire comme suit. Dans le système classique, chacun des lieux paratextuels renvoie en principe au même objet, à savoir le texte qu'ils accompagnent (Proust est l'auteur de la *Recherche*, Gallimard est l'éditeur de cette œuvre, la préface de la Bibliothèque de la Pléiade est une introduction au roman, et ainsi de suite), alors que dans le paratexte de revues comme *Ciné-révélation* ou *Mon Film*, deux magazines qu'on peut juger représentatifs du genre ciné-photo-romanesque, les différents chaînons du paratexte renvoient non seulement à divers textes (et parfois à plus d'un à la fois), mais aussi et surtout les uns aux autres, sans qu'on ait besoin du texte pour obtenir ce type d'échos : la publicité engendre la photo de pin-up qui déclenche la rubrique des potions qui est inséparable du courrier des lecteurs qui fait double emploi avec l'horoscope, notamment.

(d) *Le même et l'autre*

La quatrième différence entre les deux types de paratexte peut rester inaperçue – encore que... – tant qu'on se limite à comparer seulement un livre et un magazine. Mais du moment que l'analyse du magazine prend au sérieux le caractère intrinsèquement sériel de l'objet-revue, il ressort tout de suite que contrairement au paratexte d'un livre traditionnel, le paratexte ne change pas d'un texte à l'autre. Certes, chaque nouveau ciné-roman-photo est doté d'un titre à chaque nouveau – pour relative que soit cette nouveauté, car la majorité des titres sont des variations sur le syntagme de la rencontre amoureuse – et bien d'autres éléments paratextuels

varient évidemment en fonction de l'œuvre en question, mais au niveau de la revue dans son ensemble des parties essentielles du paratexte ne bougent absolument pas. C'est le cas des pages publicitaires, du rappel auto-publicitaire des autres numéros ou des collections complémentaires de l'éditeur, puis, dans une certaine mesure, de toute une série de rubriques dont les livraisons sont parfaitement interchangeables, tels le courrier des lecteurs, l'horoscope ou les mots croisés. Dit autrement : dans le monde sérialisé des magazines, le facteur de stabilité est moins le texte que le paratexte – ce qui joue un rôle non négligeable dans le phénomène déjà signalé de la « textualisation » du paratexte ciné-photo-romanesque.

(e) *Chaque chose à sa place ?*

Une cinquième et dernière transformation, peut-être plus radicale encore, concerne le passage du paratexte comme paradigme, c'est-à-dire comme répertoire d'unités à sélectionner en fonction des besoins de l'œuvre publiée, au paratexte comme syntagme, c'est-à-dire comme suite d'unités à parcourir dans un ordre déterminé.

Certes, la place qu'occupent les éléments du paratexte traditionnel est tout sauf choisie au hasard. Après tout, on les appelle des « lieux » paratextuels, ce qui en dit long sur le lien entre unité verbale et architecture du livre. Mais l'ordre dans lequel on les traverse importe relativement peu. Il est parfaitement pensable de commencer par la quatrième de couverture sans même remarquer le nom de l'auteur, puis de passer à la page des livres du même auteur, même lorsqu'il s'agit d'un parfait inconnu, ou de commencer la lecture sans avoir une idée très précise du paratexte dans son ensemble. Et dans le paratexte du ciné-roman-photo, les licences ne sont sans doute pas moindres. Toutefois, les marges de manœuvres semblent ici plus limitées. D'abord parce que le paratexte est beaucoup plus présent et visible que dans les publications sous forme de livre : il est donc moins facile d'ignorer ou de contourner le paratexte. Ensuite parce que le paratexte du ciné-roman-photo s'organise en fonction de certains principes qui, sans être tout à fait rigides, paraissent moins aléatoires.

*Grosso modo*, la traversée d'un numéro de revue semble conçue de manière à donner au lecteur l'équivalent d'une expérience cinématographique, plus exactement du spectacle qui s'offre à tous ceux qui dans les années 50 allaient passer une soirée (ou une matinée) au cinéma. Les séances de ces années se construisaient typiquement comme des divertissements qui dépassaient la seule projection du « grand film » précédé de quelques apéritifs sans trop d'intérêt. Comme le montre admirablement le roman de Robert Coover, *A Night at the Movies* (1987<sup>13</sup>), les diverses parties d'une séance constituaient bel et bien un tout, il est vrai en morceaux, mais un tout quand même, dont l'unité aussi instable que certaine émergeait peu à peu au cours de la représentation. Loin de novelliser le seul film, y compris son paratexte, Coover reconstruit toute l'expérience de la séance, avec l'effondrement des frontières qui la caractérise : entre genres (certains textuels, d'autres paratextuels), entre styles et périodes (nouveau et reprises), entre réel et fiction, entre salle et écran, entre personnages et spectateurs. « Palais du cinéma, palais des glaces,

<sup>13</sup> Robert COOVER, *Demandez le programme !*, traduction Bruno Bensimon et Marc Chénétier, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1991 [1987].

palais des horreurs », annonce la quatrième de couverture de la traduction française, *Demandez le programme !* Le texte de Coover est expérimental, mais il touche à quelque chose de très commun<sup>14</sup> : l'émergence d'une totalité paradoxale à partir d'éléments de nature très diverse (un documentaire, des dessins animés, des publicités, un film B, des reportages touristiques, des bandes-annonce, le grand film, les bouts de films rajoutés par erreur à la bande projetée, des genres qui ne passent qu'après les séances officielles comme les clips pornographiques, etc.). Telle est aussi la sensation que les magazines de ciné-romans-photos, lus aussi bien par les spectateurs ayant envie de revivre les films vus en salle que par tous ceux et toutes celles qui pour diverses raisons n'avaient pas accès aux films eux-mêmes : acheter un magazine était soit le double, soit l'ersatz d'une séance cinématographique, dont le texte ne représentait finalement qu'une certaine partie et dont les éléments paratextuels avaient souvent la même importance que le film proprement dit.

### Au-delà des lignes de démarcation

Les observations formelles ont permis de dresser le tableau des traits spécifiques du paratexte ciné-photo-romanesque. Un examen plus fouillé, abordant d'autres types d'exemples, devra enrichir ce premier constat. Mais on se tromperait à enfermer l'analyse du paratexte dans le seul registre formel. Comme l'a parfaitement mis en lumière Gérard Genette, un paratexte est un type de discours dont la fonction – informer, identifier, positionner, aiguiller – est plus importante que la forme et il en va de même dans le cas du ciné-roman-photo (et de tout autre genre de littérature populaire). Toutefois, ici encore il ne peut suffire de transférer au genre populaire et à son dispositif de publication les leçons qui se dégagent de l'analyse des textes canoniques ou légitimes. Le paratexte ciné-photo-romanesque fait, sinon plus, du moins autre chose que le paratexte littéraire traditionnel.

Il va sans dire que le ciné-roman-photo se sert lui aussi du paratexte pour aider le lecteur à situer l'objet qu'il a entre les mains. Cela dit, l'identification porte moins sur le film adapté que sur le magazine qui l'inclut. Le paratexte identifie la série plus que les publications qu'elle aligne. Ce qui compte, c'est la marque (telle revue plutôt que telle autre), non l'œuvre même. À cet égard, un des traits les plus frappants de la production ciné-photo-romanesque est l'écrasement des différences entre les « genres ». Comme la présence des vedettes reçoit plus d'attention que la griffe du réalisateur, les revues de ciné-romans-photos ont tout loisir de mélanger sans la moindre solution de continuité farces burlesques et récits policiers, drames psychologiques et films historiques, westerns et comédies musicales... De la même façon, le paratexte du ciné-roman-photo continue à orienter le mode de lecture adopté, mais ici encore en vue de faire prévaloir une logique de série plus qu'une série d'œuvre. Suivant l'exemple du roman-photo, toutes les revues tendent à mettre en avant le régime mélodramatique des histoires qu'elles adaptent en ciné-roman-photo, quel que soit leur genre d'origine : dans les pages des magazines, le langage

---

<sup>14</sup> Pour un exemple tout sauf expérimental, voir la notion de "flux" (flow) au cœur de la télévision commerciale mise à jour par Raymond WILLIAMS, *Television. Technology and cultural form*, London, Routledge, 2003 [1971].

minimaliste d'un drame existentiel d'Antonioni finit par équivaloir au pathos baroque du roi des mélodrames, Raffaele Matarazzo.

Les fonctions traditionnelles du paratexte restent donc présentes dans le ciné-roman-photo, quand bien même le genre les détourne d'une certaine façon, le paratexte étant moins celui d'une œuvre que d'un genre. Cependant, les différences entre les deux types de paratexte vont plus loin que ces premiers recadrages. Comme l'a démontré l'analyse formelle, le brouillage des frontières entre texte et paratexte n'est pas seulement technique ou spatial (qu'est-ce qui est texte et qu'est-ce qui est paratexte, et où trouver ces éléments à l'intérieur du magazine ?) mais aussi et surtout fonctionnel (structurellement parlant, le paratexte devient par moments texte et vice versa). En règle générale, on pourrait dire qu'à plus d'une reprise on se trouve face à des « pseudo-paratextes », soit des paratextes en voie de se transformer en texte ou de prendre la place du texte, même si, du point de vue formel, les deux registres demeurent nettement séparés : les pages de publicité par exemple restent de vraies pages de publicité, ce ne sont pas des pages de publicités contrefaites par le texte et littéralement intégrées à l'œuvre ; en même temps, on ne peut se défaire de l'impression que l'essentiel de la revue est davantage l'ensemble publicitaire que la fiction qui, du coup, l'accompagne sur le mode d'un appareil paratextuel. Les conséquences de cette inversion ne sont pas minces. Au lieu d'être une œuvre de fiction qui se parcourt à l'aide d'un ensemble de jalons paratextuels, le ciné-roman-photo devient alors la « prime de plaisir » qui se donne à un message qui est moins publicitaire qu'idéologique : le paratexte offre en modèle une manière de vivre et de savoir-vivre, dont le texte ciné-photo-romanesque devient une illustration certes oblique mais séduisante, qui augmente le pouvoir de persuasion du message paratextuel et de son éloge d'une certaine manière de développement personnel au sein du couple.

Ces recadrages peuvent être reformulés de la manière suivante. D'un côté, le paratexte du ciné-roman-photo est beaucoup plus qu'une simple « marge ». Il est un « supplément », au sens derridien du terme, c'est-à-dire un ajout à première vue externe qui révèle une leçon interne que le texte ne peut pas articuler lui-même. En tant que tel, le paratexte modifie donc le texte plus qu'il ne l'identifie ou le complète. Cette modification touche à la forme autant qu'à la fonction du texte et du paratexte. Dans le ciné-roman-photo, les lieux paratextuels s'organisent en syntagme dans le but de reconstruire sur papier l'expérience d'une soirée au cinéma, tandis que le récit fictionnel du texte finit par obéir au modèle du paradigme : au lieu de raconter les diverses étapes d'une intrigue se déroulant, les pages d'un ciné-roman-photo se présentent souvent comme la déclinaison non chronologique des images des vedettes, comme si toute l'œuvre n'était rien d'autre qu'une série de variations sur une photo de pin-up, la fiction devenant pour ainsi dire le paratexte du texte exhibé en première ou quatrième de couverture.

Jan BAETENS

En voici un exemple de *Faibles femmes* (réalisation Michel Boisrond, 1959, Transcontinental Films), avec Pascale Petit :



« Faibles femmes », *MON FILM*, n° 663, juillet 1959

Cette inversion des valeurs hiérarchiques et fonctionnelles entre texte et paratexte, qui se superpose aux rapports traditionnels sans tout à fait les supplanter, peut se rattacher aux analyses de Roland Barthes sur le « message photographique », où il n'est pas interdit de lire le couple texte/image comme l'équivalent (fonctionnel) du couple texte/paratexte :

(...) le texte constitue un message parasite, destiné à connoter l'image, c'est-à-dire à lui « insuffler » un ou plusieurs signifiés seconds. Autrement dit, et c'est là un renversement historique important, l'image plus la parole ; c'est la parole qui, structurellement, est parasite de l'image.<sup>15</sup>

De l'autre côté, la fonction du paratexte ciné-photo-romanesque n'est plus seulement d'informer sur l'œuvre et induire un certain type de lecture (en l'occurrence, celui du pur divertissement). Ce que vise le paratexte est moins la fiction que la vie. Le cadrage de la vie en termes de couple, de mariage, de famille, est un des fils rouges du ciné-roman-photo, qui ne fait de ce point de vue que varier sur le message plus massif encore des magazines de roman-photo. La fiction est l'accompagnement didactique, par l'exemple « vu à l'écran », d'une véritable leçon de vie, notamment pour ceux et celles qui n'ont pas toujours pu aller à l'école comme ils auraient voulu. Mais ce message idéologique est complexe. Davantage encore que le roman-photo, bien moins naïf et stéréotypé qu'on ne le dit souvent (Giet 1998), le ciné-roman-photo participe du mouvement plus large de l'émancipation de la femme de l'après-guerre. Égalité dans le couple et développement personnel vont de pair ; ce sont deux faits largement attestés dans le roman-photo puis dans les intrigues du ciné-roman-photo où la femme est tout sauf la victime consentante du désir masculin. Le paratexte du ciné-roman-photo ne dit pas autre chose, jusque dans les parties apparemment mobilisées au seul profit de la société de consommation dont les situationnistes commençaient vers ce moment à dénoncer le caractère résolument anti-féministe<sup>16</sup>. Les annonces publicitaires citées plus haut, et dont il convient de rappeler qu'elles se répètent numéro après numéro et ce dans tous les magazines de la presse du cœur, sont révélatrices de cette ambiguïté. Elles poussent à l'achat de produits qui prolongent et accentuent l'ancien rapport des forces entre les sexes, mais en même temps elles invitent aussi à se réinventer et à reconstruire sa vie à l'aide de nouveaux choix professionnels. Elles disent à la fois : « achetez ceci » et « devenez cela ». Et le texte de ces messages paratextuels, c'est-à-dire l'adaptation ciné-photo-romanesque que l'on « consomme » sans peine en plus ou en marge du paratexte est souvent un texte qui va dans le même sens. La chasse au mari, cliché pathétiquement sexiste s'il en est, n'exclut nullement la découverte de soi et l'épanouissement personnel. Il suffit pour s'en convaincre de se plonger (enfin) dans les magazines mêmes.

Jan BAETENS  
Université de Leuven

<sup>15</sup> Roland BARTHES, « Le message photographique », dans *Communications*, n° 1, 1961, p. 134.

<sup>16</sup> Voir Kristin ROSS, *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge, MA, MIT Press, 1996.

## LA NOTION DE SEUIL PHOTOGRAPHIQUE

### Introduction

Oui, il faut faire « Attention au paratexte<sup>1</sup> ». Et ce pour maintes raisons, dont certaines sont énoncées du reste par Gérard Genette lui-même. Car, si fonctionnels et précis que soient la plupart des concepts genettiens, ils ne le sont qu'en ménageant une marge interprétative, une capacité de jeu, une zone de subtilité. C'est le cas du « paratexte », dont l'étude se déploie en particulier dans un ouvrage intitulé *Seuils*, publié aux éditions du Seuil. Or, par-delà le jeu d'homonymie entre la notion et le nom de la maison d'édition qui laisse pointer l'humour propre à Gérard Genette, il y a une raison forte à la coexistence entre ces deux termes, seuil et paratexte : si « le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public<sup>2</sup> », la phrase qui suit immédiatement cette citation mentionne l'idée, plus englobante, de « seuil » : « Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche il s'agit ici d'un *seuil*, ou – mot de Borgès à propos d'une préface – d'un « vestibule », qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. » Une note en bas de la même page précise que le préfixe « para » ne doit pas induire l'idée d'une frontière étanche, mais plutôt d'un « écran qui fait membrane entre le dedans et le dehors. » Aussi bien, paratexte et texte ne sont nullement dans une relation comparable à une bague faite pour y sertir un diamant : certes le paratexte est ce qui est situé « autour du texte, et dans l'espace du même volume » (p. 10), mais plusieurs métaphores (écran, membrane, vestibule) servent à suggérer que, si précis qu'il se veuille, ce concept (paratexte) sert moins à édifier une cloison étanche entre le texte et ce qui l'entoure qu'à pointer au contraire combien toute frontière est aussi faite pour être franchie. Autrement dit, derrière ou par-delà le concept de paratexte, l'idée de « seuil », moins empirique, plus suggestive, ouvre la perspective sur des questions posées à présent dans certaines sciences humaines avec la notion d'« objet-frontière », entre des secteurs ou zones séparés mais amenés à se compénétrer, à interagir<sup>3</sup>. La complexité de ces questions requiert, bien entendu, toute notre attention.

Une autre raison qui doit la requérir, c'est le caractère éminemment historique que revêt le paratexte livresque, et en particulier l'élément auquel nous allons nous intéresser, la couverture. Or, Genette, le précise à la toute fin de son introduction de *Seuils* : s'il entreprend quant à lui « [...] une étude synchronique et non diachronique [...] », il n'en souligne pas moins que « chaque élément du paratexte a son histoire propre » (p. 18). S'intéresser à la couverture d'un livre illustré d'une photographie, c'est par conséquent entreprendre de croiser et d'articuler deux histoires non-synchrones, celle de l'édition et celle de la réception de la photographie, et plus particulièrement de la photographie d'un auteur utilisée comme couverture d'un livre (en *péritexte*), et pas seulement comme illustration d'un article

---

<sup>1</sup> Cet article a été présenté sous forme de communication lors du colloque « Attention au paratexte », organisé à l'Université de Bologne les 15 et 16 février 2018 par Donata Meneghelli et Maria Chiara Gnocchi.

<sup>2</sup> Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1987, p. 7.

<sup>3</sup> Pascale TROMPETTE, et Dominique VINCK. « Retour sur la notion d'objet-frontière », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 3, 1, no. 1, 2009, pp. 5-27.

de presse (en *épitexte*) – rappelons que l'addition du *péritexte* avec l'*épitexte* constitue l'ensemble dénommé par Genette « paratexte » (p. 10) –.

Nous nous demanderons donc s'il est pertinent de proposer, au sein du paratexte iconographique, comprenant tout type d'images, une notion originale, celle de « seuil photographique », qui aurait des caractères spécifiques, des différences propres, par rapport à des illustrations dessinées ou picturales, très fréquemment présentes elles aussi, bien entendu, notamment sur les couvertures de nos livres.

Le terme de « seuil » pointe la nécessité de la souplesse, la subtilité, tandis que, parfois, celui de « paratexte » tend à suggérer une certaine rigidité de la frontière entre le texte et ce qui l'entoure. Il faut rappeler que l'élaboration de ces notions par Genette est contemporaine de l'époque de la sacralisation du texte (donc d'une frontière rigide entre texte et paratexte) et des thèses sur la mort de l'auteur (donc celle où son image était plus que jamais mal venue), une époque sur laquelle lui-même ironise trente ans après :

Le premier volume de la collection « Tel Quel » comportait, en bas à gauche de la quatrième de couverture, un petit portrait de l'auteur, qu'on pouvait qualifier méchamment de « photo d'identité ». Jacques Derrida, pour *L'Écriture et la différence* (mai 1967), refusa de se plier à cet usage, l'estimant contraire à la sobriété due à ce type d'ouvrage, au principe, alors récent et très actif, de l'effacement de la figure de l'auteur, et peut-être à un certain interdit biblique. Cet accès de modestie fit honte à toute une génération et le misérable cliché disparut bien vite, au profit d'un plus sobre et plus sûr code-barres, qui identifie numériquement plutôt le livre (on disait le Texte) que son auteur : l'honneur est sauf, et le commerce de la librairie facilité. Puis quelqu'un, sans doute à la faveur d'une photo volée, convainquit Derrida (et tout le monde autour de lui) de son éclatante photogénie, d'où floraison de clichés.<sup>4</sup>

Si nous étions disciple de Bourdieu, nous dirions que Derrida, à en croire Genette, était dans une perspective de « distinction » : pour s'imposer auprès du public, l'auteur et son ouvrage devaient se particulariser. En quoi, et pourquoi ? Par rapport aux autres philosophes, à commencer par Sartre, dont l'abondante iconographie avait établi dans l'imaginaire collectif une puissante « mythologie » (Barthes) de la figure du *penseur*, un personnage jadis à l'apparence souvent banale (songeons à Bergson), mais auquel la pipe ou la cigarette sartriennes, les décors de cafés enfumés et surtout son strabisme avaient conféré une absolue photogénie, due en partie à cette énigme pascalienne : comment un philosophe peut-il loucher ? Outre que les photos de Sartre avaient inondé, saturé l'imaginaire du public, il fallait être conséquent avec l'idée soutenue par « Tel Quel », celles de l'autonomie totale du texte et de la mort de l'auteur, et donc faire disparaître sa photo d'identité, quitte à l'immoler sur l'autel des vieux interdits bibliques et leur iconophobie. L'anecdote rapportée par Genette est doublement ironique : d'abord, la photo d'auteur fut remplacée par un code-barres, et donc le geste philosophiquement subversif consistant à épurer la pensée de toute référence à une photo de son auteur fut immédiatement récupéré par la logique de la gestion commerciale, et ensuite il advint

---

<sup>4</sup> Gérard GENETTE, *Apostille*, Paris, Le Seuil, « Fiction et Cie », 2012, pp. 252-3.

que Derrida, inquisiteur subrepticement rattrapé par son ego à l'occasion de quelque « photo volée », se convertit lui-même à sa propre photophilie...

Comme toute fable, celle-là n'a pas vraiment de morale, sinon qu'elle pointe justement que la question de l'usage éditorial de la photographie est affaire autant de stratégie de notoriété que d'éthique, d'esthétique et même, osons le mot, de métaphysique. Car c'est au fond la question de la *présence* qui se pose, via la photographie. Elle se pose ici pour la simple photo identifiant l'auteur, qui est en principe en partie extérieur ou étranger à sa propre œuvre, mais elle se pose *a fortiori* pour une référence au texte ou à l'œuvre même, censée enclose dans son autonomie grâce à la vertu protectrice justement des « seuils » ménagés autour d'elle...

Or, par-delà la complexité des rapports entre l'auteur et son éditeur, l'un chargé du texte l'autre du paratexte éditorial, il en est une autre tenant à l'ambivalence de la « photographie », le terme renvoyant aussi bien à un type d'image particulier qu'à un « art » proprement dit.

Avec elle, en effet, les problèmes posés sont singulièrement entremêlés, à la fois herméneutiques (qu'est-ce que la photographie donne à « lire », voir ou comprendre ?), statutaires (est-elle illustration, référence ou document ? qu'en est-il de sa prétention à être aussi, telle un texte, une « graphie » ?) et esthétiques (est-elle vraiment du registre de l'art ? est-elle de l'ordre de l'immanence ou de la transcendance ?). Autrement dit, ces questions notamment d'immanence et de transcendance du texte ou de l'œuvre littéraire – que Genette posera dans *L'Œuvre de l'art*, quelques années après avoir publié *Seuils* – se posent assez singulièrement envers la photographie même.

Enfin, s'il me semble que la notion de « seuil » doit être conservée en arrière-plan de celle de « paratexte », c'est qu'elle déploie assez clairement les subtilités auxquelles nous avons à faire face. L'histoire de la langue, pour le mot « seuil », décline successivement une dalle ou une pièce de bois qui marque l'ouverture d'une porte ; l'entrée d'une maison ou d'une pièce ; une pièce de bois sur laquelle s'articule un élément mobile ; un commencement, un niveau critique, et enfin une valeur minimale à partir de laquelle se détecte une intensité ou une activité. En résumé, un seuil, c'est à la fois un passage ou une entrée, une limite ou une frontière, et un niveau à partir duquel un changement (notamment d'*intensité*) se produit. Aussi, pour condenser les idées de décalage, de porosité, d'affinité complexe et de degré d'intensité entre photographie et texte, qui nous guideront, nous souhaitons avancer la notion de « protocole », qui est illustrée dans un ouvrage, *La France de profil*, signé d'un poète et d'un photographe, Claude Roy et Paul Strand, qui s'associent, juste après la préface et en belle page, pour réaliser cette invitation, ou plutôt cette invite, cette incitation, cette démarche de séduction : « Entrée de la photo/Entrez dans la photo »<sup>5</sup>. Car un seuil livresque, ce n'est pas seulement une frontière, avec tout ce que cela a de rébarbatif, ni même un emballage, c'est aussi un *protocole* permettant de faire connaissance, un *prélude* à une relation requérant un savoir-vivre avec le texte : un paratexte réussi dispose, pour le lecteur, un échange de loyaux procédés en vue

---

<sup>5</sup> Sur cet ouvrage, voir Jean-Pierre MONTIER, « *La France de profil*. Du portrait de pays au territoire photolittéraire », dans *Portraits de pays illustrés. Un genre phototextuel*, s. dir. Anne REVERSEAU, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 205-224. La photographie du « seuil » est reproduite p. 216.

de la liaison, à la fois distance et intense, qu'il aura avec une œuvre, laquelle à ses yeux ne se réduit jamais exclusivement à un « texte ».

Mais cela signifie aussi qu'une photographie d'auteur située en couverture, en tant qu'elle est en quelque sorte le premier contact symbolique avec le livre, peut parfaitement en infléchir par avance l'interprétation que réalisera le lecteur. Gérard Genette, dans *Seuils*, évoque peu les illustrations paratextuelles, et moins encore les photographies. L'un des quelques exemples qu'il donne toutefois concerne les couvertures de la collection « la Pléiade » ; le voici : l'édition de *À la recherche du temps perdu*, en 1954, présente pour le tome 1 un portrait de Proust en jeune homme, pour le tome 2 « un Proust mondain, fleur à la boutonnière », pour le troisième un Proust vieillissant, ces trois images étant respectivement datées de 1891, 1895 et 1896, sans le moindre lien avec la rédaction du texte, l'effet qui en résulte étant de tirer « inévitablement la *Recherche* vers un statut d'autobiographie » ce qui prouve combien le choix de l'éditeur de disposer des photographies en paratexte induit une interprétation de l'œuvre même, « par une disposition paratextuelle en principe tout innocente et secondaire<sup>6</sup>. » Rien d'innocent ni de secondaire en effet dans ces choix.

### **Le paratexte officiel, ou la perméabilité des frontières entre auteur et éditeur**

Au sein de ce que Gérard Genette dénomme « paratexte officiel », engageant la responsabilité du couple éditeur auteur, la présence photographique de ce dernier appelle deux remarques.

1. La première est un truisme : une photographie n'est pas un texte ; pourtant, si elle n'est certes pas à lire, elle est déjà invitation à interpréter, au sens où Levinas dit que considérer le visage de l'autre est déjà une manière de faire sa connaissance et d'accepter d'entrer dans la pensée qui lui est propre, c'est-à-dire en l'espèce accepter de le lire. C'est pourquoi la photographie d'écrivain fait en droit intégralement partie du paratexte, posé comme « la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire son action sur le lecteur<sup>7</sup>. » Pragmatiquement, on définira la photo d'auteur, mais plus généralement toute photographie présente dans le paratexte – car, après tout, une photographie en couverture aura elle aussi pour fonction de donner vue sur le « visage » de l'œuvre –, comme un « objet-frontière », c'est-à-dire un objet ayant une double fonction : délimiter des territoires nettement distincts en termes de règles, de valeurs et de normes, d'une part ; et d'autre part, réguler les passages de l'un à l'autre par-delà ces séparations de principe.

Le problème devient plus complexe dès lors que l'on s'avise, s'agissant du paratexte iconique, que la frontière n'est pas unique mais double : celle entre auteur et éditeur, mais celle aussi entre le textuel et l'iconique. En principe, la répartition des rôles est simple : à l'éditeur revient l'iconique – la couverture illustrée (ou non), le recours à des illustrations au fil du texte –, et à l'écrivain le texte proprement dit. Cela n'empêche pas Victor Hugo de réaliser un frontispice pour son édition personnelle des *Travailleurs de la mer*, mais François Chiffart n'en dessine pas moins

<sup>6</sup> Gérard GENETTE, *Seuils*, op. cit., p. 33.

<sup>7</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 9.

un autre pour l'édition Hetzel<sup>8</sup>. La séparation territoriale reste ainsi respectée, même si l'on voit bien combien peut être forte, chez un écrivain dessinateur tel que Victor Hugo, la tentation d'intervenir au-delà de l'espace textuel qui lui est dévolu - nous reviendrons plus loin sur cet exemple -.

Mais il en va différemment, par exemple, avec les toutes récentes éditions en poche des romans de Claude Simon où l'on voit en couverture de son roman *Histoire* une sélection de cartes postales faisant partie des archives de l'œuvre où certaines d'entre elles sont décrites, et surtout, en couverture de *Le Vent* (Minuit, 2013), l'une de ses propres photographies, signée, manière de reconnaître Claude Simon à la fois comme écrivain et authentique photographe, en dépit du vieil adage selon lequel il faut choisir son état dans la République des Lettres. L'une de ces couvertures fait figurer l'épitéxte en paratexte (*Histoire*), et l'autre (*Le Vent*) dédouble la figure de l'auteur en écrivain *et* photographe, rendant ambiguë la matière de l'œuvre, puisqu'après tout, sans être une illustration d'un texte censé décrire un retable, cette image d'arbres dénudés - sous l'effet du « vent » qui est en titre ? - signée de l'écrivain-photographe pose nécessairement la question de la nature des deux « graphies » qui sont l'horizon esthétique commun du texte - la « photo » ayant elle aussi quelque prétention à être considérée comme une *graphie* -.

Davantage, si l'on se souvient de la manière dont H.F. Talbot décrivait sa meule de foin, qui aurait été la cause matérielle de sa propre image, ou de Victor Hugo parlant d'une « collaboration avec le soleil », l'on pourrait suggérer que cette couverture du *Vent* de Claude Simon ressortit d'un paratexte à la fois auctorial et allographe : dans quelle mesure le vent est-il lui aussi l'auteur de la photo signée Claude Simon, en couverture d'un texte intitulé *Le Vent* que Simon signe lui aussi ?... Constatons à ce stade qu'une photographie, en position de seuil, peut susciter des effets de « tempête sous un crâne », qu'elle bouscule la taxinomie, et tâchons de voir quels sont les problèmes de débordement, de parasitage et de passage que pose la photographie, à propos du statut de l'auteur, de celui du texte, ou encore du type esthétique de l'œuvre, puisqu'après tout une photographie présente au seuil d'un texte littéraire signale éventuellement une dimension de pratique « hyperartistique »<sup>9</sup>, c'est-à-dire peut inviter à une extension herméneutique en direction d'un autre domaine esthétique - que le texte reprend ou pas, convoque ou non, selon ses modalités propres.

2. Notre seconde remarque, corollaire de la précédente, est inspirée de l'introduction de *Seuils*, où Genette écrit : « Cette frange, [...] plus ou moins légitimée par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition mais de *transaction* »<sup>10</sup>. Au-delà de la délimitation de territoires à l'intérieur desquels les normes et les lois sont différentes, le rôle d'un objet frontière est bel et bien de permettre les passages, les échanges, et par conséquent d'établir, d'étalonner des *valeurs* permettant des transactions. Le caractère allogène voire hétérogène du paratexte photographique, par rapport au texte littéraire ou même à la figure d'auteur littéraire que l'écrivain prétend incarner, n'est nullement un

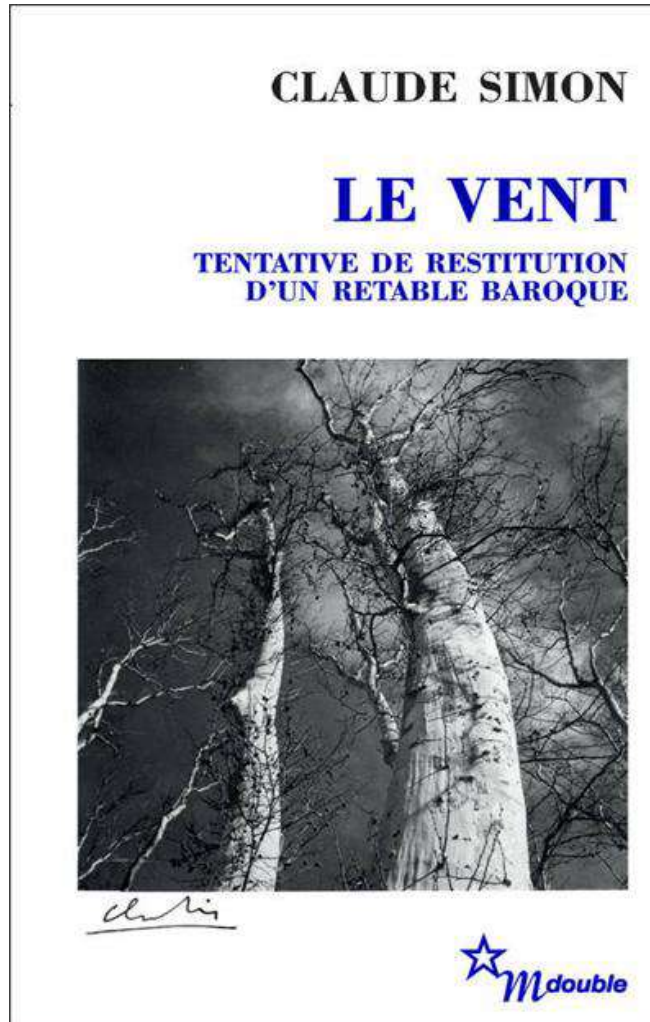
---

<sup>8</sup> Victor HUGO, « Frontispice », plume, pinceau, lavis, gouache et aquarelle, 19x25, BnF, NAF 24745. François CHIFFLART, « Un œil grand ouvert dans les ténèbres », lavis d'encre et gouache, 36x50, 1868, Maison Victor Hugo.

<sup>9</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 536.

<sup>10</sup> Gérard GENETTE, *Seuils*, *op. cit.*, p. 8.

obstacle à son éventuelle capacité à pénétrer dans le territoire herméneutique du texte proprement dit, ou inversement à émaner de lui, même lorsque ledit texte ne se revendique aucunement de la photolittérature.



1. : *Le Vent*, Claude Simon, Paris, Minuit, 2013.

Au contraire, cette hétérogénéité est une condition à partir de laquelle peuvent se négocier des échanges de valeurs, des transactions entre le « prix » accordé au texte comme tel et celui que l'auteur ou l'éditeur peuvent concéder aux photographies. Ainsi, la plupart des lecteurs moyennement cultivés ont-ils entendu parler de l'aphorisme selon lequel : « Je est un autre », et savent que même dans le cas d'une autobiographie littéraire, l'auteur ne se superpose pas exactement à son personnage public. La présence photographique d'un auteur dans le paratexte est donc implicitement l'objet d'une transaction à trois acteurs : deux explicites, l'auteur et l'éditeur ; un implicite, le lecteur, car les deux premiers généralement négocient la photo et le

type de photo selon ce qu'ils supputent du désir du lecteur de voir présentifier l'auteur avec son livre.

Cette transaction s'établit sur une base singulière : lorsqu'il s'agit de la photo de l'auteur, elle doit le représenter, mais en même temps elle doit laisser une marge, un reste, une hésitation, un indécision telle que cet auteur soit bien lui *et* cet « autre » que l'acte littéraire exige. Elle doit l'identifier sans le réifier, le présenter sans pour autant réduire l'œuvre à l'apparence civile de son auteur. Or, il est rare que les éditeurs se posent vraiment la question en ces termes : généralement, une photo d'auteur sur un paratexte de livre ne se distingue nullement d'une photo de ce même auteur dans un magazine, ou dans un épitexte journalistique. Cependant, pour Philippe Forest : « Les vrais écrivains – cette règle ne connaît pas d'exception – ressemblent à tout sauf à des écrivains [...]. Je m'en tiens à ce principe : ne jamais faire confiance à un écrivain qui aurait été incapable d'être aussi bien chirurgien, magistrat, pilote de ligne... »<sup>11</sup>. Quoi qu'on puisse penser de la position de Philippe Forest et de ce principe, il n'en rejoint pas moins les remarques de Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy : il faut distinguer l'ouvrier, qui a fait l'ouvrage, de l'auteur qui est lié à l'imaginaire de l'œuvre<sup>12</sup>. Une « bonne » photographie d'auteur n'est pas celle qui l'identifie comme personne sociale mais celle qui, d'une manière ou d'une autre, pointe la faille à cause ou à partir de laquelle l'œuvre s'est constituée : ce différentiel ou cette différence rendant justement possibles des « transactions », qui sont le régime général régulant les relations entre ces deux arts, la littérature et la photographie, dont les pouvoirs en termes de mimésis (de représentation) ne sont ni parallèles ni frontalement conflictuels, tandis que les statuts sociaux respectifs des écrivains et des photographes sont suffisamment éloignés pour minorer les effets de concurrence directe et majorer au contraire les échanges de bons et loyaux services<sup>13</sup>.

Par ailleurs, comme tout fait social impliquant des valeurs et des « transactions », la technique photographique elle-même et l'image qui en résulte sont soumises à une historicité, des cotes, des dévaluations et réévaluations. Or, qu'il s'agisse de la photo d'un auteur ou d'une couverture montrant une photographie disposée en couverture de livre littéraire, même si l'on est tenté *a priori* de rapprocher le paratexte photographique de la tradition de l'illustration gravée ou peinte, il faut non seulement souligner que ces diverses images ne sont pas sémiotiquement similaires, mais en outre que la valorisation de la photographie ressortit d'une historicité qui lui est propre ; et pour tout dire, sa (relative) bonne cote n'est que très récente. Même Gisèle Freund et Henri Cartier-Bresson firent des portraits d'écrivains en conjuguant leur passion pour la chose littéraire avec la nécessité d'un gagnepain, sans qu'à l'époque l'on accordât à leurs images la valeur d'œuvres de portraitistes qu'elles ont acquise par la suite. Lorsque Brassai illustre son *Histoire de Marie* – un ouvrage qui est un parfait exemple de « transaction photolittéraire »<sup>14</sup> – grâce à l'une de ses œuvres en paratexte (page intérieure), il prend non pas l'une de ses propres photos mais l'un de ses dessin, gravé, de Marie (un personnage pourtant

<sup>11</sup> Philippe FOREST, *Sarinagara*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004, pp. 121-22.

<sup>12</sup> Federico FERRARI et Jean-Luc NANCY, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005, pp. 10-11.

<sup>13</sup> Voir Jean-Pierre MONTIER, *Transactions photolittéraires*, Rennes, PUR, « Interférences », 2015, pp. 11-61.

<sup>14</sup> Jean-Pierre MONTIER, « Histoire de Marie, de Brassai, portrait d'un photographe en écrivain », dans *Transactions photolittéraires*, *op. cit.*, 2015, pp. 171-194.

réel), la gravure étant plus noble à l'époque (1947) que la photographie. Un Louis Monier, qui a construit une œuvre avec ses photographies d'écrivains, demeure marginal dans le domaine photographique ; il est possible qu'Olivier Roller soit le premier photographe, spécialisé dans les portraits d'écrivains, qui ait été reconnu en tant que tel<sup>15</sup>.

Cette historicité affecte non seulement l'image photographique mais aussi les genres littéraires, eux-mêmes soumis à des décotes ou des surcotes, à des possibilités variables de *transactions*, dont le paratexte iconique, en tant qu'espace d'échange de valeurs, est le théâtre privilégié.

De la part du public, le désir de *voir* l'auteur en photographie, est probablement différent selon les genres littéraires concernés, et influe sur le type de photographie utilisé par les éditeurs. Le « seuil » d'un livre, davantage qu'un simple *lieu*, est un espace protocolaire.

De même que le protocole d'entrée du lecteur dans une fiction n'est pas le même que dans un essai ou un ouvrage théorique, la porte d'entrée ou le seuil photographique vers l'image d'un auteur, ou bien vers un texte, seront différents selon qu'il s'agira d'une figure de poète, de romancier ou d'essayiste, ou bien, sur le plan générique, d'un poème, d'un essai, d'une fiction, et à l'intérieur des fictions d'un roman historique ou d'un roman policier. Pour reprendre à nouveau des catégories genettiennes, l'on peut sans doute poser une distinction de principe entre les régimes de *fiction* et de *diction*, le premier orientant vers des univers imaginaires où la pertinence de photographies paraît faible, le second renvoyant davantage à son auteur ou bien à des situations plus référencées (essais, mémoires, etc.) dans lesquelles au contraire l'usage de la photographie peut sembler s'imposer davantage. Mais ce cadre général souffre maintes exceptions : l'exemple de Derrida supprimant sa propre photographie du paratexte de *L'Écriture et la différence* (un essai) en est une ; inversement, la fréquence des photographies en couverture de livres de science-fiction en est une autre. Il semblerait que, plutôt que les régimes de *fiction* et de *diction* proprement dits, ce soient les degrés de pureté ou d'autonomie supposés de la pensée ou du « monde fictif » qui importent : plus ils seront posés en principe, moins la présence paratextuelle d'un auteur photographié sera requise ; moins la présence en couverture d'une photographie liée au texte fictif sera souhaitable<sup>16</sup>. Et généralement, plus on aura affaire à des genres dévalués ou sous-cotés, à de la sous- ou de la paralittérature, plus on verra les éditeurs recourir volontiers, pour les couvertures de ces livres, à des photographies.

Ainsi de la littérature pour la jeunesse, un domaine marginal qui fut pour nombre de photographes un gagne-pain en des temps où ils ne pouvaient vivre de leur seul art (Ylla & Prévert, *Le Petit Lion*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1947) ; plus largement, la présence de photographies en couverture d'ouvrages de jeunesse se justifia aussi par la dimension pédagogique de certains de ces ouvrages (Doisneau, *12345, Compter en s'amusant*, Lausanne, Clairefontaine & La Guilde du Livre, 1955),

<sup>15</sup> Voir Véronique MONTEMONT, « Ma vie en images : la représentation iconographique de l'auteur dans l'autobiographie française (1975-2014) », dans *L'Écrivain vu par la photographie*, s. dir. David MARTENS, Jean-Pierre MONTIER, Anne REVERSEAU, Rennes, PUR, 2016, pp. 263-273.

<sup>16</sup> Ce théorème était parfaitement assumé par Flaubert, pour qui l'autonomie du texte était un principe non discutable, et qui refusait catégoriquement d'être illustré (voir sa lettre à son éditeur Lévy du 24 juin 1862).

ou par une culture scolaire qui, dans certains pays, rendait possibles des expérimentations photographiques et plastiques (Nezval, *Abeveda*, Prague, Otto, 1926).

Ainsi également du roman policier, un genre dont l'histoire elle-même démontre qu'il s'est très tôt établi en effet une sorte de contrat, rendant possibles des *transactions*, sur la base du fait que ce type de fiction voisinait historiquement avec des photographies dans des magazines illustrés rapportant des faits divers, et plus tard, lorsqu'il y eut des collections ou des éditions spécialisées dans le « polar », sur la base de cet autre fait que la photographie et la fiction policière étaient l'une comme l'autre sous-évaluées culturellement. D'où un genre surabondamment photo-illustré, dès avant la célèbre collaboration entre Georges Simenon et Germaine Krull (*La Folle d'Itteville*, Paris, Jacques Haumont, 1931), mais surtout des couvertures qui aujourd'hui encore sont quasi obligatoirement photographiques – une obligation à laquelle probablement n'est pas étranger l'intertexte cinématographique, dont le polar est aussi désormais l'héritier, et que les photographies ont la plupart du temps pour fonction de connoter ou raviver ; sans parler du simple fait que le plaisir de lecture du « polar » est souvent lié à celui de manier des « clichés », un terme fort opportunément commun à la rhétorique et à la photo, qui ne se prive pas d'alimenter les couvertures de policiers en « clichés ».

Il advient à l'inverse qu'une photographie en couverture ait la valeur d'un acte revendiquant une poétique originale ; à la limite, elle symbolise un manifeste esthétique, comme dans *Notre Antéfixe*, de Denis Roche (Flammarion, 1978) : intentionnellement floue, la photographie n'est présente ni comme illustration ni pour renvoyer à quelque thème ou personnage du texte. Elle se justifie du fait qu'elle renvoie à une technique de *prélèvement* de réel, qu'il s'agit d'éprouver comme telle au regard d'un texte dont l'écriture se conçoit elle aussi sur le mode du prélèvement, de la capture. Dans les *Carnets de Patmos* de Lorand Gaspar (Le Temps qu'il fait, 1992), ou encore dans *La Photographie sans appareil*, de Gérard Macé (Le Temps qu'il fait, 2001), la couverture photographique aura valeur de manifeste également, l'un et l'autre de ces auteurs revendiquant la double qualité de poète et de photographe, ainsi que la reconnaissance de la photographie comme jumelle de la poésie.

Bien entendu, il peut aussi s'agir de déclarer un cas de création à deux, pour un livre communément conçu et réalisé, éventuellement suivi et accompagné d'une exposition proprement photographique, comme pour *Le Feu*, de Valère Novarina et Thérèse Joly (Comp'act, 1994), ou encore *Double négatif*, d'Ivan Vladislavic et David Goldblatt (Zoé, 2013). Dans de tels cas, l'image photographique en seuil livresque peut également servir d'affiche annonçant une exposition dans laquelle le texte de l'écrivain peut lui-même être reproduit sur les murs, en grand format<sup>17</sup>.

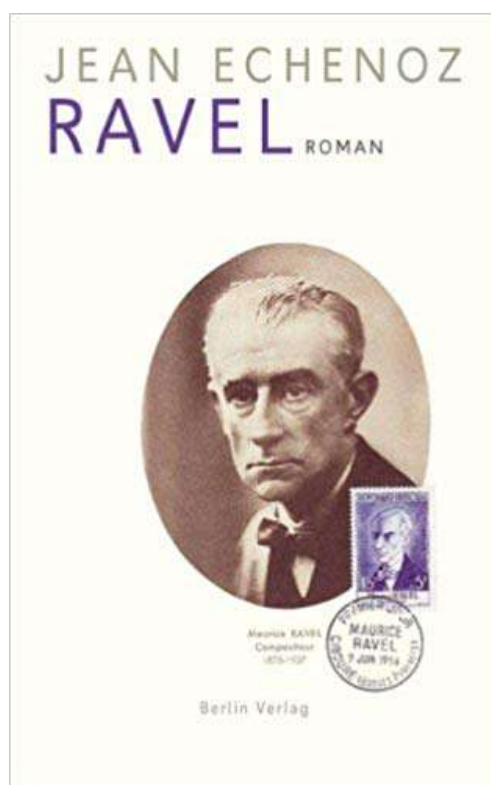
Dans la fiction romanesque contemporaine, l'on sait qu'il existe des inflexions notables en direction de ce qu'il est désormais convenu d'appeler la « non-fiction » (une case manquante selon Genette lui-même dans le tableau qu'il propose dans

---

<sup>17</sup> Ce fut le cas pour l'exposition consacrée à *Le Feu*, de Valère Novarina et Thérèse Joly, à la galerie Médicis de Besançon, lors de la sortie de l'ouvrage. Voir Jean-Pierre MONTIER, « *Le Feu*, présence du monde, incandescence de la parole », dans *Livres de photographies et de mots*, s. dir. Danièle MEAUX, Paris, Minard, « Lire & Voir », 2010, pp. 19-35. Sur Ivan Vladislavic et David Goldblatt, voir Jean-Pierre MONTIER, « Le dispositif photolittéraire comme mode de résilience », dans *Polysèmes* [En ligne], n° 19, 2018, mis en ligne le 30 juin 2018,

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/3448> ; DOI : 10.4000/polysemes.3448.

*Fiction et Diction*<sup>18</sup>), ou encore la « biofiction », consistant à s'emparer d'une personnalité plus ou moins célèbre pour en faire un personnage dont on raconte la vie. Peu importe de savoir s'il s'agit là d'un genre littéraire à proprement parler : de fait, les photographies, le plus souvent connues, de ces personnages sont fréquemment mentionnées dans ces textes oscillant entre référence et fiction, comme la photographie elle-même. En paratexte de couverture, la tendance éditoriale est à l'hésitation : faut-il privilégier l'autonomie du texte et sa fictionnalité ? Faut-il au contraire assumer et relayer la pulsion référentielle, et par conséquent montrer une photographie du personnage en question ? La couverture de *Ravel*, de Jean Echenoz (Minuit, 2006) est sans image et porte le sous-titre « roman »<sup>19</sup>. Mais les éditions étrangères présentent des divergences : l'une montre un paquebot dessiné, qui renvoie à une scène du texte ; une autre montre une partition ; une autre un ovale sans visage au milieu d'un cadre ; mais d'autre recourent à des photographies de Maurice Ravel, comme l'édition tchèque, et l'édition allemande renchérit en montrant un portrait ovale assorti d'un timbre et d'un cachet postal valant authentification, insistant ainsi sur la valeur probatoire de la photo, en contradiction évidemment avec le sous-titre « roman » de l'édition première.



2, *Ravel*, Jean Échenoz, Berlin Verlag, 2007

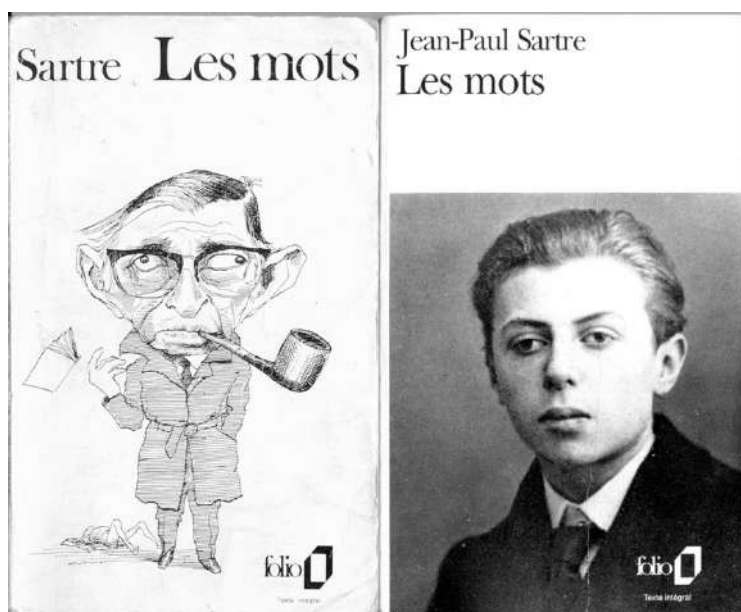
<sup>18</sup> Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Le Seuil, « Essais », [1979] 2004, p. 111.

<sup>19</sup> Sur cet exemple, voir l'article de Frank WAGNER, « Récits de la frontière. Sur ce qui fait fiction dans les romans de non-fiction », à paraître. Sur la notion de paratexte, voir du même auteur « Le cornac et l'éléphant », paru dans la revue *Formules*, n° 19, 2015, pp. 69-87.

## Questions de physique éditoriale : comment équilibrer les forces centrifuges et centripètes de la photo ?

Les *transactions* dont nous parlons renvoient donc à une sorte de bourse ou d'économie symbolique plus ou moins iconophile, et en l'espèce plus ou moins photophile ou photophobe. Dans le cas de Derrida mentionné plus haut, il s'agissait d'une photo d'auteur philosophe disposée en quatrième de couverture, mais il existe pensons-nous une règle générale et implicite, dans la tradition éditoriale française moderne, qui fut fixée par la NRF : aucune photo sur la couverture même. Elle n'est admise que pour une édition de poche, plus populaire par conséquent. S'est établi ainsi un distinguo auquel la quasi totalité des éditeurs français se sont pliés depuis 80 ans au moins, avec une exception, la collection « Poésie Gallimard », à partir de 1966, sur une maquette audacieuse de Robert Massin, conçue dans le but explicite de publier des poètes du XX<sup>e</sup> siècle et de renouveler la relation du public avec la poésie (la série commence avec Éluard et Lorca).

Cette audace fait exception : Gallimard publie *Les Mots* en 1964, avec sa sobriété légendaire, le titre étant mis en valeur grâce à la couleur rouge et aux caractères nettement plus grands que ceux dans lesquels s'écrit en noir le nom de l'auteur. De haut en bas, c'est une claire hiérarchie qui est posée : l'auteur, le titre en évidence, la collection en italiques, enfin l'éditeur. Dans ce paratexte strictement textuel, on a tout une morale, ou plutôt une éthique, transposée en esthétique du livre. Ce n'est qu'en 1972 que l'édition de poche paraît avec en couverture une caricature de Sartre, la présence de l'image étant justifiée au motif qu'il s'agit d'une autobiographie, puisque dans ce cas précis l'auteur et l'œuvre tendent à se confondre. Bien après, en 2006, l'on verra apparaître une photographie de Jean-Paul Sartre en jeune étudiant portant cravate et l'air rêveur, un écrivain en germe mais non encore en acte.



3. *Les Mots*, Sartre, Gallimard, 1972 et 2006.

C'est probablement grâce au genre autobiographique que la présence de la photographie d'auteur fait vaciller la règle générale inspirée d'une culture à tendance photophobe : ainsi entre l'édition initiale datant de 1983 d'*Enfance*, de Nathalie Sarraute, et celle de 1995, on voit se glisser à la droite de la photographie de la petite fille celle de la femme âgée devenue auteur, la couverture faisant en somme d'une pierre non pas deux mais trois coups : la photo en couleur de la petite fille renvoie au passé et à la notion de personnage, celle en noir et blanc imprimée en demi-teinte présentifie l'auteur réel, et la somme des différences entre les deux images matérialise l'écart temporel aussi bien que l'idée même de texte autobiographique.

Mais si cette règle générale persiste jusqu'à aujourd'hui, elle est subtilement détournée grâce à plusieurs subterfuges relevant des diverses acceptions de la notion de seuil iconique, car on trouve des photographies ailleurs que sur les couvertures : les pages intérieures, le rabat, le bandeau et surtout la jaquette.

Issu du vocabulaire vestimentaire, où il désignait une veste d'enfant ou de femme, le mot *jaquette* entre dans la tradition éditoriale tardivement, au sens de chemise protégeant un « beau livre » : en 1955, l'historien de l'art René Huyghe fulmine : « Les vitrines [des libraires] sont devenues des expositions d'images. Non seulement le livre d'art envahit la montre avec sa jaquette illustrée, mais les autres publications prennent l'exemple sur lui<sup>20</sup>. » La jaquette est cette invention géniale, d'esprit très jésuite, qui permet de faire cohabiter le classicisme chic de l'iconophobie de la couverture strictement textuelle avec les impératifs iconophiles de la promotion commerciale. Placée sous les auspices du livre d'art, comme le fait remarquer Huyghe, la jaquette illustrée tend à brouiller la séparation entre l'objet livre qui relève de l'éditeur et le texte relevant de l'auteur, ou plutôt à faire primer subtilement le livre sur le texte, le livre avec sa jaquette devenant un « cadeau », un deuxième emballage que l'on peut ou non jeter, mais que le plus souvent l'on conserve. Ce sont le bandeau et le rabat de la jaquette qui ont la faveur des éditeurs, au moins français, pour présenter la photo d'écrivain.

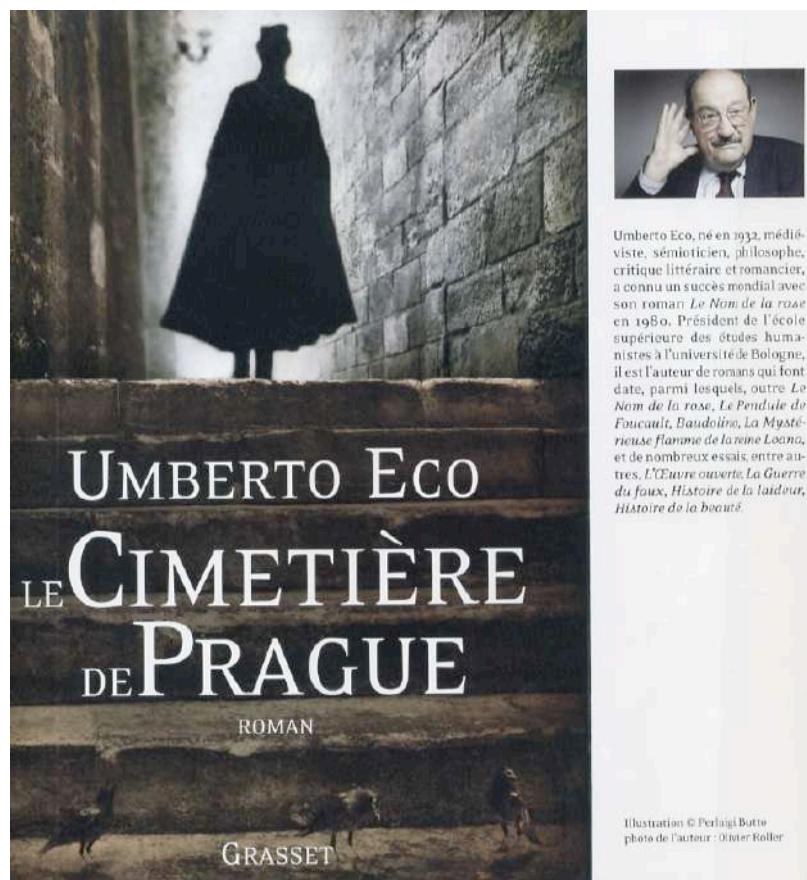
Le rabat de la jaquette est largement utilisé pour présenter une photo d'auteur : « ainsi » Suzanne Jacob, *Wells* (éditions Boréal, Québec, 2003), tandis que l'autre rabat sert soit à donner un bref résumé du roman, soit à décliner la liste des autres œuvres publiées. Le lecteur dispose de deux photos, celle de couverture et celle de l'auteur, comme, entre mille exemples, pour le roman d'Umberto Eco, *Le Cimetière de Prague* (Grasset, 2011). Dans ces deux derniers cas, les auteurs des photos sont mentionnés, mais il arrive très fréquemment qu'ils soient omis ou négligés.

Reproduites en bandeau, la plupart des photos d'écrivains sont du même type que celles destinées à la presse spécialisée, et ne font par conséquent que relayer visuellement une démarche promotionnelle plus générale. Un cas intéressant est cependant celui fourni par un nombre de plus en plus important de textes hésitant entre le roman et le récit, la fiction et l'autobiographie partielle, car du même coup l'auteur y est donné à percevoir comme frôlant le personnage, et par conséquent sa photo tend en direction de l'illustration ou du document. C'est par exemple le cas de Monica Sabolo, pour un roman publié chez Lattès en 2013, avec un titre qui

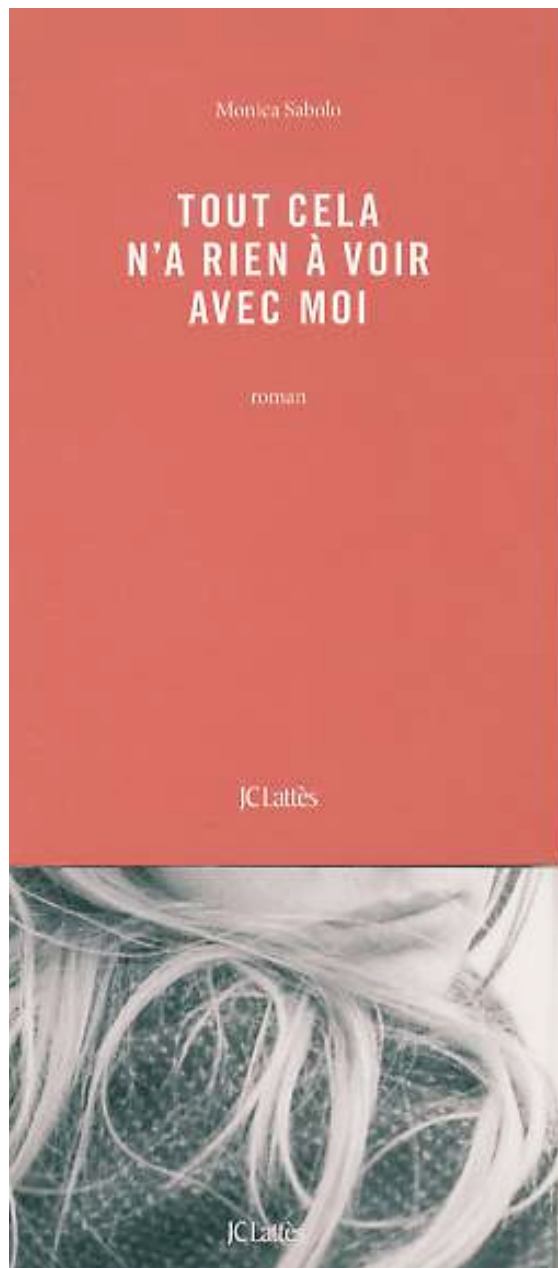
---

<sup>20</sup> René HUYGHE, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955, p. 11, cité dans le Trésor de la Langue française informatisé, ATILF, Nancy.

relève de l'antiphrase – la déclaration de déni, ou le déni déclaré – : *Tout cela n'a rien à voir avec moi*. Or, bien entendu, cette histoire de déception amoureuse a d'autant plus à voir avec son auteur que le livre multiplie les reproductions de documents personnels, dont des photographies du personnage dénommé « Monica », soit en nouveau-né juste après l'accouchement, soit en enfant sur une bicyclette (p. 69 et 118 du roman). D'une certaine façon, du reste, le titre en antiphrase dit vrai : ni cette fillette ni, encore moins, ce bébé n'ont rien à voir avec la femme qui relate sa déconvenue amoureuse ; mais on perçoit bien que c'est un jeu encore plus subtil avec le lecteur qui s'est instauré en considérant à présent le bandeau : on y voit le bas du visage d'une jeune femme, ses lèvres, ses cheveux blonds qui font des boucles sur l'épaule de son manteau.



4. *Le Cimetière de Prague*, Umberto Eco, Grasset, 2011, illustration Perluigi Butto, photo d'auteur Olivier Koller.



5. *Tout cela n'a rien à voir avec moi*, Monica Sabolo, JC Lattès, 2013.

En principe, ce devrait être aussi une photo de Monica Sabolo, dont les traits sur des photos de presse sont compatibles avec celle de la jaquette : mais en fait, rien ne le certifie, et c'est plutôt un jeu de séduction qui s'instaure avec le lecteur, et peut-être surtout le lecteur masculin, séduit, détourné, orienté de la référence vers la fiction par la grâce d'une photo dont il ne sait si c'est celle de l'auteur ou de son personnage. Bien entendu, cette ambiguïté est d'autant plus susceptible d'être utilisée en parfaite cohérence avec le genre littéraire dont relève le texte que l'on s'approche davantage de l'autofiction ou de la non-fiction. C'est notamment le cas

de la couverture du roman de Delphine de Vigan, *D'Après une histoire vraie* (Jean-Claude Lattès, 2015) que son éditeur présente comme un « thriller psychologique » dont le personnage est une femme écrivain qui « s'aventure en équilibriste sur la ligne de crête qui sépare le réel de la fiction » et réalise « une plongée au cœur d'une époque fascinée par le Vrai ». Les trois photomaton, ou photos d'identité dont les bords sont mal coupés, dans leur négligence savante ont un double rôle : présentifier l'auteur et figurer le personnage. Mais bien évidemment, cette confusion herméneutique ne manque pas de poser problème au regard d'un texte qui se revendique comme « roman » et non comme autobiographique. Dans ce cas, la fonction de la photographie d'écrivain est donc de valider ou du moins de proposer une mutation générique de la notion de roman ou de récit, en direction du déni de fiction, grâce à la confusion que permet la photographie entre la personne de l'ouvrier, la figure de l'auteur, et le personnage présent dans le texte.

Une singularité de la photographie est bien entendu ce que l'on dénomme la « photogénie », une sorte de grâce, comme le dit Pierre Michon, qui peut toucher aussi les écrivains, tandis que celles et ceux qui ne sont pas touchés par cette grâce ne se privent pas parfois de s'inventer un « look » les rendant très identifiables. Les éditeurs se privent rarement d'exploiter la photogénie en couverture : c'est ainsi que les premiers romans de Delphine de Vigan, *No et moi*, 2007, *Les Heures souterraines*, 2009, sans relever de l'autofiction, n'en établissaient pas moins un lien de séduction analogue à celui que l'on a vu avec Monica Sabolo, avec une très belle jeune femme désormais instituée auteur littéraire, ou plus exactement « écrivaine », une figure d'autant plus intéressante que sa légitimation littéraire s'instaurait dans le contexte d'une polémique linguistique autour de la féminisation des termes académiques !

Par rapport aux autres techniques iconiques paratextuelles, outre la photogénie de l'auteur, une spécificité de la photographie, qu'elle soit présente en couverture, sur le bandeau ou à titre d'illustration insérée dans le texte, c'est qu'il en existe des bonnes et des mauvaises : a contrario, l'on imagine mal une couverture avec un *mauvais* dessin, une *mauvaise* peinture...

Si Roland Barthes estimait que la photographie était un « art peu sûr », avant lui Proust avait fait remarquer que ce sont les mauvaises photographies qui sont souvent les plus intéressantes<sup>21</sup>.

Pour maintes raisons, les photos d'écrivains en enfants sont « mauvaises », prises par des amateurs, mal conservées, mal développées, etc. Mais on imagine aisément pourquoi elles sont d'autant plus susceptibles d'un phénomène d'inversion des valeurs : ce sont toujours des reliques, des fétiches, des concentrés d'imaginaire fictionnel pour l'auteur qui y figure enfant, et, pour le lecteur, ce sont des portes ouvertes en direction de l'intimité fantasmée de cet auteur et un fascinant point commun : chacune, chacun a aussi été enfant.

On ne s'étonnera pas qu'un auteur comme Umberto Eco ait succombé à ce jeu, dans l'un de ses romans les plus subtilement autobiographiques, *La Mystérieuse flamme de la reine Loana* (2004) : on est alors dans un jeu entre illustration et épitexte,

---

<sup>21</sup> Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu*, *La Fugitive*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », t. III, p. 436. Voir Jean-Pierre MONTIER, « La Photographie... dans le temps. De Proust à Barthes », dans *Proust et les images*, s. dir. J-P MONTIER, Rennes, PUR, « *Æsthetica* », 2003, pp. 69-114.

puisque cette photo est censée représenter le personnage de Yambo, mais qu'elle est créditée comme relevant de ses archives personnelles, et qu'elle est effectivement une photo de son album de famille<sup>22</sup>.

Il arrive, plus rarement, que sur le bandeau figurent à la fois l'auteur et sa photo d'enfant : c'est le cas du livre *Le Petit terroriste*, d'Omar Youssef Souleimane, avec de front l'enfant et au dos l'écrivain, la photo d'enfant étant légitimée par le titre, dans le contexte d'un récit autobiographique exposant la transformation du « petit terroriste » en écrivain adulte, mais avec ici un jeu purement iconique que probablement Barthes aurait suggéré de rapporter à sa catégorie du « punctum », car entre les deux images, fort différentes évidemment, s'instaure un jeu de recherche des ressemblances qui se résout grâce au grain de beauté que les deux personnages ont en commun sur la joue droite, et qui authentifie à la fois la différence et l'identité des deux personnes/âges.



6. *Le Petit terroriste*, d'Omar Youssef Souleimane, Flammarion, 2017, bandeau.

Ainsi de *Maisons perdues* (Marchaisse, 2013), de Nathalie Heinich. Naturellement, il s'agit bien, en couverture, d'une photo à la fois de l'écrivain et de son personnage, et elle est à ce titre doublement légitime à cette place. Mais l'on voit bien justement qu'il existe une sorte de tourniquet imaginaire à propos de cette image, et à propos de la *légitimité* de celle qu'elle représente. Nathalie Heinich est sociologue, et pas tout à fait écrivain ; étant rompue à l'analyse des procédures de légitimation dans les arts, elle n'ignore pas qu'il lui faut basculer d'un champ l'autre, se faire une sorte de virginité littéraire. Or, par un texte tel que celui de *Mes Maisons*, elle vise semble-t-il un rapprochement avec une éminente figure littéraire féminine, Colette, qui elle aussi a centré son œuvre sur son enfance et ses maisons. Dans ce cas, la photographie de couverture répond à une stratégie à la fois auctoriale et éditoriale, tendant à effacer le visage bien connu de l'auteur sociologue, pour lui substituer une nouvelle figure, impossible à identifier puisqu'il s'agit d'une enfant de

<sup>22</sup> Voir Jean-Pierre MONTIER, « Le roman illustré comme lieu de mémoire », dans *Entre escritura e imagen : lecturas de narrativa contemporánea*, s. dir. Lourdes CARRIEDO, Maria Dolores PICAZO et Maria Luisa GUERRERO, Bruxelles, Peter Lang international, 2014, pp. 25-41.

dos, mais qui par là même opère comme un effet passage à la *fiction*, procurant à Nathalie Heinich une nouvelle identité, prouvant qu'il existe une vie en dehors de celle de sociologue, que cette autre vie relève de la littérature et requiert d'autres photos d'auteurs<sup>23</sup>.

### Le lait et la casserole : quelle est la limite de l'œuvre ?

Pour que l'on ne se méfie pas du paratexte, il faudrait que la frontière soit étanche entre le domaine de l'éditeur et celui de l'auteur ; or, ici comme ailleurs, l'irénisme est naïf. Ne convient-il pas d'interroger d'abord la limite de l'œuvre elle-même ? Or, comme le lait bouillant dans la casserole, sa tendance naturelle est de déborder.

Il existe bien entendu des protocoles préparant la fin d'un texte romanesque, qui se termine typographiquement par un point final posé en dernière page, avec ou sans le mot « fin », le dos de cette page ou la suivante formant le seuil paratextuel<sup>24</sup>. Mais il advient qu'un auteur, non content de confier le paratexte à son éditeur officiel, réalise sa propre édition intime, se fasse éditeur. Ce fut le cas avec l'exemple déjà mentionné de Victor Hugo, pour *Les Travailleurs de la mer*, qui confia à un libraire de Guernesey le soin de relier son manuscrit : or, au verso de la page de fin, Hugo colle un dessin du principal personnage féminin, Déruchette, directement inspiré d'une photographie de l'une de ses filles, Adèle<sup>25</sup>. Bien entendu, il ne s'agit pas d'une illustration, qu'aucun éditeur n'aurait disposée en cet endroit : il s'agit d'une sorte de « secret », que le paratexte de l'édition intime recèle, dans un geste pointant l'existence d'une sorte d'indicible que jamais aucune édition officielle ne prétendra relayer. Mais ce secret, qui n'est pas tout à fait une archive de l'ouvrier du texte, n'en affecte pas moins le sens de l'œuvre tout entière : au recto Hugo raconte la noyade de Gilliatt, au verso il fait figurer le personnage calqué sur la photo d'Adèle, qui ne peut manquer de renvoyer à sa fille aînée, Léopoldine, elle aussi morte noyée... Le paratexte de l'édition intime, avec sa référence photographique, joue alors le rôle d'un *ex-voto* qui n'en est pas moins une sorte de clé herméneutique pour un texte de roman possédant par ailleurs une édition officielle.

De l'autre côté, la logique éditoriale tend naturellement à s'approprier la gestion de la fonction d'interface entre le texte et son public, sans toujours consulter l'auteur sur le choix de la photographie de couverture. Tout repose alors sur l'iconographe, son professionnalisme ou son inspiration, ou leur défaut. Or, étant donné les propriétés sémiotiques de la photographie, leur choix est plus délicat que celui d'illustrations dessinées. Il est autant de ratages que de réussites, selon que le paratexte photographique joue plus ou moins sa fonction de « seuil » permettant de pénétrer à l'intérieur du texte.

Un ratage, à mes yeux, est la couverture de *Sarinagara*, de Philippe Forest : on s'étonne que l'iconographe de la collection Folio ait choisi une très banale photographie d'un enfant japonais, donc un simple rapport de connotation

---

<sup>23</sup> Sur cette couverture de *Mes Maisons* de Nathalie HEINICH, voir *L'Écrivain vu par la photographie*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>24</sup> Voir Alain MONTANDON, *Le Point final*, Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand, 1984.

<sup>25</sup> Voir Jean-Pierre MONTIER, « Le "finale" des *Travailleurs de la mer* : horizon et limite du texte romanesque », dans *Littérature*, n° 135, Paris, Larousse, septembre 2004, pp. 3-23.

japonisant, pour renvoyer au texte d'une œuvre dont le tiers est consacré à un photographe japonais célèbre pour les photos qu'il a prises le lendemain de l'explosion nucléaire à Nagasaki. Cependant, l'édition espagnole, mieux avisée, a choisi l'une de ces photos de Yahamata Yosuke dont il est précisément question dans le texte, montrant un torii.



Philippe Forest

SARINAGARA



7. *Sarinagara*, Philippe Forest, Madrid, Saralin ed., 2009, photo Yamahata Yosuke.

Mais des œuvres reposant explicitement sur l'emploi littéraire d'un matériau photographique, comme les romans d'Hélène Gestern *Eux sur la photo* et *L'Odeur de la forêt*, ont pu faire l'objet, de la part de l'iconographe, d'un travail nettement plus judicieux, au point que des images ne faisant nullement partie des dossiers ni des archives de l'auteur sont devenues, en termes de réception par les lecteurs, les « vraies » photographies référentielles du texte : c'est ainsi que tous les lecteurs de *Eux sur la photo* perçoivent désormais la couverture montrant un jeune couple comme « l'image » d'où serait sorti le roman, alors que l'iconographe l'a proposée à l'auteur lors de la parution en poche.

Dans le cas d'une couverture photolittéraire ainsi réussie, il est évident que la photographie acquiert un pouvoir de validation de la fiction infiniment supérieur à celui qu'aurait pu avoir un dessin, d'autant qu'il s'agit de photographies apparentées aux photos de famille, à celles que chacun a conservées dans ses archives ou sa

mémoire. Alors, viennent se superposer archives de l'œuvre et archives mémorielles des lecteurs, chose évidemment impossible dans le cas de dessins ou de gravures.

Les photos ont souvent cette particularité d'être des images *communes* à l'auteur et son lecteur, de faire partie d'un fonds culturel partagé, car elles relèvent d'une pratique artistique vernaculaire et universelle, et par conséquent sont aptes à générer des effets de réel d'autant plus forts qu'ils sont d'avance également répartis entre émetteur et récepteur, et peuvent servir à la fois pour le caractère ludique des « réalia » qu'elle proposent, et comme objets de feintise commune dans le jeu fictionnel.

Bien des photographies sont donc potentiellement des objets mémoriels également répartis entre auteur et lecteur : en position paratextuelle, cela leur permet aussi bien d'authentifier une fiction, que de susciter des simili souvenirs partagés, avec fonction d'ancrage et de relai, servant donc d'embrayeurs naturels à la fiction. Tel sera le cas par exemple des photographies utilisées par W.G. Sebald, notamment pour *Austerlitz* : la photographie d'un garçonnet tout de blanc vêtu, tel un page du siècle des Lumières, sur fond champêtre, créditée « archives de l'auteur », fait en quelque sorte partie des archives de l'ensemble de la culture européenne. Preuve en est que d'une édition l'autre, de l'allemande à la française, la photo de couverture est inversée, sans entamer nullement son pouvoir d'évocation.

### **Herméneutique du paratexte photographique : révélation et secret**

Mais par-delà cette fonction narratologique évidente, le plus important à nos yeux est de pointer empiriquement que les photographies en général sont devenues, au plan culturel, une sorte d'interface entre l'atelier de l'écrivain, le monde de l'œuvre et celui du lecteur.

Il serait sans doute intéressant de procéder à une comparaison systématique des couvertures présentant d'un côté des œuvres peintes et de l'autre des photographies. Dans *L'Ombre de mes nuits*, de Gaëlle Josse (édit. Noir sur blanc, 2016), l'on a un tableau de Georges de La Tour, *Saint Sébastien soigné par Irène*, présent au Musée de Rouen ; après avoir introduit le peintre et son apprenti comme personnages de la fiction, la narratrice intervient à son tour : elle est à Rouen, au Musée, contemplant ce tableau. La peinture présente au seuil du livre aura par conséquent pour fonction de permettre au lecteur d'identifier la référence culturelle, et de donner corps à son double contexte historique, la Lorraine des années 1650 et Rouen en 2014. L'on est alors me semble-t-il dans le cas d'une relation à la fois hypertextuelle et hyperesthétique, sans qu'il s'agisse de transposition, mais plutôt de méditation. Or, il me semble que la plupart du temps, probablement en raison de la faible reconnaissance artistique de la photographie, ou du fait qu'elle est à la fois art et non-art, les relations hyperesthétiques avec le texte sont d'un autre ordre.

Une photographie, ou pour paraphraser Denis Roche, un « dépôt de savoir et de technique », décidément ne se lit pas comme un texte, ni comme un à-valoir de texte, ni ne se contemple comme une peinture ou un dessin.

Une photographie, ce n'est pas seulement une trace, une atmosphère ni un document, c'est, comme nous le laissons entendre plus haut avec l'exemple de l'image d'Adèle utilisée par Victor Hugo, un *secret* : ou plus subtilement, c'est l'*idée* qu'il existe un secret. Génétiquement, une photographie est un artefact visuel qui n'obéit que très rarement à la théorie romantique des « sacrifices » : toujours ou presque il existe sur une photo de l'invu ou de l'insu, y compris pour ses protagonistes, photographe ou modèle. Entrer dans une photo, c'est pénétrer dans un jeu de séduction et de désir laissant supposer l'existence de quelque « secret » qui, dès la couverture, fait partie intégrante du protocole d'initiation à la fiction, autobiographique ou non.

Si une photographie s'appréhende en partie comme un « secret » génétique de l'œuvre, et en partie comme une illustration du texte, alors son régime herméneutique est forcément complexe. Il y a pourtant là une sorte de bizarrerie, puisque faire ou montrer une photo n'est un mystère pour personne, et que nulle image n'est aussi universelle ou commune qu'une photo. Mais cette étrangeté s'é mouss e dès lors que l'on s'avise de sa valeur récurrente de simili souvenir, ou d'icônothèque partagée ; si l'on s'avise aussi de la difficulté que nous avons tous à formuler ou même savoir ce qu'il y a vraiment dans les photographies que nous avons nous-mêmes faites et classées. C'est ce qu'Anne-Marie Garat démontre avec clairvoyance en particulier dans *Photos de familles* (Le Seuil, 1994), la photo de famille étant la pratique la plus universellement répandue, consacrée à cet espace intime où justement se concentrent tous les indicibles, tous nos *secrets*.

Si bien qu'une photo disposée en couverture, ce n'est pas une illustration, même si le plus souvent le rapport avec le texte est de l'ordre de la métonymie ou de l'évocation : ce peut être un symbole, celui du secret, ou du non-dit, ou du « reste » propre à tout texte, de sa tendance aussi à déborder de lui-même, et cela plus puissamment que ne pourrait le faire aucun autre type d'image imposant une relation herméneutique plus stable ou plus autonome.

Preuve en est, me semble-t-il, la rareté de la présence en paratexte de photographies qui soient de véritables œuvres, et auraient par conséquent trop d'autonomie. Un exemple est cependant le roman de Richard Powers, qui se donne à première vue comme une amplification rhétorique d'une célèbre photographie d'August Sander, *Trois fermiers s'en vont au bal* (Beach Tree Books, 1985, Le Cherche Midi, 2004). À un premier niveau de lecture, les trois hommes deviennent des personnages de la fiction, racontant comment, quelques semaines après que cette photo eut été prise, ils seront engagés dans les tourbillons de la Première Guerre mondiale. Mais plus profondément le narrateur du roman part à la recherche de phénomènes bien plus complexes, touchant la génétique, la neurologie, le quantum de présence du passé dans l'ici-maintenant, la nature des chaînes narratives qui instaurent du continu et du discontinu à l'intérieur de nos représentations depuis l'ère de la reproduction mécanisée, la relation d'implication de l'observateur dans n'importe quel fait ou événement qu'il dégage pour l'interpréter. Rien de tout cela n'ôte à l'œuvre de Sander son autonomie ; mais c'est bien le « secret » plus vaste dont elle serait porteuse en tant que photographie qui fait l'objet de l'œuvre romanesque tout entière.

Dans le cas d'une œuvre à deux mains, comme *L'Usage de la photo*, celles signées Marc Marie, soit en bandeau dans la collection blanche (2004) soit en couverture pour l'édition Folio (2006), confirment sa qualité de co-auteur du texte, mais sans prétendre à leur tour faire œuvre : pour Annie Ernaux, ces images ne sont qu'une « photo-souvenir poussée à l'extrême. Comme une preuve matérielle de ce qui avait eu lieu là, de l'amour. Ensuite cette preuve m'est apparue insuffisante, c'est l'écriture seule qui donnerait un supplément de réalité »<sup>26</sup>. Manière de dire que le texte ne confère sa réalité à l'image qu'autant qu'il développe le secret qu'elle recèle en tant que photographie, en tant qu'elle est finalement tout le contraire de la qualité première qu'on lui suppose, à savoir d'être une trace exhaustive et objective du réel.

D'où un nouveau paradoxe : il existe bien entendu des œuvres photolittéraires reposant sur l'existence véritable d'une photographie, qui est alors généralement reproduite, soit en couverture, soit en page intérieure, comme dans *Vanil noir*, de Claude Reichler, qui dans un texte très court mais d'une densité absolue narre l'histoire d'un alpiniste disparu dont on retrouve le corps au printemps, comme si le « secret » de sa disparition avait fini par être « révélé » par la fonte des neiges, en construisant un parallèle avec des photographies de ce massif suisse prises par Hélène Binet qui saisissent « la trace de l'intime, du proche, de la matière qui contient la mort et la dépasse »<sup>27</sup>.

Mais plus fréquemment encore, des textes photolittéraires reposent sur des photographies fictives, ou énoncent qu'elles sont impossibles à montrer, ou perdues, ou fantasmées, ou voilées ou encore détruites, ce qui légitime évidemment leur absence en paratexte, mais n'en crée pas moins une sorte d'effet de creux ou de vide paratextuel qui invite le lecteur à voir certaines couvertures dénuées d'image photo sous un autre jour que celui de la sobriété éditoriale.

À la limite, la genèse photonique<sup>28</sup> de l'image photo, on le sait, peut produire des accidents utilisables dans la fiction : surexposée totalement, cela donne une feuille noire. Dans ce cas, outre bien entendu que ce type d'image noire pousse à son comble l'idée d'un *secret*, filant la métaphore photographique et mémorielle du « voile » (par exemple avec le très beau livre d'Annie Duperey consacré à son père, *Le Voile noir*, Seuil, 1992), la graphie photographique et la graphie textuelle peuvent converger pour fournir une métaphore de l'irreprésentable. Ce sera par exemple le cas dans un ouvrage d'Atiq Rahimi, *Le Retour imaginaire* (POL, 2005) dans lequel une photographie absolument noire reprend la célèbre page noire que l'on trouve dans *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, célébrant ainsi une sorte de mariage ironique et critique entre l'encre de l'imprimerie et les sels argentiques de la photographie<sup>29</sup>. Mais plus fréquemment que la photo noire – qui au passage légitime l'homologie avec le texte et sa graphie, en noir et blanc –, ce sont des photographies peu lisibles, ou

---

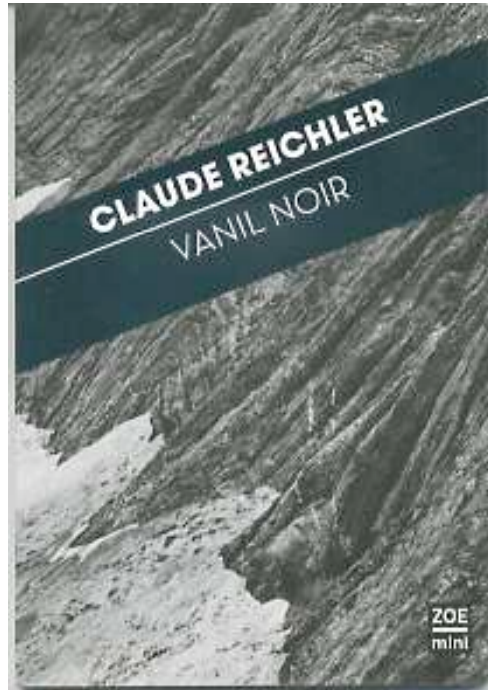
<sup>26</sup> Voir sur le site des éditions Gallimard : <http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Annie-Ernaux-Marc-Marie.-L-Usage-de-la-photo>.

<sup>27</sup> Claude REICHLER, *Vanil noir*, Genève, Zoé mini, 2014, p. 21.

<sup>28</sup> Sur ce point, voir Jean-Christophe BAILLY, *L'Instant et son ombre*, Paris, Le Seuil, « Fiction et Cie », 2008.

<sup>29</sup> Voir le bel article de Servanne MONJOUR, « Les virtualités du sténopé dans *Le Retour imaginaire* d'Atiq Rahimi », dans *Transactions photolittéraires*, s. dir. Jean-Pierre MONTIER, Rennes, PUR, « Interférences », 2015, pp. 359-371.

floues, ou biffées, ou raturées dont on peut constater la fréquente présence en paratexte.



8. *Vanil noir*, Claude Reichler, Zoé mini, 2014,

Hélène Binet, fonds photographiques Simon Glasson, Bulle, 1945.

La couverture de l'ouvrage de Benjamin Jordane, *Toute ressemblance...* (Champ Vallon, 1995) est une photographie illisible, sinon pour sa valeur de mise en perspective à l'infini (comme les points de suspension du titre l'indiquent) de l'idée de référence, de cette « ressemblance » qui est censée être génétiquement contenue dans l'idée même de photographie. Dans cet ouvrage, il reviendra donc à la photographie, censée valoir justement en tant qu'elle réfère à une réalité, de donner ironiquement corps à une thèse qui, à partir de huit courts récits, met en exergue l'activité herméneutique et ses incertitudes.

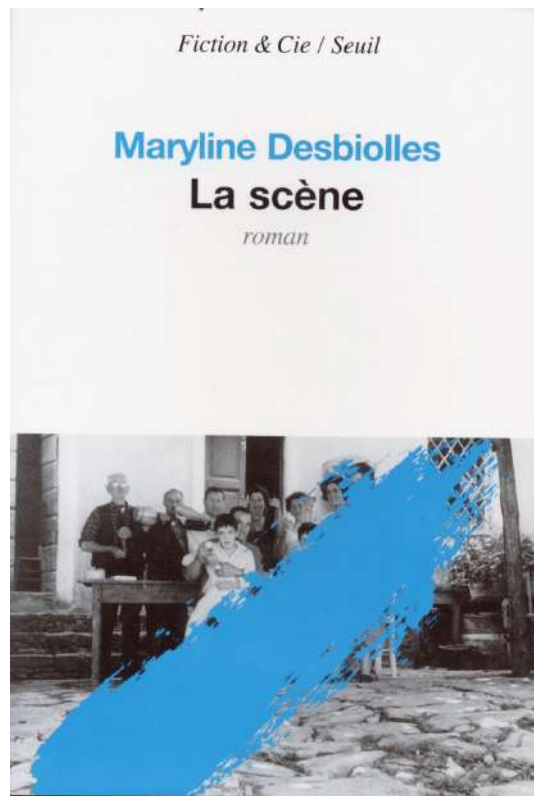
Cette dernière a pour corollaire ou compagne l'idée d'initiation, qui du reste est voisine de celle de « seuil ». Or si l'on accepte l'idée que la lecture d'œuvres fictionnelles présuppose le désir de connaître quelque « secret » – c'est au demeurant ainsi que Louis Aragon définissait sa propre activité d'écrivain<sup>30</sup> – l'on peut accepter aussi qu'il importe peu que ces secrets soient véritables ou supposés. D'où la légitimité de voir figurer au seuil d'un texte de fiction un secret, vrai ou faux, ces derniers n'ayant pas moins de pouvoirs de fascination que les « vrais ». Dans ce registre, il faut convenir que la photographie possède des atouts qui lui sont probablement propres, si l'on considère qu'elle est tout autant apte à authentifier, à

---

<sup>30</sup> Voir Jean-Pierre MONTIER, « Genre romanesque et style dans *Le Paysan de Paris* », dans *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n° 7, Presses universitaires franc-comtoises, 2001, pp. 54-69.

identifier, à référer qu'à déguiser, travestir, occulter ou oblitérer le réel dont elle émane pourtant. Selon cette logique purement fictionnelle, moins une photographie sera parfaite, ou lisible, ou référable, et plus elle sera apte, surtout naturellement en position de seuil, à poser d'emblée les questions cruciales que ne manquera pas de relayer le texte associé, celles de lisibilité, de lucidité, d'interprétation, d'implication conjointe de l'ouvrier de l'œuvre et de son lecteur dans l'acte de lecture.

C'est sur cette sorte d'axiome que reposent les couvertures photographiques des livres de Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo* et de Maryline Desbiolles, *La Scène*.



9 & 10. *L'Appareil-photo*, Jean-Philippe Toussaint, Minit, 2007

*La Scène*, Maryline Desbiolles, Seuil, 2010.

Chez Toussaint, la photo de couverture est sans attribution d'auteur, mais la quatrième de couverture donne à entendre qu'il l'a lui-même réalisée, car sans faire l'objet d'une véritable ekphrasis, elle est d'une facture similaire à une photo décrite dans un passage essentiel (p. 112) du roman : cette photo floue est en fait une métaphore, presque un manifeste scripturaire (l'ouvrage est assorti d'un entretien portant pour titre « Pour un manifeste infinitésimaliste »), revendiquant une homologie de facture et d'esthétique entre photographie et écriture, que du reste le titre confirme (le roman est un « appareil », un « dispositif » constituant solidaire-

ment le sujet et sa mémoire, conçu selon le même procédé qu'un appareil photo) et que la fiction corrobore (le narrateur vole un appareil avec lequel il prendra une image d'une femme, mais il le jettera à la mer...). Avec le paradigme de la photo ratée, ou floue, qui plus est signée de l'auteur du texte lui-même, c'est tout un espace de jeu qui s'ouvre, entre la référence et la fictionnalité du texte, entre la représentation de l'auteur, à la fois redoublée, assumée et déniée.

Chez Maryline Desbiolles, c'est une photo de famille, donc un type d'image que chacun possède aussi par-devers soi, qui dispose en seuil un espace fictionnel à deux niveaux, une scène au sens théâtral, et une cène au sens néotestamentaire (la table autour de laquelle Jésus et ses disciples dînent). Les membres de la famille qui participèrent à ces agapes sont décrits, nommés dans le texte dont ils deviennent les personnages. Mais la place qu'est censée occuper la narratrice est rendu illisible, elle est gommée d'un trait ou d'un coup de pinceau bleu. Il s'agit d'un double jeu : entre visibilité et invisibilité, entre la référence et son déni, d'une part ; mais peut-être plus subtilement, entre l'édition (qui est comme la photo finalement, un procédé mécanique) et la graphie, c'est-à-dire la trace de la main. Une photo, supposée être *sine manu facta*<sup>31</sup>, que l'on a biffée, raturée, oblitérée, c'est un objet industriel et mécanique dans lequel on a réintroduit la main, la facture, la plume ou le pinceau, et donc la place de l'ouvrier et de son manuscrit. C'est un exemple de seuil livresque dont l'éditeur certes endosse la responsabilité – le trait de pinceau bleu est de la même couleur que les caractères dans lesquels le nom de l'auteur est écrit –, mais qui subrepticement rend présent ce que l'édition justement a pour vocation d'effacer et annuler : toute la part de fragilité, d'hésitations, de corrections, de remords et de secrets que comporte en amont le travail de l'ouvrier de l'œuvre, et qu'en principe le paratexte juggle ou efface. C'est en somme l'exact inverse de la valeur herméneutique que l'on aurait attribuée naïvement à une photographie : même si une photo est issue d'opérations chimiques et optiques, même si une photo de famille est impersonnelle, même si celle-ci n'est pas prise par l'auteur du livre, elle acquiert le pouvoir de tout inverser, et de constituer, par le geste de la biffure, par la marque colorée d'un intempestif pinceau, une véritable et authentique signature.

Une signature valant conjointement pour le seuil du livre et pour le texte qu'il renferme, mais sans l'enclorre, puisque, le livre refermé, la photographie de couverture demeure comme un signal d'intensité de l'acte de lecture. « Objet frontière », une photographie en paratexte est donc aussi, pour reprendre un titre de Marcel Aymé, un « passe-muraille ».

Toute photographie est perçue comme étant affecté *a priori* d'un coefficient de réalisme, d'exactitude, de fiabilité, de véracité et même de littéralité. Mais ses pouvoirs ne se limitent nullement à ancrer le texte ni à relayer ses effets fictionnels, car elle ressortit elle-même de la fiction, et plus largement de l'entreprise mimétique. Si bien que son pouvoir de pénétration dans le texte depuis le paratexte, ou inversement sa capacité à faire surgir le « secret » du texte hors de ses frontières et sur le paratexte vont infiniment plus loin, potentiellement, que de servir aux seuls emplois de connotation ou de métonymie auxquels songent souvent la plupart des

---

<sup>31</sup> Sur l'imaginaire de l'icône acheiropoïète, la « véronique », voir notamment André BAZIN, « Ontologie de la photographie », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, [1958] 1990, p. 9-17. Marie-José MONDZAIN, *Le Commerce des regards*, Paris, Le Seuil, « L'ordre philosophique », 2003.

éditeurs. C'est la raison pour laquelle la fonction de la photographie en position de couverture est particulièrement intéressante dans le cas des textes qui posent leur propre herméneutique à la lisière entre la fiction traditionnelle et la non-fiction, l'autofiction ou la « biofiction ». Nombre d'entre eux se gardent bien d'être illustrés de photographies, car les photographies qu'ils utilisent (en péri-texte réel ou fictif) ne sont justement pas des illustrations, mais bien des modèles herméneutiques. C'est alors que les photographies représentent une sorte d'interface entre le réel et la réalité, entre la matité ou la « bêtise » (Clément Rosset) des faits et leur élaboration, leur construction dans le cadre d'un système interprétatif ou d'un dispositif fictionnel qu'on appelle « texte », mais dont l'autonomie de principe ne laisse pas de se voir à la fois corroborée et contestée par un système mimétique qu'il mime lui-même tout en lui demandant de légitimer son autotélisme, ce qui est évidemment contradictoire, ou acrobatique.

L'on peut considérer que cette ruse créatrice littéraire est un bel hommage à la photographie, puisque de la part de nombre d'écrivains, c'est la reconnaissance du fait qu'ils la considèrent sous un double jour : tout en servant de référent, de source ou d'attestation à l'entreprise mimétique, elle est à son égard à la fois une mise en abyme et un effet de distanciation, donc « un degré d'art en plus » (Proust).

Jean-Pierre MONTIER

Université Rennes

## PARATEXT AND POSTAPOCALYPSE

Setting the tone for Justin Cronin's (post)apocalyptic novel *The Passage* (2010), is an epigraph consisting of Shakespeare's 64<sup>th</sup> sonnet, excepting the last two lines. Depicting the decay of natural features and created monuments, and the resulting realization of human mortality and loss of loved ones, the epigraph emphasizes crisis and destruction: "lofty towers" will crumble and "state itself [will be] confounded to decay." In the novel, destruction comes in the form of a vampiric plague, decimating the US population, isolating the nation from the rest of the world, and surviving groups of humans from each other. The epigraph thus works as a guidance to the theme of inevitable devastation, preparing the reader for a certain sequence of events. Or rather, as the epigraph is always a "mute gesture whose interpretation is left up to the reader", the quoted Shakespeare lines *may* prepare the reader for the ruination of humanity and its institutions.<sup>1</sup>

Together with a text's title, dedication, notes, and so on, the peritextual epigraph makes up the paratext of the work at hand: the "threshold" the reader crosses on his or her way into the piece of fiction. Gérard Genette complements the image of the threshold with that of the "airlock that helps the reader pass without too much respiratory difficulty from one world to the other," noting that this is "a sometimes delicate operation, especially when the second world is a fictional one."<sup>2</sup> The airlock metaphor thus suggests a certain alignment between the meanings of paratextual elements and the narrative that follows. Epigraphs can nevertheless also be used to productively puzzle the reader rather than straightforwardly illuminate aspects of the work or the chapter they preface.<sup>3</sup> In Cronin's novel, where the reader is to transition into a speculative fictive world, the use of epigraphs is predominantly of the non-puzzling kind, the quotations underscoring themes that are expected in a text dealing with an apocalyptic event and its aftermath: they highlight death, isolation and destruction, but also memories of love and beauty.

However, the secular (post)apocalyptic genre in general and Cronin's novel in particular, in which focus is on the collapse not only of society and its institutions but of cultural memory on both collective and individual levels, accentuate an altered function of epigraphs. In the post-apocalyptic sections of *The Passage*, humanity is scattered and cultural knowledge is fragmented, suppressed, or lost; the works of Shakespeare, Henry Vaughan, Louise Glück, Percy Bysshe Shelley, Sir Walter Raleigh and Katherine Anne Porter are not meaningful in an existence focused on survival, and the mute gestures the epigraphs make enforce a distance between the reader and the characters he or she is invited to sympathize with and understand.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Gérard GENETTE, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. LEWIN. Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 156.

<sup>2</sup> *Ibid.* 408.

<sup>3</sup> *Ibid.* 147.

<sup>4</sup> For a comprehensive discussion about the ontological distance between readers and characters produced by the novel's fragmentation and temporal shifts, see Maria LINDGREN LEAVENWORTH and Van LEAVENWORTH, "Fragmented Fiction: Storyworld Construction and the Quest for Meaning in Justin Cronin's *The Passage*", *Fafnir—Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research*, 2017, 22-33.

Consequently, the epigraphs (in themselves fragments) and their very placement, at the threshold of the text, highlight the peripheral status of cultural heritage within the fictional world.

The article's first section is accordingly centered on an examination of how genre specificities have bearing on what paratextual information is relayed to the reader and how, and also on what effects epigraphs in particular have within the genre-context. The second section releases one epigraph from its potential muteness: a quotation from Porter's "Pale Horse, Pale Rider" (1936), prefacing the first book in Cronin's novel. Expanding the scope beyond the quoted phrases, it will be argued that Porter's entire text critically informs depictions of destruction, death, and remembrance in *The Passage*; themes salient in stories about the end.

### Mute Gestures?

*The Passage* is a temporally fragmented narrative with sections set in what roughly corresponds to the reader's present, almost a hundred years later, and a millennium into the future. The contemporaneous temporal setting is signaled by the paratextual marker 5-1 BV, likely standing for Before Virus/Viral Outbreak. Events in this temporality delineate how a scientific discovery of a benevolent virus, initially promising a cure for illnesses, is corrupted by military involvement. This involvement leads to the apocalypse as twelve prisoners on death row infected with the virus turn into supernaturally strong vampiric creatures who break out of the facility they are held in and quickly start to decimate the US population. In the immediate postapocalypse, which is similarly vaguely contemporaneous and spanning the one brief book THE YEAR OF ZERO, rumors about the disaster travel among the scattered survivors, and these sections focus on a young orphan, Amy Harper Bellafonte, and Brad Wolgast, an FBI-agent who comes to serve as her surrogate father. Amy has been purposely infected with the virus, but, although she does not age significantly, she does not exhibit any of the threatening aspects of the previous twelve.

Almost a century later - the paratextual time marker in the novel is 92 A.V., presumably After Virus/Viral outbreak - focus is on surviving humans in a community known as the Colony. The infected prisoners have killed the vast majority of the North American population to take sustenance from their blood, but like vampires in the literary/cultural tradition, they turn some victims who come to serve as extensions of their maker. Unknown individuals as well as previous family members encroach on or return to the Colony and constitute a consistent threat to the walled and flood-lighted community. The photophobic beings are referred to as "virals" rather than as vampires, on the one hand because of a pseudoscientific explanation for the altered human state ("a virus [steals] the soul away" from the infected), on the other because knowledge about fictional vampires has been heavily suppressed in the Colony, to the point where it is almost lost.<sup>5</sup> In an effort mainly to protect the children of the Colony, who live sequestered until their eighth birthday and only then are told about the reality of virals, few books have been

---

<sup>5</sup> Justin CRONIN, *The Passage*, New York, Ballantine Books, 2010, 270.

allowed to remain in the compound's library, among them fairy tales and factual tomes. Depicting the fall of humankind, the novel thus also concerns itself with the suppression and destruction of cultural knowledge.

The muteness of the epigraph consequently gains an additional significance in a narrative depicting an apocalypse and its culturally depleted aftermath and stresses (or produces) a distance between readers and characters. The strength of postapocalyptic works hinges on the correspondences between the depicted world and the world the reader inhabits, but crucially also on the devastation of the fictional landscape and the introduction of new rules for existence that demand the reader's (re)orientation. As Petter Skult demonstrates in analyses of contemporary zombie films that have close thematic affinities with *The Passage*, "fictional worlds are created largely through the cognitive supplementation (and deletion) of key aspects, [and in processes of] destruction all that is not viewed, named, placed, by the author, becomes a sort of ontological gap in the reader's mind."<sup>6</sup> Although through sometimes different processes, and not always arriving at the same conclusions, readers and characters are able to fill in these gaps as new information is unearthed. Epigraphs may fill this gap-filling function for the reader as she or he is invited to interpret the narrative in a specific way. However, Cronin's postapocalyptic novel underscores that the epigraphs signal the remains of a civilization which is inaccessible to the characters. The joint work of rebuilding knowledge about the world, performed by readers and characters as the narrative progresses, is deflected in the use of epigraphs: they bridge ontological gaps for the reader alone.

When the epigraph directs the reader towards a particular interpretative path, it fills the function of offering commentary on the text itself "whose meaning it indirectly specifies or emphasizes."<sup>7</sup> Another immediate function of the epigraph is to comment on "not the text but the *title*" of the work at hand, imbuing it, through the reader's interpretative intervention, with a "more precise, or more profound, or more ambiguous" meaning.<sup>8</sup> The first epigraph in *The Passage*, then, Shakespeare's 64<sup>th</sup> sonnet, appears in isolation on the page following a dedication. The sonnet lists various forms of destruction caused by time and the last two well-known quoted lines shift focus to a parallel between cultural and natural decay and the lover's personal experiences: "*Ruin hath taught me thus to ruminat/ That Time will come and take my love away.*"<sup>9</sup> Reading sonnets 62 to 74 as a cohesive group, Emily Stockard notes that in them "[d]eath is an ultimate absence from which no return can be expected; it is also an inevitable absence that neither the lover nor the beloved can control."<sup>10</sup> The novel's title, *The Passage*, can thus at a first glance appear as more precise when informed by a reading of the epigraph, as it emphasizes a transition into inevitable destruction. As noted by Genette, however, the epigraph "has a significance that

---

<sup>6</sup> Petter SKULT, "The Role of Place in the Post-Apocalypse: Contrasting *The Road* and *World War Z*", in *Studia Neophilologica*, 2015, 106.

<sup>7</sup> Gérard GENETTE, *Paratexts*, 157.

<sup>8</sup> *Ibid.* 156, 157.

<sup>9</sup> Justin CRONIN, *The Passage*, n. pag. These last lines of the original sonnet read: "This thought is as a death, which cannot choose/ But weep to have that which it fears to lose." The removal of these two lines is possibly because they suggest the idea that what the poet laments has yet not passed whereas Cronin's first section depicts this loss.

<sup>10</sup> Emily E. STOCKARD, "Patterns of Consolation in Shakespeare's Sonnets 1-126", in *Studies in Philology* 1997, 480.

will not be clear or confirmed until the whole book is read.”<sup>11</sup> *The Passage* depicts a double trajectory: the ruination of humanity and its institutions will be followed by a rebirth: a reversed passage as several steps have been taken towards rebuilding the world and combating the vampiric threat at the end of the novel.

The Shakespeare epigraph also fills the function of investing the text at hand, or the author using the epigraph, with cultural capital, but does so in ways that are genre-specific. Genette notes that the epigraph originally flourished in connection with the Gothic or the “fantastical genre” in which the author quoted in epigraphs could be “more significant than the texts of the epigraphs themselves”.<sup>12</sup> In eighteenth-century English writings, similarly, the practice of using epigraphs “stems from a concern to enrich the cultural tradition of the novel and establishes both collective and individual semantic interactions in writing”.<sup>13</sup> A dialogue is set in motion, not only between the reader and the work at hand, but between the reader and the work quoted before it begins. In Cronin’s novel, belonging to a contemporary “fantastical” genre, Shakespeare’s sonnet initiates this dialogue, and the other epigraphs are in the main taken from works similarly belonging to the Anglo-Saxon canon, such as the entire Shelley poem “Music, When Soft Voices Die,” and parts of Glück’s “The Wild Iris,” and Vaughan’s “The World.”<sup>14</sup> Cultural credence is lent to popular literature as links are established with other works similarly focused on absence, memory and isolation, but at the same time, the epigraphs repeatedly also signal that this cultural heritage is lost in the depicted world.

Epigraphs, then, combine with other peritexts in constituting the threshold to be crossed, or the airlock to be utilized for easier breathing, as the reader makes her or his way into the text. Some of these peritextual features are of a visual nature in Cronin’s novel: each book’s title, in capital letters, appears in a frame overlaying a faded image of naked tree branches on a separate page, along with a time marker and an epigraph.<sup>15</sup> These images and pieces of information are clearly part of the paratext: directed solely to the reader and not part of the actual narrative. However, sections inserted in several books, indicated to be set in either 5 B. V. or 92 A. V., as well as an undated and un-epigraphed Postscript, are constituted by materials that, I argue, can also be considered paratextual to an extent. These sections are set in 1003 A. V. and consist of materials “[p]resented at the Third Global Conference on the North American Quarantine Period [at the] University of New South Wales, Indo-Australian Republic”.<sup>16</sup> The short third book, THE LAST CITY, is in its entirety made up of artefacts studied at the future conference, and the first section

---

<sup>11</sup> Gérard GENETTE, *Paratexts*, 158.

<sup>12</sup> *Ibid.* 147.

<sup>13</sup> Bertrand CARDIN, “Words Apart: Epigraphs in Edna O’Brien’s Novels”, in Kathryn LAING, Sinéad MOONEY and Maureen O’CONNOR (eds), *Edna O’Brien: New Critical Perspectives*, Dublin, Carysfort Press, 2006, 68.

<sup>14</sup> Other Shakespeare epigraphs are taken from Sonnet 104, *King Lear*, *A Midsummer Night’s Dream*, *The Tempest*, *Henry IV*, and *Twelfth Night*; books I and X are prefaced by epigraphs from Porter’s “Pale Horse, Pale Rider” and Raleigh’s lesser known “The Phoenix Nest,” respectively.

<sup>15</sup> Descriptions are throughout of the first-edition hardback copy of *The Passage*, and may not correspond to later editions, paperback copies and translations. Emerging repeatedly in Genette’s discussions is that the paratext of the printed text is vulnerable to changes occurring over time. A new edition, for example, may mean a new or a deleted preface, which has implications for how the text is approached.

<sup>16</sup> Justin CRONIN, *The Passage*, 250.

in the next book, *ALL EYES*, similarly consists of conference materials: a reconstructed map of the Colony and a document that outlines the structure of the new society, along with responsibilities and punishments for transgressions of rules. The studied objects are inserted at the beginning of books before a straightforward narrative begins, and remain un-contextualized apart from the geographical information as nothing is said about the identity (or even species) of the conference participants, nor of the world they inhabit.<sup>17</sup> The fragments of a previous civilization are naturally inaccessible to the characters inhabiting it, and rather function as guidance for the reader.

The map of the Colony and the judicial document that in this way straddle the line between paratext and text are contextualized in the first narrative section in *ALL EYES*, in which Peter Jaxon is waiting on a summer evening on the high wall surrounding the Colony to kill his brother Theo, should he return as a viral from a daytime foray outside the perimeter of the community. In the lonely hours on the wall, Peter's thoughts bring sights, sounds, and smells to the empty map, and the Colony's history is briefly sketched, which works to explain the judicial document. Through the reader's interpretive agency, these sections can consequently complement each other. A form of contextualization occurs also in *THE LAST CITY*. The first document is an undated evacuation notice listing rules for the process of removing children from Philadelphia, one of the last cities to fall in the apocalypse. The second is an excerpt from a book written by Colony resident Ida Jaxon, a relative of Peter's, who is a survivor of the apocalypse and in 92 A. V. is a hundred years old. In Ida's narrative, the rules for the evacuation procedure are fleshed out, and the official document's detached descriptions of what each child can and cannot bring are connected to personal experience.

Not quite paratext, not quite text, the excerpts from Ida's book, studied at the future conference, come with their own paratext: an epigraph in the form of Shelley's poem that draws specific attention to individually experienced intense emotions, and foreshadows the importance of someone remaining to remember that which has been lost: "*Music, when soft voices die/Vibrates in the memory;/ Odors, when sweet violets sicken,/Live within the sense they quicken.*"<sup>18</sup> Ida's book concretely represents subjective memory as she writes about her long lost family and friends she used to know. Some of her recollections preserve the beauty she has experienced: fancy store windows decked out for Christmas that make her realize that she had "*never been happy like that in all [her] life*", her father's "*big hand on [her] head*" bringing security and comfort, and "*sitting in a window on a summer night to watch the stars come on.*"<sup>19</sup> Equally important, however, is chronicling and thus preserving memories connected to apocalypse and upheaval. Ida remembers her father crying in fear, the taste of ashes falling from the sky, and how the blood from a gunshot wound looked like "*soap in a bath*".<sup>20</sup> Both people and events she describes are transient, but the

---

<sup>17</sup> The conference materials are referred to at the beginning of *The Twelve* (2012), the sequel to *The Passage*, and are there as well divorced from context. In the last instalment in the trilogy *The City of Mirrors* (2016), the conference is fully contextualized; in this novel, elements that are considered paratextual here are straightforwardly narrative.

<sup>18</sup> Justin CRONIN, *The Passage*, 257.

<sup>19</sup> Justin CRONIN, *The Passage*, 252, 258.

<sup>20</sup> *Ibid.* 254-255.

subjective impressions they have left on her are ineradicable: they vibrate in her memory and live in her senses.

As a space of transition and transaction, the paratext is in the main associated with the prospective power of the author. As Genette demonstrates, the purpose of peritexts of different kinds, such as prefaces, notes, dedications, and epigraphs, is “to ensure for the text, a destiny consistent with the author’s purpose.”<sup>21</sup> They not only direct the work to an ideal reader, but through them, the author attempts to create circumstances for “a pertinent reading”, in various ways preparing the reader or influencing the interpretive path she or he takes.<sup>22</sup> But of course, a reader is not as easily controlled; he or she can decide to skip a preface or disregard a note. In the contemporary postapocalyptic genre, and in works such as Cronin’s where social and cultural institutions and knowledge have disintegrated, the paratext comes to signify a vulnerability that extends beyond the author’s reliance on the reader’s choices. The threshold, that is, has a double significance as it not only delimits paratext from text, but establishes that which is inaccessible and no longer meaningful to the characters populating the fictional world.

### Viral Connections

Katherine Anne Porter’s partly autobiographical short novel “Pale Horse, Pale Rider” (1939) represents an account of the Spanish influenza pandemic of 1918, a disaster claiming more lives than any other outbreak in recorded history. The narrative follows the progression of the viral disease in protagonist Miranda over the course of a few days, then jumps forward in time a few weeks to the Armistice, and to when Miranda reluctantly returns to life. As her protagonist, Porter was working as a journalist in Denver when the influenza peaked and she nearly succumbed to the virus in an overcrowded hospital, ravaged by dreams and visions, and was brought back to life by “an experimental injection of strychnine”.<sup>23</sup> Both Laurel Bollinger and Jewel Spears Brooker note the affiliations between Porter’s story and an older tradition of apocalyptic writing. Examples of this kind of writing are “more tightly tied to the prophecy genre than modern readers generally appreciate [and] emerge to confront crises in the moment of the prophet rather than primarily as explorations of a distant future.”<sup>24</sup> Still, the crisis produced by the influenza is comingled with that of World War I, and both disasters point forward to “the end of the world,” thus, personally experienced trauma is “associate[d] ... with larger patterns”.<sup>25</sup> Several horrors intertwine in the short novel: the war and the disease most readily, but on an individual level also the loss of language, memory

---

<sup>21</sup> Gérard GENETTE, *Paratexts*, 407.

<sup>22</sup> *Ibid.* 2.

<sup>23</sup> David A. DAVIS, “The Forgotten Apocalypse: Katherine Anne Porter’s ‘Pale Horse, Pale Rider,’ Traumatic Memory, and the Influenza Pandemic of 1918”, in *The Southern Literary Journal*, 2011, 57.

<sup>24</sup> Laurel BOLLINGER, “Trauma, Influenza, and Revelation in Katherine Anne Porter’s ‘Pale Horse, Pale Rider’”, in *Papers on Language and Literature*, 2013, 372-373.

<sup>25</sup> Jewel Spears BROOKER, “Nightmare and Apocalypse in Katherine Anne Porter’s Pale Horse, Pale Rider”, in *The Mississippi Quarterly*, 2009, 223, 224.

and identity. The very title “Pale Horse, Pale Rider” evokes an image of an approaching biblical apocalypse, but its nature is manifold.<sup>26</sup>

The epigraph Cronin uses for the first book in *The Passage* is taken from a nightmare Miranda has at the hospital. “The road to death is a long march beset with all evils, and the heart fails little by little at each new terror, the bones rebel at each step, the mind sets up its own bitter resistance and to what end? The barriers sink one by one, and no covering of the eyes shuts out the landscape of disaster, nor the sight of crimes committed there”.<sup>27</sup> As an introduction to the first book, “road,” “march” and “step” may lead to an interpretation specifying the overarching title *The Passage*, stressing that events will portray a movement, in the genre-context likely towards the absolute end. A regression of this kind is depicted in this first book as the recognizable world is destroyed and humanity severely decimated. In this interpretation, the epigraph fills the expected function of specifying or emphasizing elements in the text it precedes; it sets up what Rainier Grutman refers to as “a paratextual journey” signaling “interaction [between] co-present elements”.<sup>28</sup> Grutman distinguishes between this form of interaction and what he refers to as “an intertextual ... journey”, signifying how “the quoting text enters into a dialogue, or sometimes, a debate [with] a trace of another text”.<sup>29</sup> I suggest that the scope can be expanded beyond the “trace,” and that an analysis of the entirety of “Pale Horse, Pale Rider” can vitally inform a reading of dreams, death and remembrance in Cronin’s novel.

The book in Cronin’s novel that the epigraph prefaces is entitled *THE WORST DREAM IN THE WORLD* and although the quoted section is decidedly horrific, “Pale Horse, Pale Rider” contains a series of nightmares and visions that open for several possible interpretations of what “worst” may mean. The short novel starts with a dream within a dream, like the four ensuing dreams narrated in a stream-of-consciousness monologue. In her bed at a boarding house in Denver, already unknowingly infected with the disease, Miranda dreams of being in her childhood home, struggling to wake up from a nightmare. She confusedly recalls the “lank, greenish stranger” who has already been welcomed by members of her family: her “grandfather ... great-aunt, [her] five times removed cousin” as well as by a “decrepit hound and [a] silver kitten”.<sup>30</sup> Pale Death has already claimed many beings close to her and now Miranda herself has to “outrun ... the Devil.”<sup>31</sup> Reading the epigraph as a specification of Cronin’s title, the worst dream in the world may at the outset consequently simply be that of the futility of escaping death—horrible enough, it may seem. At the end of Porter’s novel, however, Miranda’s near-death experiences have produced a vision of a bright “paradise” which leads to new perceptions of existence. She now sees herself as “condemned” to live in a world in

---

<sup>26</sup> *Revelations* powerfully influence both structure and themes in “Pale Horse, Pale Rider,” Brooker argues, but its symbolism is also inspired by two works by Albrecht Dürer that Porter repeatedly studied in Basel at the beginning of the 1930s: “the 1513 engraving of *The Night, Death and the Devil* [and] *The Four Horsemen of the Apocalypse*... (1498).” *Ibid.* 221-222.

<sup>27</sup> Justin CRONIN, *The Passage*, 1.

<sup>28</sup> Rainier GRUTMAN, “How to do Things with Mottoes: Recipes from the Romantic Era (with Special Reference to Stendhal)”, in *Neobelicon*, 2010, 141.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Katherine Anne PORTER, “Pale Horse, Pale Rider”, in *In Pale Horse, Pale Rider*, New York, Harcourt Brace & Company, 1990, 142.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

which “the light seemed filmed over with cobwebs” and people around her are “dead and withered things that believed themselves alive”.<sup>32</sup> The fact that Adam, the man Miranda loves, has succumbed to the disease combines with these impressions and she sets herself waiting for the moment when she will be allowed to “cross back and be at home again.”<sup>33</sup> Death no longer signifies a threat to be outrun, it is rather preferable to the in-between state in which life is no longer essential to fight for.

In *The Passage*, the ultimate horror is initially also death itself: the government, military and individuals do all they can to combat the threat and to survive. But here as well, perspectives shift, especially when it comes to aberrant forms of life produced by the novel’s speculative elements. Wolgast and Amy weather the aftermath of the apocalypse in a mountain camp in Oregon when a nuclear bomb is detonated close by—part of the government’s strategy to contain the virus. Dying from radiation sickness, Wolgast does not lament his own passing, he chooses a final place and “fill[s] his mind with [Amy’s] name, to help him from his life.”<sup>34</sup> His greatest terror is rather that Amy, infected by the virus and in a state of arrested development, will live forever. To prevent her from meeting a normal human death, is “the worst of it, the terrible thing” that the scientists have done.<sup>35</sup> By extension, the experiment resulting in the abnormal inability to die affects all the victims turned by the original twelve. Their existence is focused on creating more death, but they are also guided by vague impulses to return to what used to be their homes and driven by the one question “[w]ho am I?”<sup>36</sup> The virals are not completely without a consciousness, and to Amy, who experiences a connection with all these detached individuals, “[t]he world was a world of dreaming souls who could not die.”<sup>37</sup> Being unchanging like Amy or suspended in undeath like the virals are unnatural states, even in a novel reliant on a suspension of disbelief, and death is in these cases seen as a release and as a possibility to come back home.

An apocalyptic event, whether this is an individually experienced viral disease or a nationwide disaster, divides both “Pale Horse, Pale Rider” and *The Passage* into a before and an after, with little or no alignment between them. In an interview, Porter said about her own illness that: “It simply divided my life, cut across it like that. So that everything before that was just getting ready, and after that I was in some strange way altered, really. It took me a long time to go out and live in the world again.”<sup>38</sup> Miranda’s new perception of the world and the people inhabiting it is a fictionalization of the “altered” state Porter is in after recovery, but included in the text is also a direct image of a dividing moment. The disease and dreams make Miranda’s “mind ... split in two,” which results in “her reasoning coherent self watch[ing] the strange frenzy of the other coldly, reluctant to admit the truth of its visions”.<sup>39</sup> The “truth” pertains to the horrors of her nightmares as well as to the paradisiacal images of a tranquil afterlife, and it makes her re-entry into life fraught with difficulty; she now sees “the conspiracy [of] the living” who have decided that

---

<sup>32</sup> *Ibid.* 204.

<sup>33</sup> *Ibid.* 207.

<sup>34</sup> Justin CRONIN, *The Passage*, 246.

<sup>35</sup> *Ibid.* 244.

<sup>36</sup> *Ibid.* 351.

<sup>37</sup> *Ibidem.*

<sup>38</sup> Katherine Anne PORTER quoted in David A. DAVIS, “The Forgotten Apocalypse”, 57-58.

<sup>39</sup> Katherine Anne PORTER, “Pale Horse,” 198.

“there is nothing better than to be alive”.<sup>40</sup> The severed connections between the before and after are in these cases (the autobiographical and the fictional) attached to a sense of individual isolation, and need to be reestablished for author and protagonist to re-enter their worlds. However, Porter’s text leaves Miranda still in her hospital room, waiting for the taxi that will take her back to her life on the outside. It is thus not clear if the protagonist really goes out to live her life or if she will merely await the day when death will come for her anew.

The apocalypse in *The Passage* amplifies a rift in communal identity by divorcing the generation in the Time Before (5-1 B. V.) from that in the Time After (92 A. V.). In Peter Jaxon’s thoughts it is “as if a blade had fallen onto time itself, cleaving it into halves [and b]etween these halves there was no bridge.”<sup>41</sup> The upheaval of social structures means that rules of existence are markedly different in his time and in the distant past, and when Peter tries to envision the life of the pre-apocalyptic generations, he falters. “[M]ost things from the Time Before” puzzle him, ranging from mundane activities such as what people ate and wore to aspects of life that are central to him: “Did they walk in the dark, as if this were nothing? If there were no virals, what made them afraid?”<sup>42</sup> In contrast to Miranda, Peter has no previous life to re-enter, no charade to perform to mask new insights, but his questions still emphasize the gap that the apocalyptic event has produced. The members of the Colony live by “the one truth from which all other truths descended”: the truth produced by the apocalypse of the ever-present threat of virals and the complete focus on survival.<sup>43</sup> This truth is featured into the recollections of Colony resident Sara Fisher and represents a troubling middle, dividing before and after. As all other children she is to enter into a new world on her eighth birthday, and she recalls being coaxed by Teacher, in charge of the children at the Sanctuary, to relay her ideas about the world outside. Influenced by fairytales and innocent children’s books, Sara suggests that there might be a beautiful castle outside but is then told about the reality that awaits her. Sara “felt as if her mind had split in two, and one half, the half that didn’t know ... was saying goodbye to the half that somehow always had. Like she was saying goodbye to herself.”<sup>44</sup> Figurative bridges in *The Passage* are in the first instance impossible to construct because of the disintegration of cultural knowledge and the generations between the before and the after. The second instance is more closely aligned with Miranda’s realization moving from before to after. The truth Sara is told reveals that her past has relied upon upholding an artificiality of human life, and transforms the way in which she regards herself and the world.

In Porter’s text, the disease leaves Miranda struggling to communicate at all; as Catherine Belling notes, the narrative charts the viral “assault on consciousness, memory, and the medium of language itself.”<sup>45</sup> When Miranda has fallen ill and Adam tends to her in her boardinghouse room, they both recall a spiritual from childhood that concretely gives the short novel its title. “Pale horse, pale rider, done

---

<sup>40</sup> *Ibid.* 205

<sup>41</sup> Justin CRONIN, *The Passage*, 336.

<sup>42</sup> *Ibid.* 296.

<sup>43</sup> *Ibid.* 270.

<sup>44</sup> *Ibid.* 320.

<sup>45</sup> Catherine BELLING, “Overwhelming the Medium: Fiction and the Trauma of Pandemic Influenza in 1918”, in *Literature and Medicine*, 2009, 65.

taken my lover away” they sing, remembering that death continues by taking all family members as well.<sup>46</sup> But then Miranda tells Adam that: “Death always leaves one singer to mourn.”<sup>47</sup> This line foreshadows the role Miranda is to assume when she reluctantly returns to the world of the living and highlights Porter’s emphasis on that lives lost are retrievable as long as someone can verbally relay their memories. Miranda is expected to stay alive to sing for Adam, but her altered consciousness and a gradual lack of language complicate this scenario. Gary M. Ciuba argues that Miranda “cannot bring her encounter with mortality into speech; she cannot do what the pale rider has left her to do”.<sup>48</sup> The fifth and final dream and its aftermath in particular highlight the linguistic breakdown leading to this inability. In the dream itself, Miranda is “[s]ilenced ... knowing herself to be blind, deaf, speechless” and when she is awakened by a brutal injection of drugs, she can only produce “incoherent sounds of animal suffering.”<sup>49</sup> The non-human state is emphasized even further when, upon her return to life, Miranda is depicted as “an alien who ... does not understand the language nor wish to learn it”.<sup>50</sup> Miranda’s detachment and refusal to align again with humanity correspond to her general doubt about the realness of life which she does not overcome within the narrative, but her linguistic abilities return. However, they do not do so to the extent required to sing of mourning in a voice that others can hear. In her hospital room she sees Adam’s ghost, but when addressing it, it disappears. “[T]he sudden violence of her ... speaking aloud” shocks her, and she cautions herself to never again approach the dead in this manner: “that is not the way”.<sup>51</sup> As Porter’s text ends shortly afterwards, with the world now characterized by a “dazed silence ... noiseless houses [and] empty streets”, it is uncertain whether Miranda finds a voice or a way in which to sing of mourning.<sup>52</sup>

This possibly lasting inability to verbalize and speak connects with a larger context: the silence surrounding the Spanish Influenza in modernist literature, indicative of the difficulty survivors of the trauma have had to put words to their experiences. The extent of the disease, which claimed between 50 and 100 million lives, “disrupt[ed] the secure frameworks of normality against which individual suffering is usually measured [and] the flu overwhelmed language in ways that war did not.”<sup>53</sup> The two decades that separate Porter’s personally experienced crisis and the publication of “Pale Horse, Pale Rider” signal this difficulty of representation, however the significance of the short novel lies in how it “bridges the personal and the collective [and] connects the past to the present.”<sup>54</sup> That is, even though Miranda can be interpreted as struggling to speak truthfully about her experiences, or refraining from speaking at all to and about the dead, the text itself powerfully

---

<sup>46</sup> Katherine Anne PORTER, “Pale Horse”, 189. This diminishment echoes the dream that opens the short novel, in which Miranda recalls her family members and beloved pets that have welcomed the pale stranger approaching the house.

<sup>47</sup> *Ibid.* 190.

<sup>48</sup> Gary M. CIUBA, “One Singer Left to Mourn: Death and Discourse in Porter’s ‘Pale Horse, Pale Rider’”, in *South Atlantic Review*, 1996, 66.

<sup>49</sup> Katherine Anne PORTER, “Pale Horse”, 199, 201.

<sup>50</sup> *Ibid.* 203.

<sup>51</sup> *Ibid.* 208.

<sup>52</sup> *Ibid.* 208.

<sup>53</sup> Catherine BELLING, “Overwhelming the Medium”, 57.

<sup>54</sup> David A. DAVIS, “The Forgotten Apocalypse”, 59.

communicates the trauma, connecting an individual narrative to a greater story about loss.

In *The Passage*, Ida specifically writes to preserve the past that her fellow inhabitants in the Colony have no access to, in most cases being one or two generations away from the end of the Time Before. Like in Porter's case, there is a temporal distance between the apocalyptic event and the narration of it. Ida's text is written in hindsight: there are "*years and years and years*" between the time of writing and the events depicted and there are things that are still too difficult for her to think about and that are only briefly touched upon in her book.<sup>55</sup> But the importance of bearing witness and remembering are the objectives behind Ida's project. "*Nobody said it was my job to remember all these things,*" she notes, "*but it seems to me that without me to put them down, they'd all be gone by now.*"<sup>56</sup> Names of people she once knew are attached to anecdotes about them, and the narration is seemingly made in an attempt to connect past and present, to ensure that coming generations will not forget either individual destinies or chains of events. There is no structure to her recollections; they come to her randomly from the past: "memories [are] opening into other memories, like a hall of doors her mind could walk down."<sup>57</sup> There is in this way a difference between Ida's project as it is formulated in the book itself, and the use it is put to: how her knowledge is to be transmitted to her own community is uncertain. The inhabitants in the Colony are under the impression that there is "just the one book" but the one she is currently writing in is, in fact "the twenty-seventh of its kind" and rather than displaying her books, Ida hides them in various places in her house.<sup>58</sup> Since the excerpts from Ida's book occupy a position in-between paratext and text, and since she does not actively transmit her memories, she does not explicitly sing of mourning to her fellow humans in the Colony. The reader hence plays a consequential part in the process of reception and transmission. David A. Davis argues that the crucial importance of Porter's text is that it "empathetically communicates the pandemic's trauma to the reader" and that "to share the painful experience imaginatively [...] inoculat[es] readers against forgetting."<sup>59</sup> Similarly, the personally experienced trauma in Cronin's novel, as transmitted through Ida's writings, is intended for her fellow humans in the postapocalypse but only clearly available to the reader, who is then incorporated into a chain of remembrance and responsibility.

Amy embodies another function of the singer left to remember and mourn and she will remain, the narrative indicates, for a very long time: she will become "the First and Last and Only, who lived a thousand years".<sup>60</sup> The strong connection she feels in relation to the virals turned by the Twelve centers on their telepathically communicated question of who they really are and her possibility of answering it. Unable to articulate the question in speech, the virals are, like Miranda, represented as animal-like when suspended in the liminal state between life and death. To release them from this existence requires the destruction of their maker, and it is in this

---

<sup>55</sup> Justin CRONIN, *The Passage*, 259.

<sup>56</sup> *Ibid.* 258.

<sup>57</sup> *Ibid.* 444.

<sup>58</sup> *Ibid.* 443.

<sup>59</sup> David A DAVIS, "The Forgotten Apocalypse", 62, 68.

<sup>60</sup> Justin CRONIN, *The Passage*, 3.

process that Amy's function becomes clear and in which she can supply an answer to their question. She realizes that she has for a long time harbored the turned individuals' "souls inside her [...] waiting for this day, when she would return what was rightfully theirs—the stories of who they were."<sup>61</sup> Amy will not sing of remembrance after this event, but has rather sung all along; she becomes a conduit through which the virals' memories pass: "a view of summer leaves from a window on a morning it had rained; the nights of loneliness and the nights of love".<sup>62</sup> The virals are released from the limbo in which they have existed, without people to remember them and lacking access to their own pasts and their own selves, and can each, metaphorically, return home.

There are significant differences between the actual crisis depicted in "Pale Horse, Pale Rider" and the fictional disaster in *The Passage*, not least in the actuality these may hold for the reader. Porter turns back to a past, real event, examining the moment of crisis she has undergone (a traditional form of apocalyptic writing) whereas Cronin looks forward to imagine an end of all things (a secular, fictive kind). To examine the connections between the works, evoked through Cronin's use of the epigraph, is therefore not designed to equal real and speculative trauma. What I have attempted to show is rather how the breakdown of language, identity and memory in Cronin's novel acquire additional meanings when Porter's narrative is actively seen as an intertext; the themes have a richness of meaning in eschatological fiction. As Frank Kermode notes, (post)apocalyptic ideas follow all real-world social and technological change; they "underlie our ways of making sense of the world from where we stand, in the midst."<sup>63</sup> While a world overrun by virals may (luckily) seem far-fetched, the speculation in Cronin's novel stems from contemporary, immediate concerns, whether these are connected to genome alterations, fast-spreading infection, or an erosion of cultural knowledge. The imagined world is a speculative one, the fears that have produced the image are not.

## Conclusion

Although the paratext seems to invest the author with power over both reception and interpretation—to direct the work to a specific reader and influence her or his path through it—it is vulnerable to different developments. Genette notes that "[t]he ways and means of the paratext change continually depending on period, culture, genre, author, work, and edition", and added to this is that features that are clearly paratextual can more easily be ignored or discarded than the narrative sections of the text.<sup>64</sup> A reader can skip a preface, for example, or throw away the dustjacket which entails losing the blurb, "even if such freedom is not always opportune for the author".<sup>65</sup> I have argued that genre-specificities of Cronin's novel, in particular its fragmented temporalities and its stress on a cultural collapse, result in features that straddle the line between text and paratext. While readers' and

---

<sup>61</sup> *Ibid.* 721.

<sup>62</sup> *Ibid.* 722.

<sup>63</sup> Frank KERMODE, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, London, Oxford Univ. Press, 1973, 29.

<sup>64</sup> Gérard GENETTE, *Paratexts*, 3.

<sup>65</sup> *Ibid.* 4.

characters' differing levels of access to information are not unique to post-apocalyptic fiction, to identify the 'in-betweenness' of these features has particular implications for a work which is otherwise focused on joint processes of reconstituting knowledge: the pooling of resources and knowledge which is central in the novel stands in contrast to the reader's solitary perusal of documents and information.

The potential muteness of the epigraph is similarly increased by genre-specific elements. Grutman suggests that epigraphs "signal culture in the way that footprints signal human presence, i.e. they are traces of culture [and] one has to learn how to read footprints just as one has to learn how to decipher and appreciate [epigraphs]".<sup>66</sup> The deciphering of all epigraphs relies on cultural capital held by the reader, whether this is employed to recognize the author or work with which the epigraph originates, or to go further to establish intertextual links between the text at hand and the quoted words that precede it. In *The Passage*, the epigraphs also exist as reminders of the inaccessibility and meaninglessness of cultural heritage in a world devastated by an apocalypse: the characters are unable to read its footprint.

When the reader chooses to decipher not only the epigraph itself but the work's intertextual connections with it, I have suggested that the scope can profitably be widened beyond the fragment of text quoted, and I have considered the entirety of Porter's short novel as informing themes running through the whole of *The Passage*. Porter's traditional form of apocalyptic writing depicts a personal crisis that resonates on a more collective level in Cronin's speculative image of a destroyed world. Without equating actual with fictional trauma, the analysis highlights the centrality of the breakdown of language, identity and memory in stories told about the end of the world—fears affecting the individual or humanity at large. The epigraph is no longer mute: it sings in a full voice of all that which must be remembered.

Maria LINDGREN LEAVENWORTH

Umeå University

---

<sup>66</sup> Rainer GRUTMAN, "How to do Things with Mottoes", 145-146.

## ALLE SOGLIE DI *BRUCIARE TUTTO* Processo al Romanzo

### Premessa

La polemica letteraria cui si fa riferimento in questo articolo, seguita all'uscita del romanzo *Bruciare tutto* (Rizzoli, 2017) di Walter Siti, pur essendo discutibile nei contenuti, mostra tuttavia un metodo e una concatenazione di vicende che sono degni d'interesse critico, soprattutto in relazione alle questioni teoriche e al potere performativo dei luoghi di soglia. Da quando è stato dato alle stampe ad oggi, *Soglie* (1987 in francese, 1989 in italiano) ha attraversato un'era di cambiamenti radicali, soprattutto per quanto riguarda i processi comunicativi. Ciò che si intravedeva allora (la società dell'informazione e dell'automazione, internet, l'accelerazione comunicativa, ecc...) è diventato una direttrice di cambiamento chiara e conclamata, che non cessa di imporre trasformazioni economiche, sociali, culturali alla realtà contemporanea. Nel presente articolo, proveremo ad evidenziare alcuni problemi teorici, aggiornati al presente, raccogliendoli infine sotto forma di domande critiche.

Allego anche una tabella che organizza, disponendoli cronologicamente e sintetizzandoli, gli interventi su *Bruciare tutto* rintracciabili fino alla conclusione dell'anno di uscita, il 2017. Per dare loro una collocazione intellegibile e coerente con il testo, li ho classificati, secondo categorie genettiane, in "intervista", "risposta pubblica" e – distinguendo ciò che Genette avrebbe posto sotto l'unica etichetta di "epitesto pubblico allografo" – "recensione" e "polemica". La "recensione" è un epitesto che ha per oggetto il romanzo nella sua dimensione letteraria e testuale e che riguarda, in qualche modo, la volontà autoriale; la "polemica", invece, è un metatesto che parla del romanzo ma il cui vero obiettivo è, in realtà, un suo particolare contenuto (per lo più morale, come nel caso in oggetto) del quale dibattere. La distinzione, sebbene dai confini sfumati e sempre rivedibili, è parsa indispensabile per attualizzare il discorso sul paratesto. Tono, contenuti e luoghi della pubblicazione saranno infatti elementi fondamentali per le conclusioni cui si è pervenuti in questo articolo. Come si vede, i testi classificati come "polemica" vanno diradandosi, prevedibilmente, nel corso del tempo, per sparire (quasi) completamente ad un paio di mesi dall'uscita del romanzo. La tabella va intesa, più che come una raccolta analitica di tutto l'epitesto pubblico, come una tavolozza da tenere sullo sfondo della lettura, facendo incrociare date, contenuti e classificazioni per avere un quadro sommario di ciò che è successo ed inquadrare i testi che ci interessano maggiormente.

### La pubblicazione

Il romanzo di Walter Siti *Bruciare tutto* (Rizzoli) è pubblicato il 13 aprile 2017, a tre anni dal precedente *Exit strategy* (Rizzoli 2014). Quest'ultimo tornava, con una scrittura diaristica, sulla complessa chiusura della monumentale opera di *autofiction* che lo scrittore aveva inaugurato con *Scuola di nudo*, proseguito con *Un dolore normale*

e concluso con *Troppi paradisi*. Siti, dunque, esce per la prima volta dalle soffocanti maglie della narrazione in prima persona per costruire un personaggio che abbia un'indipendenza, rispetto ad autore e narratore, tale da potersi considerare come creazione libera e che agisce in autonomia<sup>1</sup>. Ciò non significa che l'immaginario che sostanzia il romanzo sia molto distante da quello che reggeva il primo libro di Siti. In effetti, le stesse parole che, nella prima recensione a *Scuola di nudo* apparsa su *Repubblica* descrivevano il Walter protagonista del primo libro, sono riferibili a don Leo Bassoli, giovane e tormentato prete protagonista di *Bruciare tutto*:

*Ho l'impressione che un modello segreto sia offerto al romanzo dalle Memorie del sottosuolo di Dostoevskij: non solo per l'andamento rapsodico o per la continua mescolanza di confessione e racconto, ma soprattutto per il giganteggiare di un soggetto narrante nel ruolo primario di vittima di se stesso, che tanto più si straccia le vesti e si autodenigra quanto più recisamente vuole affermare la propria sovranità assoluta sullo spazio della pagina (e, per metafora, del mondo).<sup>2</sup>*

Il protagonista, infatti, tuona contro i fedeli dai pulpiti di una parrocchia del quartiere Isola a Milano, con parole apocalittiche e inquietanti, lontanissime dalla visione accomodante ed ecumenica della chiesa di Papa Bergoglio. I suoi discorsi ricordano piuttosto la veemenza integralista di un apologeta come Tertulliano, o la violenza delle invettive di san Paolo: una violenza non cattolica, pre-scismatica. La sua parrocchia, situata in un luogo un tempo popolare che la recente “rigenerazione urbana” ha trasformato in uno dei centri più alla moda della vita culturale e notturna milanese, raccoglie uno strano mix sociale che va dai senz'atetto in cerca di ricovero all'alta borghesia filantropica, il cui atteggiamento autoassolutorio (legittimato dal denaro) è naturalmente un oggetto di polemica per il giovane prete. Benché mai placidamente, per don Leo la vita scorre in modo normale, almeno fino all'arrivo sulla scena di Andrea, novenne figlio di un'artista fallita e alcolizzata e di un padre sessuomane e violento. Nella sua grande intelligenza, ma anche nella sofferente confusione per un ruolo di sproporzionata responsabilità, Andrea sembra essere la chiave di volta di una famiglia modernamente irresponsabile: la madre, tra i fumi dell'alcol, confida più segreti di quanto sia opportuno fare con un bambino e il padre non fa molto per nascondere la sua violenza contro la moglie. L'incontro con Andrea rappresenta un vero e proprio cataclisma nella vita del prete, poiché riporta alla luce una pulsione perversa molto pericolosa, della quale siamo messi al corrente a un centinaio di pagine dall'inizio del libro. Lo smottamento decisivo nella psiche di don Leo avviene quando Andrea gli fa un'esplicita *avance* sessuale: “Posso toccarti il pisello? (*poi, ripetendo una frase del padre che lo fa sentire adulto ma lo fa anche violentemente arrossire*) io vado subito al sodo”<sup>3</sup>.

Don Leo è un pederasta che non ha mai praticato l'atto di pedofilia se non una sola volta, molti anni prima, durante la frequentazione del seminario. L'affidamento del doposcuola per bambini e il comportamento ambiguo di Andrea, tuttavia, sfidano minacciosamente la sua censura psichica. A complicare ulteriormente la

<sup>1</sup> È questa la definizione, che mi sembra adeguata per *Bruciare tutto*, del personaggio dostoevskiano in Michail Michailovic BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, p. 12-3.

<sup>2</sup> Stefano GIOVANARDI, “Scuola (e doposcuola) di nudo”, in *La Repubblica*, 05/11/1994, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1994/11/05/scuola-doposcuola-di-nudo.html> [24/092018].

<sup>3</sup> Walter SITI, *Bruciare tutto*, Milano, Rizzoli, 2017, p. 245.

situazione di don Leo, vi è il ritorno del rimosso, che si materializza nell'irruento arrivo a Milano proprio di Massimo, il ragazzo romano-bengalese con il quale aveva avuto l'unico rapporto omosessuale e pedofilo della sua vita. Ma ciò che determina il destino tragico di don Leo non è tanto questo passato che non passa, quanto piuttosto ciò che pensa siano le dirette conseguenze della sua reazione scorbutica, evidente negazione in senso freudiano, di fronte alla profferta amorosa del bambino. Andrea, infatti, si suicida, commettendo un atto che nella mente sconvolta di don Leo si configura come risposta al proprio rifiuto e determinando nel giovane prete un *double bind* psichico secondo il quale solo l'atto pedofilo, e dunque un atto profondamente peccaminoso e moralmente riprovevole, avrebbe potuto salvare il bambino. Tale pensiero crudele e martellante, sebbene non risponda alla realtà dei fatti, lo porta inesorabilmente al compimento tragico della sua vita e al suicidio.

## La polemica

Con una sincronia stupefacente rispetto all'uscita di *Bruciare tutto*, è nata e si è sviluppata una violenta polemica, che ha influenzato il dibattito nelle recensioni e negli interventi critici a proposito. Il terreno del confronto è ampiamente fuoriuscito dal campo letterario – ed eventualmente pubblicistico – dei consueti commenti giornalistici ad una novità editoriale, per coinvolgere, a partire dall'isolamento del tema della pedofilia, questioni morali che poco hanno a vedere con il testo. O, meglio, lo riguarderebbero se fossero intrecciate a problemi letterari come voce narrante, personaggi, costruzione dell'intreccio e via dicendo... Uscito lo stesso giorno della pubblicazione di *Bruciare tutto*, l'articolo di Michela Marzano, professoressa di filosofia morale, ex parlamentare democratica e da pochi anni anche romanziera, non considera alcuna questione propriamente letteraria. La pietra dello scandalo è composta da due argomenti morali, consequenziali l'uno all'altro, e che torneranno poi nella lunga coda di polemiche che durerà per mesi dopo l'uscita del libro. Come prima contestazione la filosofa pone anzitutto il tema del romanzo, a suo dire proposto “gratuitamente” ai lettori:

Uno scrittore deve poter parlare di tutto. Anzi, talvolta ha persino il dovere di farlo. La letteratura ha d'altronde le spalle larghe, e può sopportare quasi qualsiasi peso. Quasi. Perché poi tutto dipende da come lo si fa, dallo scopo che ci si prefigge, dalle conclusioni che se ne tirano. I pedofili esistono e, se si sente il bisogno di parlarne, lo si può (e forse lo si deve) fare, ma a patto di restare autentici e veri fino alla fine. Che scopo, dunque, si prefigge Siti? Che conclusioni trae raccontando la storia di don Leo partendo da premesse così gratuitamente scandalistiche?<sup>4</sup>

Il procedimento è un *topos* nell'impostazione retorica delle stroncature: dalle premesse generali (“Uno scrittore deve poter parlare di tutto”) si estrapolano delle eccezioni che dovrebbero confermare la regola (“poi tutto dipende da come lo si fa, dallo scopo che ci si prefigge, dalle conclusioni che se ne tirano”). *Bruciare tutto* è proprio il libro che mostra come la letteratura possa parlare di tutto solo se fatta “bene”; ma il romanzo di Siti è fatto male, poiché, agli occhi di Michela Marzano,

---

4 Michela MARZANO, “La pedofilia come salvezza: il romanzo inaccettabile di Walter Siti”, in *La Repubblica*, 13 aprile 2017.

non è “autentico” fino alla fine. Quali sarebbero i fattori che garantiscono la buona fede di un’opera non è mai veramente chiarito nella recensione: l’appello all’autenticità rimane dunque una scorciatoia retorica alla legittimazione della propria posizione.

C’è un passaggio dell’articolo, tuttavia, che appare particolarmente significativo, poiché svela l’assunzione implicita di Michela Marzano rispetto al rapporto tra Siti e il suo protagonista. Con buona pace del sacro *bon ton* strutturalista che impone sbarramenti stagni a separazione di autore, narratore e personaggio, la recensione assegna all’autore diversi pensieri del protagonista:

Che cosa suggerisce allora Siti in *Bruciare tutto*? [...] Solo chi è troppo concentrato sul proprio ego e sui propri fantasmi – dimenticando la complessità della vita e sacrificando all’altare del nichilismo la verità – può immaginare che ciò che scatena in Andrea rabbia e disperazione (fino al suicidio) sia il rifiuto del sesso. Ma la conclusione di Siti è questa: meglio dannato da Dio che omicida, meglio pedofilo che assassino.<sup>5</sup>

L’autrice proietta i pensieri del protagonista su quelli dell’autore. Un gesto indebito, tanto più se pensiamo che *Bruciare tutto* è il primo romanzo in cui Siti propone al lettore, nella nota al testo, un patto interamente e inequivocabilmente romanzesco:

Questo è il primo romanzo mio in cui non compare mai il personaggio Walter Siti (tranne una sola volta di striscio, in tre righe e senza che nemmeno venga pronunciato il nome); come autore ci sono sempre, è ovvio, ma direttamente intervengo solo nelle note (peraltro bislacche e asistematiche).

E ancora:

Questo è il più inventato dei miei libri, i personaggi che somigliano a qualche persona esistente sono i più fittizi: l’unico episodio tratto di peso dalla vita empirica è la fine di Andrea (continuerò a scusarmi sempre con i genitori) [...].<sup>6</sup>

Certo, come Flaubert per *Madame Bovary*, l’autore ha dichiarato in seguito che “Leo *c’est moi*, mi sembra evidente”<sup>7</sup>, ma non si possono certo addebitare gli attimi di confusione di don Leo, nei quali si convince che se avesse acconsentito al rapporto sessuale con Andrea l’avrebbe salvato, alla mente autoriale, che quella confusione progetta e scolpisce nelle parole e nei pensieri del personaggio.

L’altra questione che l’autrice della stroncatura ritiene irricevibile è la dedica posta in esergo, “All’ombra forte e ferita di don Lorenzo Milani”:

Un omaggio quasi incomprensibile in un libro che, dell’esplicito, sembra fare un vanto. Che cosa vuol dire Siti? Forse insinuare il fatto che anche don Milani avrebbe dovuto sopportare il calvario di don Leo? Che anche lui avrebbe resistito inutilmente alla tentazione perché non solo non ha senso resistere, ma rischia di essere dannoso?<sup>8</sup>

5 Ibid.

6 SITI, *Bruciare tutto*, op. cit., pp. 367-8.

7 ID., “Siti: ‘Ho creduto che don Milani somigliasse al mio prete pedofilo’”, intervista a cura di D. Olivero, in *La Repubblica*, 19 aprile 2017,

[http://www.repubblica.it/cultura/2017/04/19/news/walter\\_siti\\_pedofilia-163415616/](http://www.repubblica.it/cultura/2017/04/19/news/walter_siti_pedofilia-163415616/).

8 MARZANO, “La pedofilia come salvezza: il romanzo inaccettabile di Walter Siti”, op. cit.

L'equivalenza tra il pensiero del personaggio e quello dell'autore vale già in queste righe come postulato generale, che consente di affermare con tono scandalizzato che don Milani avrebbe resistito *inutilmente* alla tentazione. L'articolo di Michela Marzano solleva dunque due questioni fondamentali, che, come si può verificare nella tabella allegata, si protrarranno per mesi:

1) Il tema scandaloso della pedofilia in relazione alla conclusione tragica del doppio suicidio. Più precisamente, ciò che indigna è il pensiero sconvolto di don Leo, secondo il quale la causa principale del suicidio di Andrea sarebbe il proprio rifiuto del rapporto sessuale, che determina una contraddizione dolorosissima: la resistenza strenua al peccato (cioè all'atto sessuale pedofilo) è esattamente ciò che lo crocifigge di fronte al corpicino esanime di Andrea. Ciò vale a dire che se avesse praticato la pedofilia, se fosse passato all'atto invece di resistere al peccato, Andrea non sarebbe morto. Di tale indignazione moralistica va tenuta presente, per quanto qui ci interessa, la dimensione significativamente produttiva di epitesto pubblico, declinato secondo i termini di polemica *mainstream*. Tuttavia non si può fare a meno di notare l'errore inaugurale della Marzano, che, oltre a confondere il personaggio con l'autore, non consente di comprendere che la conclusione cui perviene don Leo non è che il distillato morboso del tema fondamentale del libro, cioè della nascita del male dal bene<sup>9</sup> e del conflitto esasperato tra morale e religione tipico della contemporaneità<sup>10</sup>. Su tutto ciò, la censura della prima recensione ha proiettato un cono d'ombra che fatica a sollevarsi.

2) La dedica peritestuale a don Lorenzo Milani, che proprio nel mese di aprile 2017 (il giorno 21, poco più di una settimana dopo l'uscita di *Bruciare tutto*) riceve la consacrazione come classico, con la pubblicazione nella prestigiosa collana dei Meridiani Mondadori. Sebbene fosse apertamente ostracizzato ai tempi della sua attività educativa sia dalla Chiesa, che lo relegò nel più remoto Appennino toscano-emiliano, sia dallo Stato, che non gradiva le sue battaglie contro l'ingiustizia e la disparità sociale, don Milani subisce in questi anni un chiaro processo di riabilitazione civile attraverso il quale si vorrebbe, più che rendere omaggio al prete di Barbiana, normalizzarne la figura, farla rientrare in una narrazione rassicurante e da "padre della patria". Si sa che forgiato un "mostro sacro" le possibilità di un suo utilizzo non convenzionale si riducono drasticamente. Di fronte alla dedica, entriamo più nel merito delle questioni "genettiane" sui luoghi di soglia e di confine tra il testo e l'*horse-text*.

---

9 Su tale tema vi è una mirabile pagina in cui il cielo diventa l'allegoria del problema morale: "Come può essere bella Milano quando il sole la premia e fa brillare i grattacieli come stoviglie nuove: nel cielo di febbraio completamente azzurro solo un cirro bianchissimo vaga come un cucciolo sperso. Ma in due punti dolenti, allo zenit, affiora un sospetto d'impurità che presto si materializza in biancore filamentoso, ectoplasma, eczema della pelle, cellula tumorale o sinapsi nervosa. Due cirri nuovi nuovi emergono tra le torri dalle profondità del nulla e trovando enzimi favorevoli si fortificano, inspessiscono fino a diventare un'unica vera nube, nemmeno più bianca ma gialla e minacciosa verso il Parco Sempione. Sembrava tutto sereno e invece il celeste covava in sé questo magone: così il Male nasce dal Bene." in SITI, *Bruciare tutto, op. cit.*, p. 53.

10 "Morale e religione non coincidono, bisogna obbedire a Dio e non alle opinioni condivise; qualcuno, col dovuto rispetto, dovrebbe ricordarlo a papa Francesco – non si può ridurre la fede a quel pastone politicamente corretto a cui vorrebbero ridurla i benpensanti privi di fede. Sottomettersi è libertà assoluta, libertà di autopunirsi. Gli angeli ascoltano il pianeta sognare ad alta voce, gridare le proprie mutilazioni." , *Ibid.* p. 241.

## La dedica d'opera

Cominciamo da quest'ultima: "all'ombra ferita di don Lorenzo Milani". Da un punto di vista formale, la dedica non ha nulla di rilevante: è nel luogo deputato ad ospitarla (cioè nella "prima pagina destra dopo il frontespizio"<sup>11</sup>); allo stesso modo è canonico il momento della dedica (cioè nell'edizione originale<sup>12</sup>); il dedicante, in assenza di ogni altro riferimento o di una firma, è l'autore; colui a cui è dedicato il libro è una persona conosciuta, con la quale "l'autore manifesta, attraverso la dedica, una relazione di carattere pubblico: intellettuale, artistica, politica o altro"<sup>13</sup>.

L'aspetto rilevante, invece, va individuato nel fatto di essere rivolta ad una personalità pubblica defunta, ossia nell'essere una dedica *in memoriam* o postuma, la quale, afferma ancora Genette, "permette in genere di esibire un debito intellettuale senza consultare il precursore e appropriandosi quindi del suo patrocinio"<sup>14</sup>. Ed è un fatto viepiù rilevante se pensiamo al ruolo che essa ha avuto nella la polemica:

[La dedica è] tipicamente performativa [...], poiché essa *constituisce* in se stessa l'atto che dovrebbe descrivere, la formula non è dunque semplicemente 'Dedico questo libro a Tal dei Tali' [...] ma anche, talvolta soprattutto 'Dico a tal dei tali che dico al lettore che dedico questo libro a Tal dei Tali'. [...] Vi è in ciò qualcosa di fondamentalmente obliquo, che Proust chiamava 'il linguaggio non sincero (delle prefazioni e) delle dediche'<sup>15</sup>

L'appropriazione indebita della parola di una persona defunta come riserva aurea cui attingere legittimità ed autorevolezza, la stessa che faceva storcere il naso a Proust, agisce nel nostro caso con un violento effetto performativo, del quale è impensabile che Siti non avesse previsto la dirompenza. Va notato che il piano del ragionamento sta, nella prima recensione come nella maggior parte delle parole scritte a proposito, al di fuori della letteratura. Non si coglie cioè la dedica nel suo effetto polifonico, di strumento intertestuale, di sovrapposizione traslucida e non coincidente con se stessa di due figure (in questo caso di un personaggio e di una persona). Insomma, non la si coglie da una prospettiva propriamente letteraria<sup>16</sup>.

Ad ogni modo, sul piano semiotico, non è possibile che l'autore non abbia in qualche modo immaginato il potere evocativo e soprattutto produttivo (di parole, discorsi e recensioni) che, con un dedicatario così discusso e al centro di un processo di "classicizzazione" (almeno come operazione editoriale), avrebbe necessariamente influito sulla ricezione dell'opera. Genette insiste molto sulla collusione involontaria che il dedicatario offre all'autore: "Il dedicatario è sempre in qualche modo responsabile dell'opera che gli viene dedicata, e alla quale conferisce, *volens nolens*, un po' del suo sostegno, e dunque della sua partecipazione"<sup>17</sup>. In effetti nell'intervista che rilascia ad alcuni giorni dalla prima recensione, Siti conferma e anzi rivendica la dedica:

11 Gerard GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989 (1987), p. 124.

12 *Ibid.* p. 125.

13 *Ibid.* p. 129.

14 *Ibid.* p. 131.

15 *Ibid.* p. 132.

16 Del resto la paratestualità era la seconda delle cinque intertestualità possibili già in GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 (1982), p.5.

17 ID., *Soglie*, op. cit., p. 133.

mi è parso che don Milani ammettesse di provare attrazione fisica per i ragazzi, e ho trovato eroica la sua capacità di tenersi tutto dentro il cuore e i nervi, senza mai scandalizzarne nessuno. La dedica è un modo per dichiarare la mia stima e la mia ammirazione profonda per lui

e aggiunge, con un cedimento in cui traspare un malcelato senso di colpevolezza “se ho sbagliato l’interpretazione, la dedica è fuori bersaglio”<sup>18</sup>.

Proprio quest’ultima frase è ripresa e amplificata dal titolo dell’intervista, che recita: “*Siti: ho creduto che don Milani somigliasse al mio prete pedofilo*”. L’enfasi esibita è tutta sulla possibilità di errore, sull’ipotesi di una dedica che manca il bersaglio poiché non sussiste la caratteristica scandalosa attorno alla quale ruotava la similitudine dei due personaggi. Chiaramente “il tema della dedica è la somiglianza, il ruolo di modello attribuito al destinatario”<sup>19</sup>. Ma è davvero così importante che tale similitudine sia fondata nella realtà dei fatti perché abbia una funzione nella realtà (o quantomeno nella letteratura)? Siamo cioè sicuri che a Siti interessasse il dato di fatto (la pedofilia di don Milani) piuttosto che l’effetto intertestuale della dedica? In fondo, di don Milani è in questione la sublimazione, che, lavorata narrativamente, diviene materia romanzesca.

L’impressione è che la polemica sia impostata male sin dal primo articolo. La postura moralistica di Michela Marzano sposta il problema sulla fattualità della corrispondenza, laddove il potenziale smosso dalla dedica sta nel campo letterario della polifonia e dell’ipotesi conoscitiva. Ipotesi *conoscitiva*, non maliziosa operazione scandalistica: Siti non dice di ammirare don Milani perché pedofilo – chi mai potrebbe farlo?! –, semmai la stima va al lavoro, a suo modo stoico, di sublimazione di fronte a un desiderio così mostruoso. Lo spazio sul quale il romanzo invita a riflettere è proprio quello tra l’immaginazione di un desiderio e la sua effettiva realizzazione pratica. Di mezzo, evidentemente, in ogni soggetto interviene la censura, con il suo carattere a cavallo tra conscio (la morale) ed inconscio (gli atti mancati, le negazioni ecc...). Ciò equivale a dire che ogni soggetto, nell’immaginario e nella propria attività psichica, è potenzialmente un criminale perverso. Ma alla base dell’immaginario nevrotico, afferma Lacan, c’è l’immaginazione dell’atto perverso, che però è interdetto nella realtà<sup>20</sup>. Questo è esattamente il caso di don Leo, tra i pochi personaggi di Siti che, in questo senso, mostrano una nevrosi (e non una perversione): al momento in cui il desiderio si fa irresistibile egli non passa all’atto ma preferisce – primo protagonista sitiano che compie tale scelta – suicidarsi bruciandosi vivo.

Proviamo piuttosto a pensare in che modo avrebbe risposto Siti – come in parte ha fatto in seguito – se fosse stato al di fuori di un’intervista aggressiva, com’è stata quella apparsa su *Repubblica*: avrebbe forse tirato in ballo la forza del romanzo, la sua capacità di scandalizzare e di rompere le sicurezze e i silenzi sui quali si basa l’ideologia della realtà contemporanea? La progressiva democratizzazione e liberalizzazione del romanzo, afferma Siti, rischia di spingere la tolleranza a indifferenza:

---

18 SITI, Siti: “Ho creduto che don Milani somigliasse al mio prete pedofilo”, *art. cit.*, [http://www.repubblica.it/cultura/2017/04/19/news/walter\\_siti\\_pedofilia-163415616/](http://www.repubblica.it/cultura/2017/04/19/news/walter_siti_pedofilia-163415616/).

19 GENETTE, *Soglie*, *op. cit.*, p. 122.

20 Cfr. Jacques LACAN, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio nell’inconscio freudiano*, in *ID.*, *Scritti*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 828 e sgg.

Il ‘contagio’ romanzesco è quasi auspicabile, ormai, in un’epoca che dietro i giganti di don Chisciotte non sa vedere che il Mulino bianco.. [...] Invece che da un confronto aperto, anche durissimo, di opinioni contrapposte, ciò che tollerabile e ciò che non lo è sembra essere deciso dall’inerzia del mercato [...]. Nella sua vocazione all’insensatezza del mondo, per riscattarlo da vicino, il romanzo sta forse cogliendo una mutazione politica. Impegnato a combattere contro la propria stessa inoffensività, cerca alleati tra i prodotti che il Potere usa per trasformare l’informazione in seduzione, e quindi in consumo – supinamente alleandosi a quelli ma facendoli vergognare.<sup>21</sup>

Evidentemente, uno degli strumenti che l’autore ha per sconfiggere tale inoffensività è proprio la dedica, che funge da luogo di inaugurale suggerimento di lettura, scientemente provocatorio e in accordo con le parole appena viste: quando la tolleranza si fa indifferenza e il mercato è l’unico metro di decisione, allora il romanzo ha un compito anticonformista e provocatorio da far valere. Di fronte ad un progressivo indebolimento della forma romanzo e più in generale una modificazione al ribasso dell’esperienza letteraria secondo termini emozionali e non più legati all’idea di un’epistemologia della letteratura, Siti riafferma un’idea forte di letteratura. È ciò che sostiene Gianluigi Simonetti: la sfida della letteratura è quella di produrre un’opera di conoscenza e non di emozione; di crisi e non di unità; di divisione del soggetto e non di auto-aiuto<sup>22</sup>. Uno degli strumenti utilizzabili a tal fine – anche se ha il sapore disperato e anche un po’ patetico dell’ultima spiaggia – è proprio la dedica, in quanto, nella forma contemporanea, “la funzione della dedica sconfinava chiaramente in quella della prefazione”<sup>23</sup>, ossia nell’indicazione delle “istruzioni per l’uso” del testo, “del modo in cui l’autore desidera essere letto”<sup>24</sup>. È chiaro che l’esaudività di una prefazione non potrà mai essere eguagliata, in termini di informazione, da una dedica: quest’ultima, tuttavia, oltre a denotare un personaggio (attraverso il quale, come un filtro, andrà osservato il protagonista del libro), connota l’immaginario ambivalente che aleggia intorno a don Milani in questo periodo di beatificazione civile: “all’ombra ferita e forte”. Evidentemente già la dedica contiene in *nuce* la supposizione della sublimazione della pedofilia del prete di Barbiana, che tanto ha scandalizzato i censori poiché ne offende l’immagine pubblica che va costruendosi.

## L’epitesto pubblico

Torniamo ora a seguire da vicino le vicende di ciò che Genette chiama epitesto allografo, cioè redatto da mani che non sono quelle dell’autore. Si tratta soprattutto di ciò che comunemente chiamiamo recensione, ma non solo.

Genette, già all’altezza della metà degli anni ’80 dello scorso secolo, in pieno sviluppo della società dell’informazione, individua nell’assenza di delimitazioni precise una caratteristica fondamentale dell’epitesto allografo,

21 Cfr. SITI, *Il romanzo sotto accusa*, in (a cura di) F. MORETTI, *Il romanzo, I vol.*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 154-7.

22 Cfr. Gianluigi SIMONETTI, *La letteratura circostante, narrativa e poesia nell’Italia contemporanea*, Bologna, Il mulino, 2018, pp. 9-36.

23 GENETTE, *Soglie*, cit., p. 121.

24 *Ibid.*, p. 206.

un insieme la cui funzione paratestuale non ha limiti precisi; in essa il commento dell'opera si diffonde indefinitamente in un discorso biografico, critico o altro, in cui il rapporto con l'opera è spesso indiretto e al limite indistinguibile.

La questione è tutt'altro che capziosa, soprattutto se pensiamo che da allora (*Soglie* è uscito in Francia nel 1987 e a due anni di distanza in Italia) il mondo è esploso in un'ebbrezza di comunicazione e di informazione senza precedenti. Internet ne è il veicolo principale ed essa riguarda, naturalmente, anche il nostro epitesto allografo. Se si dà una rapida scorsa all'elenco di interventi raccolti nella tabella allegata, si noterà come durante la prima settimana dall'uscita del libro ciò che prevale sono gli scritti polemici, la maggior parte dei quali pubblicati sul web<sup>25</sup>.

Se è legittimo interrogarsi sullo statuto dell'epitesto in esame, che potrebbe essere definito come "effimero"<sup>26</sup>, ossia destinato ad essere ben presto dimenticato dall'autore e dal pubblico, è altresì possibile domandarsi se Genette, nella furia tipologica che contraddistingueva le sue ricerche, non abbia invece tralasciato di comprendere qualcosa di importante. Non è chiaro come mai non abbia dedicato una categoria esplicita all'epitesto allografo pubblico non coordinato con la volontà dell'autore. Per esempio, mi pare che non trovino spazio, nelle pagine di *Soglie*, le recensioni e gli scritti giornalistici che siamo soliti chiamare stroncature. L'unica possibilità che lo studioso intravede, e che sfuma la volontà dell'autore nell'epitesto, è quella di un

allografo ufficioso, vale a dire più o meno "autorizzato" da qualche tipo di consenso, o addirittura qualche tipo di ispirazione autoriale. [...] Il più delle volte, l'epitesto ufficioso prende la forma di un articolo critico un po' 'teleguidato' attraverso alcune indicazioni autoriali.<sup>27</sup>

Tuttavia, l'idea di un epitesto che prescindendo dalla volontà autoriale è solo lasciata intravedere da una sfumatura ("più o meno 'autorizzato'") e subito lasciata ricadere.

Si potrebbe pensare, maliziosamente, che la vicenda di *Brucciare tutto* sia effettivamente segnata dall'iniziale – e occulta – volontà di Siti di far parlare del romanzo, nell'ottica di un oggetto culturale che non lasci indifferente la realtà – l'abbiamo già visto. Il paratesto, d'altra parte, "non suggerisce soltanto un percorso di lettura, prefigura un lettore [...] in alcuni casi addirittura lo crea".<sup>28</sup> Scopo raggiunto: il caso mediatico testimonia proprio di una non indifferenza rispetto al libro, di un ampio dibattito, sebbene di livello discutibile.<sup>29</sup> Ma se postuliamo tale

---

25 Una piccola chiosa metodologica: per la classificazione degli interventi, ho utilizzato la tipologia di Genette, laddove possibile, segnalando le interviste vere e proprie e l'epitesto pubblico autoriale; in più, tuttavia, ho separato gli interventi polemici (chiamandoli, appunto, "polemica") da quelli che mi sono sembrati più strettamente letterari (che ho chiamato, con poca fantasia del resto, "recensioni"). I primi mi sembrano guidati più da una logica giornalistica, laddove i secondi utilizzano gli strumenti propri della critica per analizzare il libro. Si potrebbe ipotizzare anche una teorizzazione per una diversa appartenenza categoriale, come accennato in apertura: i primi sono metatesti, i secondi fanno parte del vero e proprio epitesto. Ma quest'ultima è una distinzione che andrebbe ragionata e questa, per questioni di spazio, non è la sede adatta.

26 GENETTE, *Soglie*, op. cit., p. 337.

27 GENETTE, *Soglie*, op. cit., p. 341.

28 Cristina DEMARIA e Riccardo FEDRIGA (a c. di), *Il paratesto*, Milano, Bonnard, 2001, p. 11.

29 Dibattito che non si è tradotto in successo editoriale, stando a vedere le classifiche di vendita di aprile 2017: cfr. <https://www.sololibri.net/Classifica-libri-aprile-2017-i-piu-venduti-mese-scorso.html>.

intento, come rispondere a chi considera l'epitesto che in linea di principio si allontana dalla volontà dell'autore, come "effimero"? Ovvero, come considerare tale epitesto, che pure può aver preso le mosse da un espediente autoriale – non tanto commerciale, quanto squisitamente culturale, come abbiamo visto – ma che, in qualche modo, sfugge dalle intenzioni autoriali per seguire le correnti imprevedibili e capricciose del *maremagnum* culturale contemporaneo?

L'eccedere dell'epitesto rispetto alle volontà autoriali è un fatto di per sé interessante (ma probabilmente non nuovo) e che lascia intendere alcuni aspetti da evidenziare. Anzitutto, e in maniera tutto sommato non troppo originale, parla dello statuto dell'intenzione d'autore rispetto alla lettura e alla ricezione di un'opera. Siti, infatti, cerca, senza molti risultati, attraverso due interventi pubblici che Genette avrebbe classificato come ulteriori (ossia come temporalmente differiti ma comunque a ridosso dell'uscita del testo), di riportare il dibattito su binari letterari. Il primo l'abbiamo già incontrato: è l'intervista che rilascia a *Repubblica*. Il tentativo è davvero disastroso: non solo Siti non riesce a riportare il dialogo su un terreno letterario e culturale, ma, se possibile, aggrava la situazione, lasciando vagamente intendere un possibile fraintendimento sulla pedofilia di don Milani – prontamente rilanciato dal titolo, come abbiamo visto – e chiudendo l'intervista con un manifesto disappunto rispetto alle domande postegli.<sup>30</sup> In questo caso ha una rilevanza primaria il problema, ben in evidenza in *Soglie*, delle mediazioni nelle risposte pubbliche. Afferma Genette:

L'epitesto mediatico è dunque il più delle volte un epitesto mediatizzato, e doppiamente mediatizzato: attraverso la situazione di interlocuzione, in cui le domande in un certo senso determinano le risposte, e attraverso l'operazione di trasmissione [...]; in questo modo, l'autore viene privato proporzionalmente della padronanza del proprio discorso – ma non completamente della sua responsabilità.<sup>31</sup>

L'autore cerca di piegare l'intervista a uno scopo di prefazione sostitutiva, funzione che pure in certi casi può assumere<sup>32</sup>, ma si scontra con una serie di domande che non gli consentono una fuoriuscita dal modello discorsivo della polemica giornalistica. Le questioni poste dall'intervistatore sono tecnicamente ideologiche poiché hanno in sé la risposta che fingono di attendere<sup>33</sup>.

Che la situazione, in termini di ingerenza moralistica sul romanzo, si aggravi lo testimonia un altro intervento su *Famiglia cristiana*, a firma di Paolo Perazzolo, appena un giorno dopo l'intervista. In questo caso, non previsto da Genette, un epitesto allografo pubblico intima di ritirare la dedica a don Milani, cioè tenta di intervenire radicalmente nella costruzione fondamentale del peritesto interno al libro:

30 Di questo genere: "Lei pensa di avere scritto un bel libro? [...] Se le dicessi che il suo personaggio non è credibile, che mai ci si immedesima nei suoi tormenti, che i suoi conflitti sono da laboratorio? [...] Scandalo garantito, copie garantite?", da W. SITI, "Siti: 'Ho creduto che don Milani somigliasse al mio prete pedofilo'", *art. cit.*, [http://www.repubblica.it/cultura/2017/04/19/news/walter\\_siti\\_pedofilia-163415616/](http://www.repubblica.it/cultura/2017/04/19/news/walter_siti_pedofilia-163415616/).

31 GENETTE, *Soglie*, *op.cit.*, pp. 349-50.

32 Cfr. *Ibid.*, p. 353.

33 "Nell'ideologia tutte le questioni sono per definizione risolte in anticipo [...]. Le domande sono perciò finte domande, sono solo il riflesso speculare delle risposte che preesistono a esse." in Louis ALTHUSSER, *Sulla psicoanalisi*, (a c. di) O. CORPET e F. MATHERON, Milano, Raffaello Cortina editore, 1994, pp. 124-5.

**‘Se ho forzato l’interpretazione, allora la mia dedica è fuori luogo’.**

Riconoscere un errore è importante, ma esige anche che l’autore se ne assuma la responsabilità e provveda, se possibile, a ristabilire la verità. Cose che Siti può appunto fare rimuovendo la dedica dal suo libro.<sup>34</sup>

Dopo l’intervista, uscita il 19 aprile 2017, e l’incessante pubblicazione di articoli polemici, la gravità della situazione spinge Siti ad affrontare “una pratica molto delicata e, in linea di principio, proibita”<sup>35</sup> che è la risposta pubblica. È il 30 maggio 2017, ed è passato poco più di un mese e mezzo dall’uscita del romanzo. Ecco l’incipit della prima presa di parola autonoma dell’autore, che tenta di riportare sotto la propria ala – o, più genericamente, in ambito letterario – la discussione intorno a *Bruciare tutto*:

Non ho capito che cosa voleva fare “La Repubblica”. Hanno fatto di tutto per essere i primi, il giorno stesso dell’uscita del libro. Un pattugliamento letterario preposto a dire *come andava letto* il romanzo. Anche scegliere, per recensirlo, non un critico letterario o uno scrittore, ma una filosofa morale, Michela Marzano, era significativo: volevano che il libro venisse letto in quella direzione; non mi risulta che Marzano abbia scritto altre recensioni di testi letterari. Poi l’intervista a “Repubblica” che mi hanno fatto era chiaramente un interrogatorio; io sinceramente non so cosa rispondere a domande come “Ha scritto queste cose per diventare un martire come Pasolini?”<sup>36</sup>

Come si vede, accanto alla funzione primaria di risposta polemica all’operazione di *Repubblica*, emerge chiaramente una ricerca di legittimazione rispetto alla presa di parola autonoma e così poco elegante, “legittima solo nel caso di critiche considerate diffamanti, o fondate su una lettura errata”<sup>37</sup>. Genette aggiunge anche che “tale diritto di replica [...] si basa [...] sulla fragilità della distinzione fra critica e diffamazione, e certi autori giocano con questa confusione”<sup>38</sup>, ma non sembra questo il caso. Piuttosto, la risposta pubblica di Siti mette in luce una delle dinamiche più diffuse di oggi, che riguarda i tempi di intervento richiesti (o imposti) dalla pubblicistica dei giornali e delle riviste, e che induce a una presa di parola precipitosa e raffazzonata:

I giornali vogliono esaurire un romanzo nei primi dieci giorni dell’uscita [...]. Marco Belpoliti, senza aver letto il libro, disse: “Con un argomento come questo, o è un capolavoro o è una schifezza”. [...] Si inducono anche le persone che sarebbero più attrezzate culturalmente a esprimersi subito su un libro che non hanno letto, e tutto rimane molto aleatorio.<sup>39</sup>

In effetti, se si osservano le modalità e i tempi di pubblicazione delle recensioni, ci si rende conto rapidamente che la critica di Siti coglie nel segno. L’impressione è non solo che la rapidità e l’incalzarsi dei commenti impone un

---

34 Paolo PERAZZOLO, “Caro Siti, ritira quelle tua deduca a don Milani nel tuo libro sul prete pedofilo”, in *Famiglia cristiana*, 20/04/2017, <http://www.famigliacristiana.it/articolo/siti-ritira-quella-dedica-a-don-milani-nel-tuo-libro-sulla-pedofilia.aspx>.

35 GENETTE, *Soglie*, *op. cit.*, p.347.

36 SITI, “Il mondo è del diavolo. A proposito di ‘Bruciare tutto’” in *Gli asini*, 30/05/2017, <http://gliasinirivista.org/2017/10/mondo-del-diavolo-proposito-bruciare/>

37 GENETTE, *Soglie*, *op. cit.*, p. 347.

38 *Ibid.*, p. 349.

39 SITI, “Il mondo è del diavolo. A proposito di ‘Bruciare tutto’”, *art. cit.*, <http://gliasinirivista.org/2017/10/mondo-del-diavolo-proposito-bruciare/>.

modello critica del libro che assomiglia di più a una presa di posizione manichea tra elogio o stroncatura. La riflessione sulle tempistiche del commento al libro fa riflettere anche sullo statuto delle recensioni in relazione al *medium* che lo supporta. Al di là, cioè, del “bazar informatico”<sup>40</sup>, nel quale ciascuno si sente in dovere di prendere parola, vi è, mi pare, una dialettica tra carta stampata e internet che va al di là del semplice rapporto tra luogo culturalmente tradizionale e attrezzato *versus* babele confusiva e senza alcuna autorevolezza. Le cose stanno in maniera molto più complessa, e, se possibile, meno rassicurante. Nel caso di *Bruciare tutto* la prima recensione è uscita sulle colonne culturali del più importante quotidiano d’Italia. Da quella posizione ha attinto legittimità ed è stata rilanciata, immediatamente, su internet: per certi versi ad essa è da addebitare la qualità e il tono della polemica che è seguita. Per come sono andate le cose, ci si domanda se il ruolo della testata giornalistica non sia esclusivamente di far pesare un certo capitale simbolico su una recensione che, d’altra parte, ha scarso valore letterario. Poiché va ribadito, al netto di ogni intento puramente polemico, che la recensione di Michela Marzano non si differenzia in nulla rispetto a molte altre recensioni nel *maremagnum* del web, poiché è sintomo di quell’ingiunzione alla presa di parola di tutti su qualsiasi argomento rispetto alla quale Umberto Eco aveva affermato, discutibilmente, che “i social media danno diritto di parola a milioni di imbecilli”<sup>41</sup>. In realtà il vero problema non è il comportamento dei *social media* e di internet, che seguono le proprie logiche e i propri tempi di intervento, quanto quello delle testate giornalistiche (che spesso millantano di opporsi fieramente a questa deriva e tuonano contro il *blob* dell’internet come il luogo del qualunquismo). Ma affrettarsi a pubblicare un recensione lo stesso giorno dell’uscita del libro non implica la medesima fretta maniacale nella presa di parola che spesso si addebita alle discussioni sul web, con l’aggravante della posizione, per così dire, culturalmente prestigiosa? Del resto, perché scegliere una filosofa morale, che parli esclusivamente del tema del romanzo (e non si vede come possa fare diversamente, dal momento che non ha una formazione letteraria), se non per alzare il polverone dello scandalo? Insomma, dalle regole del mercato giornalistico non è escluso nemmeno il colosso editoriale di *Repubblica*, che al netto delle prese di posizione si comporta con la stessa logica che afferma di contrastare.

## Conclusioni

Andrea Cortellessa, in una recensione apparsa sulla *Stampa*, afferma:

[Siti] sapeva bene quanto *Bruciare tutto*, dopo tre anni di silenzio, corresse [...] il rischio d’essere preso fin troppo sul serio. Si può anzi pensare che la ricezione polemica fosse prevista, come negli scritti corsari del ‘suo’ Pasolini, quale parte integrante dell’ ‘opera’.

Probabilmente Siti ha previsto la polemica seguita all’uscita del romanzo. È ciò che traspare allorché, nella prima intervista – quella simile ad un interrogatorio – rivendica la dedica a don Milani. Se ciò equivalga alla rivendicazione di tutto

40 Ibidem.

41 Umberto ECO, “Internet? Ha dato diritto di parola agli imbecilli: prima parlavano solo al bar e subito venivano messi a tacere”, in *Huffpost*, 11/06/2015, [https://www.huffingtonpost.it/2015/06/11/umberto-eco-internet-parola-agli-imbecilli\\_n\\_7559082.html](https://www.huffingtonpost.it/2015/06/11/umberto-eco-internet-parola-agli-imbecilli_n_7559082.html).

quanto è accaduto in seguito è difficile a dirsi, ma tendo a pensare di no. Almeno non nei termini in cui si è prodotto. L'effetto scandalistico, in qualche modo ricercato dall'autore nell'ottica di riattivare la rilevanza sociale del romanzo, non ha seguito la traiettoria prevista. Non si è creato un dibattito consapevole e pertinente, ma una valanga di polemiche che presto si sono infrante contro l'evenemenzialità del discorso giornalistico<sup>42</sup>. L'effetto che l'autore finisce per creare è di segno opposto e perverso rispetto a quello che si aspettava. Ciò, ancora una volta, la dice lunga sulla capacità dell'autore di influenzare la ricezione della propria opera una volta data alle stampe. Oggi più di ieri impossibile proprio per la fluidità dei mezzi attraverso la quale si diffonde il dibattito e allo stesso tempo un (apparentemente contraddittorio) irrigidimento tematico e formale dei discorsi, che tendono a ripetersi uguali a se stessi per il poco tempo che durano.

Rispetto a *Soglie*, invece, esistono alcune notazioni teoriche che prendono corpo a partire dalla polemica su *Brucciare tutto*, e che misurano tutta la distanza che il mondo ha percorso in trent'anni. Le lasceremo sotto forma di affermazioni dubitative, che vorrebbero, nel migliore dei casi, essere spunti per una ricerca futura.

Anzitutto, come abbiamo già notato marginalmente, occorre comprendere il ruolo dell'effimero nelle dinamiche comunicative del nostro mondo. È vero che la polemica non segna realmente il panorama culturale complessivo, e che molti degli articoli verranno dimenticati in fretta: non si mette in discussione la semantica dell'aggettivo "effimero", riferito all'epitesto; piuttosto si vuole mettere in discussione il suo ruolo simbolico complessivo nel mondo di oggi. Che conseguenze hanno la continua discussione a breve termine e l'agenda ossessivamente dettata dal *trend-topic*? E quali conseguenze se ne possono trarre pensando ai luoghi di soglia, tenendo presente che "l'epitesto spesso [...] non svolge una funzione prettamente paratestuale (legata cioè al testo in sé e alla sua realizzazione), ma un 'effetto paratestuale', perdendosi nella totalità dei discorsi incentrati sull'autore"<sup>43</sup>?

Altra questione sulla quale andrebbe innestato un ragionamento sul paratesto è il rapporto, le cui gerarchie non sono ormai più riconoscibili, tra giornale *online* e quotidiano cartaceo. Oppure, più in generale, tra testate di grandi gruppi editoriali e luoghi di pubblicazione e di diffusione delle idee. A mio avviso è ipotizzabile un'irreversibilità nell'inversione del rapporto tra carta e web, che abbiamo notato anche nel caso di *Brucciare tutto* e che non potrà che modificare, a medio e lungo termine, la maniera di discutere dei libri e della cultura. Un processo che è già ampiamente avanzato e, del resto, anche dibattuto<sup>44</sup>, e che ha implicazioni evidenti anche con la forma epitetuale che Genette, questa volta non per questioni storiche,

42 Nella risposta pubblica, Siti nota giustamente che "è bastata l'allusione alla Boschi nel libro di De Bortoli perché di *Brucciare tutto* non gliene fregasse più niente a nessuno", in SITI, "Il mondo è del diavolo. A proposito di 'Brucciare tutto'", *art. cit.*

<http://gliasinirivista.org/2017/10/mondo-del-diavolo-proposito-bruciare/>.

43 DEMARIA, FEDRIGA, *Il paratesto*, *op. cit.*, p. 120.

44 Per esempio cfr. Myriam BOUCHARÉNC, David MARTENS & Laurence VAN NUIJS, "Croisées de la fiction. Journalisme et littérature", in *Interférences littéraires*, n° 7, "Croisées de la fiction. Journalisme et littérature", s. dir. Myriam BOUCHARÉNC, David MARTENS & Laurence VAN NUIJS, novembre 2011, pp. 9-19. ; Marie-Laure ROSSI, "Le jeu des images. Annie Ernaux au risque de l'entretien médiatique", dans *Interférences littéraires*, n° 15, "Au risque du métatexte", s. dir. Karin SCHWERDTNER & Geneviève DE VIVEIROS, febbraio 2015, pp. 133-145; SITI, "Ma è bello o è vero?", in *Le parole e le cose*, 3 luglio 2018.

<http://www.leparoleelecose.it/?p=32988>; Gianluigi SIMONETTI & Guido MAZZONI, "Salutando. Un editoriale di congedo", 10 gennaio 2019, <http://www.leparoleelecose.it/?p=34560>.

non aveva considerato, cioè la stroncatura, che mi pare possa essere annoverata come una forma di episteto pubblico allografo, tra l'altro con una discreta tradizione alle sue spalle, che andrebbe messa in relazione con i modelli contemporanei.

Per concludere, se è vero che il percorso a più voci della discussione osservata non ha grande valore in senso strettamente letterario, è d'altra parte innegabile che abbia invece un valore rilevante di testimonianza culturale, essendo un chiaro esempio delle modalità di discussione sui prodotti culturali che acquistano visibilità nel dibattito *mainstream*. La fretta nella presa di parola, il sisma nelle gerarchie delle legittimazioni culturali, la controversia manichea, sono tutti sintomi di una configurazione culturale che, come è evidente, moltiplica le occasioni e la quantità della produzione meta- e paratestuale. Occorrerà, in futuro, capire quale relazione di questo dato con la moltiplicazione dei luoghi in cui è possibile prendere pubblicamente parola e l'innalzamento del livello medio delle competenze linguistiche e letterarie.

Giacomo TINELLI  
Università di Bologna

	TESTATA	TITOLO	AUTORE	CONTENUTO	GENERE
13/04/17	Repubblica	La pedofilia come salvezza: il romanzo inaccettabile di Walter Siti	Michela Marzano	Domande sul senso morale del romanzo. Scandalo per l'affermazione di Leo (estesa a Siti): "meglio pedofilo che assassino"	Polemica
13/04/17 (modifica il 16 aprile 2017, 11:25)	Corriere della sera	Walter Siti e i segreti di un prete. La tentazione inquina la vita	Emanuele Trevi	Distinzione critica: autore/narratore/personaggio. Leo è più spaventato dalla tentazione che dalla colpa. Il personaggio vive un'ipertrofia dell'intelligenza, che lo incastra nel momento decisivo. Walter non scompare, in realtà ( <i>l'Exit strategy</i> non è riuscita). L'autore sembra prevedere la polemica che scoppierà.	Recensione
13/04/17 (sera)	Corriere della sera	La vera letteratura non teme mai il rischio di rappresentare il male.	Ida Bozzi	Domanda: "quali sono i limiti della letteratura? La letteratura ha confini etici oppure può occuparsi di qualsiasi cosa?"	Polemica
14/04/17	Rolling Stones	Bruciare tutto	Veronica Raimo	Recensione glamour. Riferimenti televisivi. <i>Bruciate tutto</i> rappresenta un mondo stilizzato sul quale spicca Leo.	Polemica
14/04/17	Il libraio	"Bruciare tutto": un capitolo dal nuovo (discusso) romanzo di Walter Siti	???	Nota il genere insolito per Siti e "l'accesso dibattito".	Polemica
15/04/17	Il Foglio	Perché l'ultimo romanzo di Walter Siti è repellente	Camillo Langone	Condanna polemica e moralistica.	Polemica
15/04/17	Repubblica	L'opera di Siti è un dibattito senza fine	???	Riassume il dibattito	Polemica
15/04/17	Il Giornale	Prima di "Bruciare tutto" ascoltiamo l'autore	Stefania Vitulli	Riassume il dibattito e dice "aspettiamo di leggerlo tutti".	Polemica
16/04/17	Domenica del sole	Walter Siti. Le domande che non lasciano intatti e una conversione estrema.	Gianluigi Simonetti	L'alternativa tra pedofilia e assassinio non esiste (se non nella mente sconvolta di Leo). Individua i tratti di Siti in Leo. Abbandono dell' <i>autofiction</i> e anche del realismo sociologico. Molto più simbolismo. Cambia il rapporto con la tradizione.	Recensione
18/04/17	Wired	Bruciare tutto, il romanzo di Walter Siti che indigna i critici	Rosa Maiuccaro	Riassunto del "dibattito" (ma condanna dei moralisti)	Polemica

## APPENDIX

	TESTATA	TITOLO	AUTORE	CONTENUTO	GENERE
19/04/17	Repubblica	Siti: "Ho creduto che don Milani somigliasse al mio prete pedofilo"	Dario Olivero	Domande incalzanti e accusatorie: messa a tema la dedica. Siti fa ciò che sembra un passo indietro ("forse ho forzato l'interpretazione di don Milani").	Intervista
20/04/17	Famiglia Cristiana	Caro Siti, ritira quella dedica a don Milani nel tuo libro sul prete pedofilo	Paolo Perazzolo	Se Siti ammette lo sbaglio (l'autore deduce dalla precedente intervista), allora ritiri la dedica. Il punto di vista è esclusivamente moralistico.	Polemica
21/04/17	Il Giornale	L'ex allievo di Barbiana: "Don Milani pedofilo? Siti dice una scemenza"	Matteo Sacchi	Interpellazione della fondazione don Milani, che minaccia denunce.	Polemica
22/04/17	Il Mattino	Walter Siti, don Milani e il rischio di "Bruciare tutto"	Fabrizio Costa	Il tema, più che essere la pedofilia in sé, è la teologia (Male/Bene in Dio). La pedofilia è strumentale a domande sull'abiezione e sul rapporto religione-perversione. Estendere la conclusione di Leo (meglio pedofilo che assassino) a Siti è tecnicamente sbagliato.	Recensione
23/04/17	Huffington Post	Pace fatta tra Walter Siti e Michela Marzano dopo le polemiche sulla dedica a Don Milani	Giuseppe Fantasia	Descrizione incontro Marzano-Siti. Esibizione di una riappacificazione un po' affettata.	Polemica
26/04/17	Le parole e le cose (da "La domenica)	Tre tipi di racconto. Su <i>Bruciare tutto</i> di Walter Siti. Seguito da <i>Tre tipi di critica? Una postilla</i>	Gianluigi Simonetti	La recensione di Trevi è l'unica tecnica e accurata.	Recensione
26/04/17	Doppiozero	Bisogna bruciare Siti?	Marco Antonio Bazzocchi	L'Exit strategy è riuscita. Walter è come un padre dei propri personaggi, anche se ne condivide vizi e virtù, essi sono altri rispetto all'autore. Siti, come Mann, parla del male da dentro ma tenendolo a distanza. Il fastidio di più è nato dal fatto che il tabù non è liquidato con la velocità di un dibattito televisivo.	Recensione
01/05/17	La Stampa	Walter Siti, il peccato più mostruoso brucia un prete a Milano	Andrea Cortellessa	La reazione polemica è parte dell'opera (come in Pasolini)? Nota che la pedofilia è tematicamente sempre più rilevante sin da <i>Troppi paradisi</i> . Il dibattito sembra ricordare quello del processo a M.me Bovary, 1857.	Recensione

	TESTATA	TITOLO	AUTORE	CONTENUTO	GENERE
	Il Fatto Quotidiano	Brucciare tutto, il libro “disperato” di Walter Siti su un prete pedofilo messo in ombra dalle polemiche	Simone Marchisano	Il dibattito ha messo in ombra il testo.	Polemica
22/05/17	La Caduta	Walter Siti — L'importanza del Male nelle grandi mutazioni sociali	Anna Capodimonte	Legame diegetico con Troppi paradisi (e analoghe polemiche alla sua uscita). Il testo è un “Romanzo corale”.	Recensione
22/05/17	La balena bianca	Walter Siti e l'apocalisse del desiderio	Giacomo Raccis	Capacità di narrazione di una comunità frammentata attraverso un montaggio cinematografico per brevi scene. Apice del sociologismo. Il libro è leopardiano: la morte è fondamentale ma non è la fine dell'universo. La formulazione cinica è compiuta (conclusione di un percorso decennale).	Recensione
27/05/17	Il sole 24 ore	I morbosi critici di Walter Siti	Goffredo Fofi	Critica alle prime recensioni. Cattolicesimo come unico spazio socio-culturale vivo.	Polemica
30/05/17	Gli asini	Il mondo è del diavolo. A proposito di “Brucciare tutto” di Walter Siti. Incontro con Giacomo Pontremoli	Giacomo Pontremoli (?), Walter Siti	Parla Siti (denuncia l'intervista irritante, la scarsa competenza dei critici, l'accusa di operazione commerciale). Aspettare che il libro sia letto per ciò che è. I critici non hanno voce in capitolo, la linea è giornalistica. Ciò che ha offeso è l'assenza di speranza. La dedica è oppositiva.	Risposta pubblica
09/06/17	WDR	Walter Siti su Brucciare tutto	Cristina Giordano	Ribadisce che nelle lettere di Don Milani ha intravisto una pedofilia sublimata. Elogio della sublimazione.	Intervista
18/06/17	Huffington post	"Don Milani ha trasformato la pulsione erotica che provava in qualcosa che di carnale non aveva più niente"	Nicola Mirenzi	Ribadisce l'interesse per la sublimazione di Don Milani.	Intervista
26/08/17	La Stampa	Il delitto e castigo di un prete turba l'italietta vista da una parrocchia milanese	Paola Italiano	Consapevole della polemica e dello spoiler, ormai passati. Scritto per chi è “vergine”.	Recensione
29/09/17	Inchiesta	“Brucciare tutto”, Walter Siti: “Solo fuoco e precipitarsi nell'impossibile”	Giulia Depoli	Polemica ormai passata. Leo ricorda <i>The young pope</i> . Libro scomodo per l'analisi della fede. Abramo e Isacco come episodio nodale di Leo.	Recensione

## APPENDIX

	TESTATA	TITOLO	AUTORE	CONTENUTO	GENERE
01/10/17	L'indice	Riflessioni a freddo sull'ultimo romanzo di Walter Siti	Mario Marchetti	Parla da una posizione in cui sono "spenti i fuochi delle polemiche", poi ricorda l'intervista (anzi, solo il titolo impreciso). La dedica è opportuna, perché Leo è simile a Don Milani (in realtà Siti diceva il contrario e incensava la sublimazione di Milani). Impostazione del testo è quella di una commedia mimetica (materiale transeunte) su cui spicca il tragico di Leo.	Recensione
20/11/17	Il Foglio	Scoperte illuminanti in seconda lettura	Matteo Marchesini	Sciatteria delle prime recensioni. In realtà il bambino suicida è doppio di Leo che è doppio di Siti (la continuità sta nel livore e nel senso di perenne inadeguatezza). Leo non capisce che la propria colpa è l'abbandono, più che l'atto pedofilo. Weltanshauung condivisa tra leo e Walter (il personaggio precedente, autofittivo).	Recensione
26/11/17	L'indipendente	Brucciare tutto di Walter Siti: quando l'osceno è politico	Alice de Gregoris	"Dopo il dibattito". Mette in luce l'oscenità del romanzo: il tema è ciò che non si vuole vedere, come per es. la violenza (nel mondo cattolico). Rapporto tra Dio e morale, non sempre in accordo. Proprio tale rapporto è la causa della morte di Andrea (non la pedofilia in sé). Leo-Caino / Leo-Abramo.	Recensione
15/12/17	Il pickwick	Cronaca dall'inferno. Su Brucciare tutto di Walter Siti	Paolo Lago	"Dopo il dibattito" –	Recensione

## FACTUAL PARATEXT, AUTHOR AND MEDIA. TV interviews by Roland Barthes and Primo Levi

When Gerard Genette considered the “interview” as a secondary and accessory element of a text in his 1997 study entitled, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, he had both the printed and the audiovisual interview in mind. He predicted that the “use of the mediated paratext—a use inevitably destined to spread—will have to take into account” particulars such as facial expressions and “non-verbal utterance.”<sup>1</sup> According to Genette, all verbal and non-verbal messages, communicated in the context of the interview, thus take on a paratextual function that orients the reader. In other words, the performance of a writer in an interview should be considered a visually-encoded analogy to the paratext. The self-fashioning of writers together with other elements such as their gestures and artistic performances (for example playing an instrument), can be understood as a paratext in the context of TV interviews and, therefore, functions to orient the reception of a book in the same way a verbal paratext would.

In the thirty years since Georg Stanitzek’s pioneering work was published,<sup>2</sup> studies on the paratext have contributed to our understanding of verbal paratextuality on such visual supports as cinematic projection, home video (DVD), and e-books. Recent research explores verbal paratexts of different types and contexts such as music scores, legal texts,<sup>3</sup> serialized narrative,<sup>4</sup> and both digital reading in e-books and audio commentaries in DVD.<sup>5</sup> On one hand, most of these studies have focused on the paratext as something that is materially contiguous with the text, i.e. the peritext that is spatially – and perhaps also temporally – closest to the text. On the other hand, the author interview – if considered a paratext at all –

---

<sup>1</sup> Gérard GENETTE, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, trans. by Jane E. Lewin, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1997, 357.

<sup>2</sup> “His [Genette’s] main shortcoming is that he is not willing to risk the category of the text as book (or the work) itself. Instead, he tries to restrict texts to the domain of books by stopping the functional analysis at this point—by refusing to go further” (Georg STANITZEK, “Text and Paratext in Media”, in: *Critical Inquiry*, 2005, 32, 1, 27-42, 35). We can also add a previous chapter by Ole E. HANSEN, “Television Stations and the Internet: Paratext, Intratext or Hypertext”, in: Ib BONDEBIERG & Helle K. HAASTRUP (eds.), *Intertextuality & Visual Media*, Copenhagen, University of Copenhagen, 1999, 195-217.

<sup>3</sup> Richard Lawrence Étienne BARNETT (ed.), *Poetics of the paratext*, in: *Neobelicon*, 2010, 37, 1. The identity of Barnett has been questioned and the author has been accused of plagiarism (See Car FERGUSON, “Tracking down lit crit plagiarism leads to “discourses of madness”, in: *Retraction Watch*, November 20, 2014, <https://retractionwatch.com>). However, several articles by scholars contributing to this issue are of great interest. See, in particular, for music paratexts, Marcin STAWIARSKI, “This Is All but a Book: Musicalized Paratextuality in Literature”, in: *Neobelicon*, 2010, 37, 1, 93-112; and, for legal paratexts, Bethel G. A. ERASTUS-OBILO, “Liminal Devices of Interpretation: Paratexts of the Supreme Court”, *ibid.*, 127-137.

<sup>4</sup> On the study of paratexts in seriality, see Raúl RODRÍGUEZ-FERRÁNDIZ, “Paratextual Activity: Updating the Genettian Approach within the Transmedia Turn”, in: *Communication & Society*, 2017, 30, 1, 165-182. See also Maria LINDGREN LEAVENWORTH, “The Paratext of Fan Fiction”, in: *Narrative*, 2015, 23, 1, 40-60.

<sup>5</sup> For a bibliography of paratextual studies on media (DVD and digitized narrative), see Dorothee BIRKE & Birte CHRIST, “Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field”, in: *Narrative*, 2013, 21, 1, 65-87.

is regarded as a function of the epitext. This article considers non-verbal paratexts in the genre of the interview as epitexts of the author's written work.

In *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Genette argued that the interview can always be included in an author's collection of works; his understanding of the interview as an epitext provides the theoretical foundation for the present study.<sup>6</sup> For example, the complete works of Roland Barthes (1915 – 1980) and those of Primo Levi (1919 – 1987) contain interviews together with their published texts, arranged in chronological order for Barthes, and in a separate and last volume for Levi. In each case, interviews included in the book are situated on the same level as other peritextual elements included by the editors (such as prefaces) and aimed at orientating the reading of the author's *corpus*. At the same time, the term "metatext" is generally used to describe a commentary on a text.<sup>7</sup> For example, an interview by Roland Barthes or Primo Levi on national television seems not to have been given a paratextual function because those interviews do not exhibit material contiguity with one of their texts. Some scholars consider the authorial intervention in an autographic preface and during an interview not as part of the paratext, but as metatext, precisely because they are separable from the support of the printed book.<sup>8</sup> More precisely, Genette's choice of the term "epitext" for the interview allowed him to restrict the use of the term "metatext" to the allographic practice in which a writer cites another writer. Despite Genette's straightforward categorization, the integration of the interview within the paratextual category has been questioned by some scholars because the category of the epitext—that of the interview in particular—appears to be separable from the text, whereas the peritext—which includes the cover, title, and preface—is always attached to the book itself. The interview, therefore, has been considered a commentary on a text rather than a paratext. For this reason, the interview experienced a sort of *de-paratextualisation* and has rarely been considered a paratext of a literary work; instead, it is seen as a literary work in itself.<sup>9</sup> In particular, studies by John Rodden, Jérôme Meizoz and Galia Yanoshevsky interpret the literary interview as a writer's performance.<sup>10</sup> Following Meizoz, for instance, the public performance of an author in the interview can be

---

<sup>6</sup> See Odile CORNUZ, *D'une pratique médiatique à un geste littéraire. Le livre d'entretien au XXe siècle*, Genève, Droz, 2016, in which the author studies the interviews collected in autonomous volumes as a genre that develops in 20<sup>th</sup> century.

<sup>7</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 12.

<sup>8</sup> "[U]ne distinction est nécessaire entre paratexte et métatexte ou, disons-le plus clairement au risque d'une simplification, entre le paratexte en tant que lieu de discours et le commentaire en tant que forme de discours [...] forte serait alors la tentation d'inclure aussi dans le paratexte le commentaire auctorial figurant dans l'œuvre, surtout dans la fiction romanesque, par voie de métalepse, ou par le relais du narrateur considéré comme porte-parole de l'auteur" (Andrea DEL LUNGO, "Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette", in: *Littérature*, 2009, 155, 3, 98-111, 110). I have to thank Jan Baetens who posed this problem in a comment during the Bologna conference "*Attention au paratexte! Seuils: Thirty Years Later*" (February 15-16, 2018). Following this interpretation, the authorial interview could consequently be named an autographic metatext.

<sup>9</sup> John RODDEN, *Performing the Literary Interview. How Writers Craft Themselves*, Nebraska, Nebraska University Press, 2001; Anneleen MASSCHELEIN, Christophe MEURÉE, David MARTENS and Stéphanie VANASTEN, "Literary Interview: Towards a Poetics of a Hybrid Genre", in: *Poetics Today*, 2014, 35, 1-2, 1-47.

<sup>10</sup> See Galia YANOSHEVSKY, *L'entretien littéraire. Anatomie d'un genre*, Paris, Classiques Garnier, 2018, especially ch. 3 ("L'entretien littéraire comme performance"), 131-195. The author focuses on the setting and body of the writer, intended as totality of physical features, on both printed and filmed interviews.

interpreted according to the concept of literary *posture*. He also argues that literary *posture* involves both non-verbal behaviour and discourse.<sup>11</sup> To illustrate this idea, Meizoz refers to Louis-Ferdinand Céline and his renowned white coat—that is, his medical uniform—which he chose to wear during his meeting with the press for the launch of his *Journey to the End of the Night* (*Voyage au bout de la nuit*) in 1932. The writer consciously adopted the posture of a poor doctor who treated poor people, implying that he was a man condemned to working a real job in order to make a living. This intentional act positioned him as a stranger to the bourgeois world of other writers. Moreover, his dress code corresponded to an equivalent rhetorical instrument within the novel: his enunciative posture was indeed characterized by an unrefined way of speaking, which intensified the populist issues at the basis of the novel.<sup>12</sup>

Despite Genette's focus on verbal paratext, he recognized three other kinds of paratext: iconic, material, and factual.<sup>13</sup> Factual paratexts are *facts* that “may or may not be brought to the public's attention by a reference that, itself, belongs to the textual paratext.” The age, sex or sexual orientation of the writer are examples of *facts* expressed by factual paratext. These elements, as part of the “authorial context, [...] provide some commentary on the text and influence the text's reception.”<sup>14</sup> In broadcast interviews, authorial information such as dress<sup>15</sup> and gesture can be deemed factual because they publicly perform a paratextual function in relation to the meaning of their works.<sup>16</sup> Here, an interesting parallel with

---

<sup>11</sup> Jérôme MEIZOZ, “Modern Posterities of Posture. Jean-Jacques Rousseau”, in Gillis Jan DORLEIJN and Ralf GRÜTTEMEIER (eds.), *Authorship Revisited: Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, Leuven, Peeters, 2010, 81-93, 84-85.

<sup>12</sup> See Jérôme MEIZOZ, “Ce que l'on fait dire au silence: posture, ethos, image d'auteur”, in: *Argumentation et Analyse du Discours*, 2009, 3 [online], <<http://aad.revues.org/667>> [accessed on 9 January 2019]. We will show that the white coat has a performative function also in Primo Levi's TV interviews.

<sup>13</sup> “Most often, then, the paratext is itself a text: if it is still not *the* text, it is already *some* text. But we must at least bear in mind the paratextual value that may be vested in other types of manifestation: these may be iconic (illustrations), material (for example, everything that originates in the sometimes very significant typographical choices that go into the making of a book), or purely factual” (GENETTE, *Paratexts*, 7).

<sup>14</sup> “By *factual* I mean the paratext that consists not of an explicit message (verbal or other) but of a fact whose existence alone, if known to the public, provides some commentary on the text and influences how the text is received. [...] The existence of these facts of contextual affiliation, like the existence of every kind of factual paratext, may or may not be brought to the public's attention by a mention that, itself, belongs to the textual paratext: a genre indication, the mention on a band of a prize, the mention in a ‘please-insert’ of an author's age, the indirect disclosure of an author's sex by way of his or her name, and so forth. But the existence of these facts does not always need to be mentioned to be a matter of ‘common knowledge’” (*ibid.*, 7-8).

<sup>15</sup> Nothomb's outfit has been considered a media performance by YANOSHEVSKY, *L'entretien littéraire*, 154-155. On the Italian side, a possible comparison can refer to Aldo Busi's appearances in TV. Concerning writers' performances, also articulating a gender perspective, see the dossier *Gender Authorial Corpographies*, edited by Aina PÉREZ FONTDEVILA and Meri TORRAS FRANCÈS, and their Introduction, “Authorial Corpographies. Performing Gender and Cultural Authorship”, in: *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 2017, 21 [online], <<http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/issue/view/54>> [accessed on 25 June 2019].

<sup>16</sup> This insight on factual paratext may concern an inherent contradiction within Genette's understanding of the author: “Namely, on the one hand he [Genette] uses the author and his will as a criterion for determining the presence of a paratextual element as such, and on the other hand he treats the authors themselves—their names and biographical facts about them—as paratextual elements” (STANITZEK, “Text and Paratext in Media”, 35). “Again, as a consequence of Genette's contradictory statements, there has been a controversy about the question of whether he embraces the idea of the author as real-life person or rather the idea of an ‘author function’ or ‘authorizing function’” (BIRKE & CHRIST, “Paratext and Digitized Narrative”, 70).

Genette's definition of the *performative* function of the paratext can be drawn. Genette indeed argues that dedications and inscriptions have the ability to perform what they describe: "a novel does not signify 'This book is a novel,' a defining assertion that hardly lies within anyone's power, but rather 'Please look on this book as a novel'"<sup>17</sup>. Factual paratexts similarly orient the reception of literary works by performing an authorial meaning on the public stage of broadcast television. In short, in the case of the TV interview, the performative function is carried out by some factual paratexts, which are coded as visual and non-verbal messages. Therefore, authorial performance in a television interview not just functions as a paratext, but as a *factual* paratext.

As previously mentioned, the performative function of the interview has been largely debated by academic research. The writer's performance, communicated through postures, dressing, and specific gestures, can be attributed to the author's attempt to self-fashion him- or herself with the spectator in mind. In his article entitled, "La visite au grand écrivain", Olivier Nora claimed that, in comparison with the printed interview, the audiovisual interview reconstitutes the public imaginary of the author, who is no longer in his or her own home but, instead, is present in the studio and therefore enters the private space of his or her spectators. Although Nora was referring to the radio interviews from the late 1940s, the same assertion can be made about interviews on television and on the internet.<sup>18</sup> Alluding to Philippe Lejeune's pioneering research on the radio interview, Nora argued that "the charismatic effect of writing is no longer based on reading, but on hearing and vision."<sup>19</sup> The transformation of factual paratext from print to radio interviews is demonstrated by that, in the printed interview, readers often encounter a threshold at the beginning of the text, written by the interviewer. This paratext provides the reader with the circumstances of the interview, including the occasion, location and, sometimes, a description of the author's voice, behavior, or clothes. In other words, the paratext of a printed interview contains a description of the writer's appearance as the interviewer sees him or her. In TV interviews, viewers no longer need a description of the author because they can make their own observations. Features such as voice, clothes, and gestures communicate the writer's performance directly through the camera and into the presence of the audience without the intermediary interpretation of the interviewer.

This study examines the appearances of Roland Barthes and Primo Levi<sup>20</sup> within the context of television interviews and demonstrates the ways in which their

---

<sup>17</sup> GENETTE, *Paratexts*, 11.

<sup>18</sup> "L'interview écrite, dans ce qu'elle a de capital – la traduction d'une pensée –, a donc rendu périmé ce que la visite a de plus marginal, lui laissant l'apanage du portrait vivant en situation. C'est cette spécificité que lui confisquera justement l'audiovisuel, qui donne à entendre et à voir de façon immédiate cet écrivain fantôme dont la visite tenait de restituer la voix et de reconstruire l'image" (Olivier NORA, "La visite au grand écrivain", in: Pierre NORA (ed.), *Les lieux de mémoire*, vol. II, *La Nation*, t. 3, Paris, Gallimard, 1986, 563-587, 581).

<sup>19</sup> "[L]'effet charismatique propre à l'écriture ne repose plus sur la lecture, mais sur l'audition et la vision" (*Ibid.*, 582. My translation). "[L]a radio et la télévision ont au contraire développé au-delà de toute mesure l'effet charismatique propre à l'écriture, fondé sur l'absence" (Philippe LEJEUNE, "La voix de son maître", in: *Littérature*, 1979, 33, 6-36, 6).

<sup>20</sup> See this book's chapter about the role of photography in historical testimony in which the author has already compared Barthes and Levi (Ciro TARANTINO, "Il reale e il possibile in Roland Barthes e Primo Levi", in: Marcello Walter BRUNO & Emanuele FADDA, *Roland Barthes Club Band*, Quodlibet, 2018, 193-207).

performances function as factual paratexts that directly relate to their writing. Moreover, the examples of Barthes and Levi serve as strong indicators of the important function of performative paratexts since, in each instance, the author's use of factual paratexts helped him strategically re-orient the audience's reception of his work during a turning point in his career.

### Roland Barthes as pianist *amateur*

Several examples within the large corpus of Roland Barthes's interviews require a reconsideration of paratextuality through the analysis of the author's performance. Between 1971 and 1974, his public posture overlapped with his past commitment as a semiologist and a structuralist in a way that directed the audience toward new explorations of his authorship. In particular, Barthes drew attention to his new style of essayistic writing and his enhanced exposure as a public figure.<sup>21</sup>

The TV broadcast *En toutes lettres* (January 7, 1972<sup>22</sup>), which includes multiple video interviews of the same period, most clearly demonstrates the changes that took place in Barthes' work.<sup>23</sup> *En toutes lettres* is a series of edited sequences of the author, shown in the following order: in a television studio answering questions about his new book, *Sade, Fourier, Loyola* (1971); at the Jardin du Luxembourg recounting his childhood and education; and finally while giving a tour of his own house, smoking a cigar, playing piano and painting.<sup>24</sup> It can be argued that the interview portion of the broadcast posits itself as a paratext, or metatextually raises the issue of the paratext in order to signal that it wants to be read as a paratext, because it includes iconographic peritexts to Barthes' earlier work *L'Empire de signes* (1970) in its field of vision: for example, cover, images and photos of Japan included in this book are shown on the screen.

Moreover, the interview for *En toutes lettres* seems to comply with a large project of authorial conduct that was consciously elaborated upon and developed by Barthes during an interview published in the literary review *Tel Quel*. Barthes envisaged the genre of the interview as the occasion to perform an autofictional discourse that would combine his writings with his own authorial imagination.<sup>25</sup> The TV interview *En toutes lettres* reveals the way in which Barthes, according to his broader project of authorial imagination, performs "himself" as a new type of

<sup>21</sup> See Guido Mattia GALLERANI, "Les entretiens « romanesques » de Roland Barthes à la radio (1976-1979)", in: *Komodo 21: L'entretien d'écrivain à la radio (France, 1960-1985)*, 2018, 8 [online], <<http://komodo21.fr/>> [accessed on 9 January 2019].

<sup>22</sup> Roland BARTHES, *En toutes lettres*, interview with Philippe Jacques, January 7, 1972, RTF. INA Archive.

<sup>23</sup> See GALLERANI, "The Faint Smiles of Postures: Roland Barthes's Broadcast Interviews [Annex: List of print, radio, and filmed interviews given by Roland Barthes]", in: *Barthes Studies*, 2017, 3, 51-96 [online], <<http://sites.cardiff.ac.uk/barthes/>> [accessed on 9 January 2019].

<sup>24</sup> The author's description of his home and the consequent division of his working spaces mirror the subsequent portrait he will give to *Le Monde*. See BARTHES, "Un rapport presque maniaque avec les instruments graphiques" (1973), in: *Œuvres complètes*, ed. by Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, t. 4, 485-486.

<sup>25</sup> ID., "Réponses" (1971), in: *Œuvres complètes*, t. 3, 1023-1044. This was a originally filmed interview. John RODDEN extensively discusses the idea of novelizing one's own life in *Performing the Literary Interview*, 203-225: "Isabel Allende has sought to transform the interview into a personal art form" (203). See for a concrete example, ID., *Conversations with Isabel Allende*, Texas, University of Texas Press, 2004.

author. Furthermore, if interviews can be used as a method of anticipating and controlling the reception of future works, Barthes took this opportunity to prepare viewers for the release of his next book, *Le Plaisir du texte*, which was to be published the following year. News of the book's release was shared in a comment *before* his performance at the piano in his parlor, where he played *Sonata n° 6, Andante in Fa minors* by Haydn. Interestingly, just before he began the sonata, Barthes claimed that, "rules are factors of pleasure rather than constraints."<sup>26</sup> Barthes dedicated half an hour every day to study the piano as a "substitute for sport."<sup>27</sup> Guided by his comments, the audience experienced Barthes' playing as a practical occurrence—and an anticipation—of his own future theory, which he had not yet divulged in a book. In other words, the pleasure of playing a musical "text" could be seen as mirroring the future theory of the text as pleasure.

In his performance, Barthes conveyed an image of himself as an *amateur*, one who is not a professional artist but who shares the same creative pleasure, in this case playing the piano alone in his room, for himself.<sup>28</sup> That he was attired in everyday clothes (he is not shown wearing a smoking jacket as a professional player would) highlighted the *fact* that he was an amateur appearing before his audience. The cinematography of the segment further supports his role as a non-professional musician. In the footage, the camera first provides a wide shot of the whole scene in which Barthes plays the piano at home. The diagonal angle cleverly shows Barthes approaching the piano while simultaneously offering the audience a view of the rest of the room. Then, the camera cuts to a position behind Barthes's back and films the musical score in front of him. There is no close-up of his hands while he is playing, which would have been interpreted as a synecdoche for the work of a writer, specifically for the genius embodied in those hands. Similarly, no pretense of the quality of his performance is expressed, for example, with a shot framing Barthes's technical skill. Instead, the performance at the piano offers a portrait of Barthes in relation to the room in which he plays. Both author and performance exist within a unique moment in which he, by means of his playing, experiences the private pleasure of spending time alone. Therefore, the cinematography of the interview works with the author's performance by carefully framing Barthes as a man resting in his own home. He is shown neither as a writer, nor as a professional artist, but as a common educated bourgeois spending his free time with an amusing hobby.

The connection between his writing and his home emerges immediately after his performance at the piano. In the next segment of the broadcast, a recording of Barthes's earlier playing continues in the background while he explains how his home is divided into different spaces according to his needs: "each spot of my room has a precise function." To elaborate, he points out that while he works, writes, paints, and plays the piano in the upper-room, he lives in the apartment below: "the

---

<sup>26</sup> BARTHES, *En toutes lettres*. My transcription and translation.

<sup>27</sup> Barthes will write the same in a short later text: "Jouer, c'est *toccar*, toucher ; cela renvoie à une activité corporelle : une demi-heure de piano par jour m'apporte sans doute le même équilibre musculaire qu'un peu de sport quotidien à un autre" (Id., "Piano-souvenir" (1980), in: *Œuvres complètes*, t. 5, 899).

<sup>28</sup> See Adrien CHASSAIN, "Roland Barthes: les pratiques et les valeurs de l'amateur", in: *Fabula-LbT*, 2015, 15 [online], <<http://www.fabula.org/lht/15/chassain.html>> [accessed on 25 June 2019].

rest of my material life is carried out downstairs.” He also provides a symbolic division between the two spaces by means of a trapdoor.

His performance at the piano in the televised interview, together with the tour of his home, indicates that Barthes sought to link his new literary posture as an amateur to his public role, who appears to be closer to the pleasure of artistic creation than the ordinary intellectual. His performance, therefore, seems to promise that his pleasure as an amateur will be the source of new ideas as well as serving as the “site of the transgressions” between (his) text and (his) context.<sup>29</sup> In fact, the performed transgression of the limits of the intellectual ordinary space announces, on the screen, an argument stated later in *The Pleasure of the Text*:

Does the text have human form, is it a figure, an anagram of the body? Yes, but of our erotic body. The pleasure of the text is irreducible to its grammatical functioning, as the pleasure of the body is irreducible to its physiological need. The pleasure of the text is that moment when my body pursues its own ideas—for my body does not have the same ideas as I do.<sup>30</sup>

The pleasure allows the transgression of such boundaries between the text and the body because it abolishes any division between the two bodies of an author: his biological body and his public one, the life that provides the context of his writing and the writing itself. His need of pleasure in artistic performance nourishes from now not only a hobby, such as his exercise at the piano, but also any intellectual creation that he pursues afterwards. In this TV interview, the pleasure of the amateur turns into a public performance that already intermingles the public body and the physiological life of Barthes.

### Primo Levi’s way of dressing

Unlike Barthes’s interviews, those that feature Primo Levi have not yet been subject of research.<sup>31</sup> The earliest known interview took place in 1961, and very few were conducted between 1963 and 1978. This period of relative silence does not come as a surprise, however, since his *Se questo è un uomo*, first published by De Silva Publisher in 1947, had very little initial success.<sup>32</sup> It was not until the publication of the revised edition by Einaudi in 1958 that the work received recognition. Levi’s

---

<sup>29</sup> “As supplement, the body is the site of the transgression effected by the narrative: it is at the level of the body that the two *inconciliabilia* of the Antithesis (outside and inside, cold and heat, death and life) are brought together” (Roland BARTHES, *S/Z*, trans. by Richard Miller, Oxford (UK), Blackwell, 1990, 28).

<sup>30</sup> ID., *The Pleasure of the Text*, trans. by Richard Miller, New York, Hill and Wang, 1975, 17. I have modified the published translation because this is an incomplete translation of the original text, thus I copy here the original French: “Le texte a une forme humaine, c’est une figure, un anagramme du corps? Oui, mais de notre corps érotique. Le plaisir du texte serait irréductible à son fonctionnement grammarien (phéno-textuel), comme le plaisir du corps est irréductible au besoin physiologique. Le plaisir du texte, c’est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n’a pas les mêmes idées que moi” (ID., *Le plaisir du texte*, (1973), in: *Œuvres complètes*, t. 4, 228).

<sup>31</sup> See Primo LEVI, *Opere complete III. Conversazioni, interviste, dichiarazioni*, ed. by Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2018. The list of Levi’s interviews stops approximately at 300, 143 of those are included in this volume.

<sup>32</sup> The first edition counted 1500 copies sold on 2500 printed and had 20 reviews on the print press. See Roberta MORI & Domenico SCARPA, “Cucire molecole”, in: *Album Levi*, Torino, Einaudi, 2017, 126.

belated fame exploded during the last years of his life, 1979-1987 (he died while *Seuils* was still in the bookstores), which explains why most of his interviews were conducted during the 1970s and 1980s.

In 1973, an edition of *Se questo è un uomo* with Levi's commentary was adopted in school curricula. During this period, he took a break from his meetings with students and his educational commitment as a Holocaust witness. As a sort of compendium of this experience, he drafted a self-interview in the 1977 scholastic edition, in which he collected responses to the most frequent questions asked by the students.<sup>33</sup> Levi himself conceived of the genre of the author interview as a paratext, as a guide to understanding the work. But in a 1979 article by Silvia Giacomoni in *La Repubblica*, Levi confessed that his role as a Holocaust witness had changed:

I want to talk to the new generations as well. You see, I've talked about *If This is a Man* during at least one hundred and thirty classes, however, I will not accept these invitations anymore. For a while now I've been asking myself whether I managed to tell what actually happened. And now I am convinced that, even though the subject of the Lager is still striking, it is no longer relevant.<sup>34</sup>

In other words, Levi believed that since the events that took place at Auschwitz belonged to the past, his personal testimony was not as useful as it had been in the decades immediately following the Second World War.

Not long after the interview for *La Repubblica*, Levi received Italy's most prestigious literary award—the “Premio Strega”—for his novel *La chiave a stella*: the story about a worker and his relationship with the narrator, a chemist. His transition from a Holocaust witness to a fiction writer, therefore, explains Levi's literary posture in interviews both published in print and broadcasted on radio and television during this period. The shifting focus of his interviews reflects his development from the documentary style of his early works to the insertion of personal and fictional elements in his writings, as was also the case for the main character of *La chiave a stella*.

In a broadcast interview in 1963, for example, Levi was interviewed at home – the journalist pointed out that they could not find him at the factory where he worked as a chemist and, later, as a director. At home, Levi was filmed while repairing his son's toy car, to which the journalist purposely drew the audience's attention by asking, “Levi, what are you doing!?” The author's reply – “I'm trying to repair my son's toy car” – immediately distanced the author from his work as a writer. The journalist continued by asking, “Why do you work as a chemist?”, to which Levi replied: “To make a living! And I like it. [...] Separating things is very

---

<sup>33</sup> “LEVI, “Ma perché Auschwitz?”, in: *Tuttolibri. Settimanale d'informazione edito da La Stampa*, 1976, February 28, 2. As an Appendix to the 1977 scholastic edition, with an introductory commentary written by Levi in November 1976, in: *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1989, 327-350. Now in ID., *Opere complete III*, 89-111.

<sup>34</sup> “Voglio parlare anche alle nuove generazioni. Vede, io sono stato a parlare di *Se questo è un uomo* in almeno centotrenta scuole, ma non accetterò più questi inviti. Da un po' di tempo capita che mi si chieda se ho raccontato proprio cose vere. E mi sono convinto, d'altra parte, che il discorso sui Lager continua a essere impressionante, ma non è più attuale” (LEVI, “Il mago Merlino e l'uomo fabbro”, interview with Silvia Giacomoni, in: *La Repubblica*, 1979, January 24; in ID., *Opere complete III*, 134-137, 134. My translation).

important for me. I don't want to be a professional writer."<sup>35</sup> Then he commented openly on the botched reception of *Se questo è un uomo*, in light of the success of his new book, *La tregua* (1963), which recounts his Odyssey across Eastern Europe after the liberation of Auschwitz.

Interestingly, Primo Levi's 1963 interview began with an everyday situation that positioned him as a father doing some housework for his family. In fact, the first thing the audience sees is a close-up of Levi's hands working on the toy as if he does not expect company. Then, once the journalist appears, Levi acts as if he is being distracted from his task by the interview. Typically, a professional writer filmed at home entails some sort of connection between his public writings and his private background. The act of repairing his son's toy, however, distances Levi from that kind of connection. By performing the role of a caring father in front of the camera, Levi emphasized the peculiarity of his public position at the time: a writer-Holocaust witness who was re-integrating into ordinary Western society and, particularly, into family life.

Ten years later, in 1974, Levi accepted an invitation to travel with a TV troupe in order to trace the origins of his first book and the following, *La tregua*. The result is a collection of three interviews entitled *Il mestiere di raccontare* ("Professional Storyteller").<sup>36</sup> At that time, students had just started reading his book in school, and in 1976, 220,000 copies of *Se questo è un uomo* were sold and the book had been translated in seven languages.<sup>37</sup> In a passage of *Il mestiere di raccontare*, Levi directed his audience to his new book project, *La chiave a stella*, which would be published in 1979. During the third part of this interview, Levi appeared in his jumpsuit – the white lab coat that served as his chemist uniform. In this instance, his was of dressing worked differently from his performance as a family man, which accounted for a separation between his role as a writer and his everyday life. Instead, Levi clearly intended to show a link between his "two destinies", similarly to the mythological figure of Tiresias – who goes through a sex change – a comparison Levi made during his acceptance speech for the Premio Strega prize.<sup>38</sup> Initially, Levi had conceived of his two sides as polar opposites, but ten years later, he began to develop a much more integrated view of his dual nature as he continued writing and giving public appearances.<sup>39</sup>

The trajectory of Levi's transition from Holocaust witness to professional writer is predicated on a reconsideration of his first book within the context of his overall career. In fact, considering his works in this manner positions *Se questo è un*

<sup>35</sup> ID., "L'approdo", interview with Luigi Silori, 1963, September 27, RAI. Teche RAI Archive; transcription in: ID., *Opere complete III*, 13-16. My translation.

<sup>36</sup> ID., *Il mestiere di raccontare. Se questo è un uomo*, collection "Indagine sul romanzo contemporaneo", by Anna Amendola and Giorgio Belardelli, RAI UNO, 1974, May 20 & 27, June 3. Teche RAI Archive.

<sup>37</sup> Gabriella Poli, Giorgio Calcano, *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Milano, Mursia, 1992, 92.

<sup>38</sup> During the counting of votes of Premio Strega (1979, July 4), Levi confesses that he left his job as a chemist and became a professional writer in order to experience, as well as Tiresias, "two destinies". See the interview at Premio Strega, Teche RAI Archive. See also the chapter "Tiresia", in: LEVI, *La chiave a stella* (1978), Einaudi, Torino, 2014, 44-51.

<sup>39</sup> As a later print interview with Piero Bianucci, entitled "Il romanziere in camice bianco" ("The novelist in a white coat"), shows (*Tuttolibri*, 1985, October 26). Cit. in: LEVI, *Conversazioni e interviste 1936-1987*, ed. by Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, 97.

*uomo* as the starting point of Levi's entire career as a writer, and not just of his work as a Shoah documentalist. When examined in a similar way, *Il mestiere di raccontare* marks a turning point in his postural conduct in front of the audience. At the beginning of the interview, the journalist asked, in reference to *Se questo è un uomo*: "The things you write about, have they really happened?" To which Levi replied, "So they say. I know they happened. [...] After having written them, I sometimes feel as if they didn't happen. I experience them as a novel, a plot. [...] I need other witnesses in order to believe it."<sup>40</sup> His answer implies that he considered his experience at Auschwitz as if it were part of a book, the documentary value of which, according to Levi, was progressively receding for new generations. When considered from the point of view of the historical climate in which Levi found himself during the 70s and 80s, it becomes clear that his first text had taken on more of a literary, rather than documentary, role. In 1985, during one of the latest interviews, Levi recalled the period in which he wrote *Se questo è un uomo* and observed that, according to his change in perspective, he had had "the wish to testify," but that it was "was partial, secondary."<sup>41</sup>

By 1974, as evidenced by his performance in *Il mestiere di raccontare*, Levi had stopped differentiating between his writerly and scientific identities; instead, he found a successful postural continuity between his "two destinies." This continuity was demonstrated by Levi's response when, in another interview, Philip Roth quoted a passage from *Se questo è un uomo*: "But to me the civilized man who thinks too much is inseparable from the survivor. The scientist and the survivor are one."<sup>42</sup> To this, Levi replied: "I must say that being a chemist and being a writer are not incompatible at all, on the contrary, the two activities sustain each other."<sup>43</sup> At that point, it became clear that Levi had accepted his hybridity, which he discussed again during several other public occasions:

As for the question of my several souls, I am deeply hybrid, and it is no coincidence that hybridity is so profoundly important for my stories: I have been talking about Centauri, about the breach between the rational and the emotional; the short story *Disfilassi* in *Lilit* is all about hybridity. I am Jewish and also Italian, or Italian and also Jewish; I am a chemist and also a writer, I tend to be rational, or at least I would like to be rational, but I have a piece of *Id* too: so it's normal for me to feel hybrid and made of different materials.<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> ID., *Il mestiere di raccontare*. My transcription and translation. See also "Today, as this very moment as I sit writing at a table, I myself am not convinced that these things really happened" (ID., *If This is a Man*, trans. by Stuart Woolf, New York, The Orion Press, 1959, 120).

<sup>41</sup> ID., *Dialogando con... Primo Levi*, interview with Ernesto Olivero, 1980, in: *Opere complete III*, 196-203, 202.

<sup>42</sup> ID., "Risposte a Philip Roth", in: *Opere complete III*, 1077 (Original questions).

<sup>43</sup> "[D]evo ammettere che non c'è alcuna incompatibilità tra l'essere un chimico e l'essere uno scrittore, anzi le due cose si rafforzano l'un l'altra" (ID., "Conversazione a Torino con Primo Levi", Philip Roth interviewed Levi on September 6, 1986, in: *Opere complete III*, 641. My translation).

<sup>44</sup> "Quanto al discorso delle parecchie anime, io ibrido sono nel profondo, e non è un caso che l'ibridismo tanto profondamente compaia nei miei racconti: ho parlato di Centauri, di spaccature tra razionale ed emotivo; in *Lilit* il racconto *Disfilassi* è tutto ibridismo. Io sono ebreo e anche italiano, o italiano e anche ebreo; sono chimico e anche scrittore, sono tendenzialmente razionale, o almeno mi piacerebbe essere razionale, però uno straccio di Es ce l'ho anch'io; quindi è un po' una mia costante quella di sentirmi ibrido e impastato di materiali diversi" (ID., "Segrete avventure di eroi involontari", in: *Il Globo*, 1982, June 13 & 14; in: *Opere complete III*, 265-271, 267-268. My translation).

Throughout his career, Levi's body represented a Holocaust survivor: it was a material testimony when, for instance, like other survivors of Shoah, he chose to show the serial number tattooed on his arm as undeniable evidence against Holocaust denial.<sup>45</sup> But when his career developed, his literary posture had to adapt in order to direct the reception of his writings in a completely different way. This could explain why he chose to wear his white lab coat. In doing so, he presented his profession as a topic of his writing by using his attire as a direct and personal testimony. The white coat Levi wore not only confirmed his expertise as a chemist, but also demonstrated that, as a writer, he knew what he was writing about. It was a topic related to his occupation, which consequently, he was able to shape in *La chiave a stella*. In other words, his professional clothes in this interview functioned as a factual paratext related to the main topic of the book.

### Conclusions: factual paratext in TV interviews

Genette claimed that the interview has an ephemeral status – it is a message “destined to disappear when its monitory function is fulfilled, whereas a preface would stay attached to the text.”<sup>46</sup> Epitexts are not bound to stay attached to the text. However, clothing and mannerisms in a TV interview, when interpreted as a factual paratext, can provide the audience with information related to the author, whether this information is part of the author's private life or relates only to his writing.

Inevitably, the factual paratext is related to the authorial function and contributes to preserving the author as a function of discourse that, according to Foucault, works as a principle of classification for texts.<sup>47</sup> Barthes's performance at the piano and Levi's calculated gestures and manner of dressing can be interpreted as a visualization of the authorial function, as a way to foster the public role of the author within a media landscape that envisages a full exposure of the writer.

At the same time, however, the factual paratexts also have a performative function. Indeed, whereas Barthes's and Levi's texts expressed meaning through written words, the details of each man's performance and mannerisms in his respective interview functioned as a way to visually express the meaning of those texts. These authorial actions, therefore, translated the writers' meanings into a different semiotic code than the one found in their books.

In a passage in *S/Z*, in the chapter entitled “The Real, the Operable,” Barthes writes:

What we call “real” (in the theory of the realistic text) is never more than a code of representation (of signification): it is never a code of execution: *the novelistic real is not operable*. To identify – as it would, after all, be ‘realistic’ enough to do – the real with the operable would be to subvert the novel at

---

<sup>45</sup> See, for example, ID., “Parla Primo Levi il numero 174517”, in: *Il Corriere della Sera*, 1979, May 20; in: *Opere complete III*, 154-157.

<sup>46</sup> GENETTE, *Paratexts*, 344.

<sup>47</sup> See Michel FOUCAULT, “What is an author” (1969), in: Donald F. BOUCHARD (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice*, Oxford, Blackwell, 1977, 113–38.

the limit of its genre (whence the inevitable destruction of novels when they are transferred from writing to film, from a system of meaning to an order of the operable).<sup>48</sup>

In the last line, Barthes emphasized the difficulty of passing from the signification of the text to the “order of the operable” of that text in visual form. Thanks to the medium of TV and the genre of audiovisual interview, performance can also be considered a mode of the operable, because that which we call “real” about an author—the factual paratext—is effectively “executed” by the author himself. Within a media landscape in which video interviews play a central role, performances of writers give a new *illocutionary force*<sup>49</sup> to their literary posture. In other words, their “presence” provides information within the video interview, and that information goes beyond simply fulfilling the curiosity of the reader. This kind of message also has an operative function for the reception of books and influences the audience by revealing personal facts of the authors, even if they are presented as a message *from* and *for* their texts. The interviews of Roland Barthes and Primo Levi, therefore, illustrate the ways in which performance functions as a factual paratext when particular information is conveyed about the author that necessarily remains closely connected to his or her writing. The information would then be conveyed through the literary posture, codified in the manner of dressing or by gestures that the author performs. The purpose of that operation, in which the author always partakes with both the interviewer and the videographer of TV interviews, is to prepare the audience for the reception of the author’s texts – both published and forthcoming.

Guido Mattia GALLERANI  
Università di Bologna

---

<sup>48</sup> BARTHES, *S/Z*, 80-81.

<sup>49</sup> GENETTE, *Paratexts*, 10.

## AROUND THE METADATA WALL Some Functions and Effects of Paratext in Fan Fiction

Over the last two decades, works on paratext in film and television shows, in the so called “new media” or new delivery systems, and in the digital and transmedia environments have multiplied, with a sharp focus on fictional transmedia universes.<sup>1</sup> The consequences of this impressive scholarly endeavour – which partly corresponds to dramatic changes in the media landscape – have been manifold. Firstly, an unprecedented extension of what constitutes the paratext in terms of Genette’s original concept; an extension which is not simply a result of the shift from Genette’s focus on literature, writing and verbal-based phenomena to a multimedia perspective, but amounts to a reconceptualization of paratext itself. To give a single example of this, under the label paratext Jonathan Grey lists “fan and viewer creations”, “opening credit sequences, trailers, toys, spinoff videogames, prequels and sequels, podcast, bonus material, interviews, reviews, alternate reality games, spoilers, audience discussion, vids, posters or billboards, and promotional campaigns”.<sup>2</sup> This in turn leads to challenging the boundaries between text and paratext, as well as the very notion of text itself, as a film, a videogame or a book becomes “but one part of the text, the text always being a contingent entity, either in the process of forming and transforming or vulnerable to further formation and transformation”.<sup>3</sup> It also leads to questioning some of the assumptions which underlie Genette’s perspective: to name but two, the authorial intention as the main criterion for identifying paratext and distinguishing it from other discourses,<sup>4</sup> and the very notion of function, which is crucial to Genette’s analysis but, at the same time, formulated in perhaps overly narrow terms.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> See for example: Veronica INNOCENTI and Valentina RE (eds.), *Limina: le soglie del film/film’s thresholds*, Forum, Udine, 2004; Lisa KERNAN, *Coming Attractions: Reading American Movie Trailers*, University of Texas Press, Austin, 2004; Georg STANITZECK, “Text and Paratext in Media”, trans. Ellen Klein, in: *Critical Inquiry*, 2005, 32, 27-42; Valentina RE, *Ai margini del film: incipit e titoli di testa*, Pasian di Prato, Campanotto, 2006; Jonathan GRAY, *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York University Press, New York, 2010; Valentina RE, *Cominciare dalla fine: studi su Genette e il cinema*, Mimesis, Milano/Udine, 2012; Dorothee BIRKE and Birte CHRIST, “Paratext in Digitized Narrative: Mapping the Field”, in: *Narrative*, 2013, 21.1, 65-87; Ellen MCCracken, “Expanding Genette’s Epitext/Peritext Model for Transitional Electronic Literature: Centrifugal and Centripetal Vectors on Kindles and iPads”, in: *Narrative*, 2013, 21.1, 105-124; Raúl RODRIGUEZ-FERRANDIZ, “Paratextual Activity: Updating the Genettian approach within the transmedia turn”, in: *Communication & Society*, 2017, 30.1, 165-182.

<sup>2</sup> Jonathan GRAY, *Show Sold Separately*, 6, 4.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 7.

<sup>4</sup> According to Genette, the paratext “is a privileged place of a pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that – whether well or poorly understood and achieved – is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it (more pertinent, of course, in the eyes of the author and his allies)”. Gérard GENETTE, *Paratext. Thresholds of Interpretation*, trans. Jane E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge, MA, 1997, 2.

<sup>5</sup> In the “Introduction”, Genette states: “These comments on illocutionary force, then, have brought us imperceptibly to the main point, which is the *functional* aspect of the paratext. It is the main point because, clearly and except for isolated exceptions [...], the paratext in all its forms is a discourse that is fundamentally heteronomous, auxiliary, and dedicated to the service of something other than itself that constitutes its *raison d’être*. [...] the paratextual element is always subordinate to ‘its’ text, and this functionality determines the essence of its appeal and its existence”. Gérard GENETTE, *Paratext*, 12.

In this renewed field, which is still in the process of being explored and mapped, one might rightfully ask: Where does fan fiction stand exactly? This is a question worth posing even before *starting* to talk about the paratext of fan fiction, because fan fiction is a hybrid phenomenon in many respects. It is undoubtedly writing, as it is *written* in the first place and (generally considered) literature, and to draw on another well-known category of Genette, more specifically “second degree literature” which is literature derived from already existing materials (texts, characters, stories, fictional worlds). This material, however, is not necessarily literary but more often audiovisual or of an heterogeneous nature.<sup>6</sup> At the same time, fan fiction can be classified (as Gray does) as one of the paratexts of its ever transforming source text(s). Hence it is important to distinguish, at least in principle, between fan fiction *as* paratext (of something else) and fan fiction’s own paratext. Moreover, although it has not always been so, at least since the late 1990s fan fiction is a web-based practice, published, circulated, stored, received, discussed and commented on through the web. However, fan fiction is not by default digital-born narrative, as this is defined by scholars such as Ryan, Hayles and others, meaning “electronic literature”, “hypertextual”, or “new media narrative”.<sup>7</sup> Generally speaking, fan fiction is more basically, and simply, written using an electronic device (as most texts produced in this era are) and then uploaded on a fan fiction website. Drawing on Dorothee Birke and Birte Christ’s analysis, as well as on Ellen McCracken’s, fan fiction seems much closer to what they describe as “digitized narrative”:

a text written for print [which] is encountered in digital form, as displayed on a Kindle or iPad. The paratext [...] negotiates between old reading habits and new medial developments and may serve to focus a reader’s attention “centripetally” on the text or to “centrifugally” draw it away.<sup>8</sup>

This, of course, doesn’t mean that the technological dimension is secondary or unimportant. Rather, as Kristina Busse and Karen Hellekson highlight, “The history of fan fiction makes clear that technology is complicit in the generation of fan texts. Perhaps the most important technological advance, the one with the farthest-reaching implications, is the advent of the Internet”.<sup>9</sup>

To summarize this brief (and perforce incomplete) introduction for a discussion of some of the paratextual elements in fan fiction nowadays, at least two features are crucial and should be taken into account: i) fan fiction is transformative literature; ii) it is not only uploaded on a website but accessed through the web. To such defining features, a third should be added: fan fiction is produced and

---

<sup>6</sup> On “second degree literature” see of course Gérard GENETTE, *Palimpsests. Literature in the second degree*, trans. Channa Newman and Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1997. Originally published in 1987, it is a groundbreaking study of the transformative drive in literary practice.

<sup>7</sup> See, for example: Marie-Laure RYAN, “Narrative and Digitality: Learning to Think with the Medium”, in: James PHELAN and Peter J. RABINOVITZ (eds.), *A Companion to Narrative Theory*, Blackwell, Oxford, 2005, 515-528, and Katherine N. HAYLES, *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 2008.

<sup>8</sup> Dorothee BIRKE and Birte CHRIST, “Paratext and Digitized Narrative”, 66. For Ellen McCracken’s article, see note 1.

<sup>9</sup> Kristina BUSSE and Karen HELLEKSON, “Introduction: Work in Progress”, in Kristina BUSSE and Karen HELLEKSON (eds.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of Internet. New Essays*, McFarland and Company, Jefferson, North Carolina, and London, 2006, updated and enlarged Kindle edition, 2016, loc. 172.

circulated within a virtual community, which is in most cases a specialized community, made up of people who know and love the sources and share affective fluxes revolving around them: in short, a fandom.

Fan fiction has become a widespread form of contemporary creativity, producing millions of texts spreading from the most diverse sources, that is, related to different fandoms, a form of creativity which is studied, celebrated and valued (one might even say, overvalued) by an increasing number of scholars. Hence, some specification is in order. Firstly, since fandoms differ, at least up to a certain point, it is always important to stress one's corpus so as not to illegitimately generalize. My case study is that of the *Pride and Prejudice* fandom. In some respects, it is a peculiar fandom: it revolves around or stems from a canonical work of literature (Jane Austen's novel), which is not often the case, and it is only moderately transmedial, at least when compared with other fandoms such as Harry Potter, Star Trek or the Marvel universe. Secondly, to further fine tune the chosen corpus, I have taken as reference point the website FanFiction.net. The last is a point not to be overlooked, because the choice of publication venue, that is, the website itself, has far-reaching paratextual effects. To put it roughly (and briefly), FanFiction.net is a generalist website (different, for instance, from The Republic of Pemberley, exclusively dedicated to Austen), and holds less cultural capital than, let's say, Archive of Our Own, which was created by the OTW (Organization for Transformative Work), has no advertising and is a non profit endeavour. Thirdly, I will mainly focus on what Genette calls the "peritext", which is not always easy to neatly circumscribe in fan fiction and, more generally, on the Internet, where almost any material can be easily accessed via one click, therefore becoming peritext *de facto*.<sup>10</sup> Let's say – tentatively – that I will consider as peritext everything that is *located within the borders of the (fan fiction) website*.

### In front of the metadata wall: watch out!

This being a discussion of paratext, perhaps a few words on the title of my essay are not out of place. In August 2018, one of the most prolific writers of the *Pride and Prejudice* fandom posted a short text (both a "one-shot", consisting of a single entry, and a "meta", that is, a reflection on fan fiction itself, in fan vernacular), titled *Behind the Metadata Wall*.<sup>11</sup> In this short piece, all the main characters of *Pride and Prejudice* are assembled in "the Jane Austen originals rooms". A yellow light flashes over the story door, and Fitzwilliam Darcy exclaims: "Not another one!". The characters head over to the storyboard "to see how bad the upcoming experience would be", and discover that it is a crossover starting at the assembly in Meryton. "Well, Bingley, it looks like I get to steal Jane from you", a character says.

---

<sup>10</sup> According to Genette, the peritext is defined spatially in the first place, as the set of signals which materially surround or intersect the text as book. Gérard GENETTE, *Paratext*, 4-5.

<sup>11</sup> LadyJaeza, *Behind the Metadata Wall*, August 10, 2018 [online], <<https://www.fanfiction.net/s/13030227/1/Behind-the-Metadata-Wall>>. Last accessed: September 22, 2018.

Bingley shook his head. “I wonder what they have planned for me this time?”

“It looks like we are about to find out,” Darcy said. “The story metadata has all been saved and she [the author] just put in a title for chapter one. It looks like she is about to hit the publish button and put the chapter out there”. [...]

Fitzwilliam Darcy shook his head sadly. There was nothing to do but go out and play the part written for them. Another *Pride and Prejudice* variation was now available on FanFiction.

The idea is simple, naive, if you like, and at the same time ingenuous. Given the increasing number of *Pride and Prejudice* variations posted every day (no sequel, no prequel but reimaginings, paraquels, “what ifs”, generally based on a series of plot-twists, changes in point of view and/or narrative focus), it is funny to think of the (original) characters as actors waiting to be set on stage for still another new performance.<sup>12</sup> However, what interests me most in this short piece, is the notion of a metadata wall somehow conflating different thresholds: between the fictional and the counterfactual<sup>13</sup>, between the original and the derivative/appropriative works, between writing and reading. Better still, the interest lies in the conception of the thresholds in terms of a metadata wall. It speaks of, for one thing, the pivotal role played by such a wall in fan fiction circulation, production and reception. And this wall is nothing but a set of paratextual signals.<sup>14</sup>

Let’s focus on reception. In their discussion of paratext in digitized narrative, Birke and Christ advocate for a more fine-tuned and differentiated understanding of functionality, which Genette describes as “the most essential of the paratext’s properties”.<sup>15</sup> As is well known, according to Genette this function is essentially interpretive: the paratext guides reading and is a set of signals constructed to guarantee an interpretation of the text coherent with the author’s intention.<sup>16</sup> Birke and Christ first question the authorization as the dividing criterion between paratext and metatext, that is, commentary, or context, and then propose two more functions in addition to the interpretive one. The *commercial function*, aimed at promoting sales of the text, and the *navigational function*:

Paratextual elements also have a *navigational function* in that they guide the reader’s reception in a more mechanical sense, both when approaching the text and when orienting herself within the text. [...] The underlying reason why Genette bypasses the navigational function is probably that he does not perceive the book as a technology.<sup>17</sup>

<sup>12</sup> I have tackled more extensively the *Pride and Prejudice* variations and the “what if” in Donata MENEGHELLI, *Senza fine. Sequel, prequel, altre continuazioni: il testo espanso*, Morellini, Milano, 2018, especially pp. 134-187.

<sup>13</sup> On “counterfactual”, see Richard SAINT-GELAIS, “How to Do Things with Worlds: from Counterfactual to Counterfictionality”, and Robin WHAROL, “What Might Have Been Is Not What Is: Dicken’s Narrative Refusal”, both in Dorothee BIRKE, Michael BUTTER and Tilmann KÖPPE (eds.), *Counterfactual Thinking – Counterfactual Writing*, de Gruyter, Berlin-Boston, 2011, 240-252 and 220-231.

<sup>14</sup> The metaphorization of this set of thresholds as a *wall* may account for what Maria Lindgren Leavenworth writes about the paratext in web-based fan fiction: “[...] the mediation of the text through a computer or electronic reading device entails thresholds which are, in fact, considerably more concrete”. Maria LINDGREN LEAVENWORTH, “The Paratext of Fan Fiction”, in: *Narrative*, 2015, 23.1, 41.

<sup>15</sup> Gérard GENETTE, *Paratext*, 407.

<sup>16</sup> *Ibid.*, especially. 2 (see note 4 in this same essay).

<sup>17</sup> Dorothee BIRKE and Birte CHRIST, “Paratext and Digitized Narrative”, 68.

This is a key function in web-based fan fiction, because any fan fiction website is an archive – a net of texts “that span across single or multiple communicative acts”, “a *field of gravity*”,<sup>18</sup> a rizomatic space – and the reader finds herself facing this archive in the first place. Birke and Christ highlight the navigational function in the context of the DVD and the e-book. In other words, they mainly focus on the single text, even if they make reference to the list of titles stored on Kindle, as well as to the various sections accessible in the Kindle store, which are of course part of the e-reading experience and cannot be equated to browsing in an actual book-store or library.

However, despite all appearances, the situation in the fan fiction archive is very different, because, after browsing the general menu in order to reach a specific fandom (in our case, via the option “books”, and then the option “Pride and Prejudice”), the reader finds herself faced with a list – sometimes a very long one – of texts that are at the same time very similar to and different from one another. Every fandom is not only a specialized community/group of texts, but (for this very reason), an archive based on a tight interplay between difference and repetition. Everybody knows that the story will be a reworking of *Pride and Prejudice*, that’s the pre-condition. The point is, what *kind* of reworking? How different from the others? That’s why the metadata wall, made up of paratextual signals working as classifying, identifying and especially *searching categories*, is so important. Before moving on, it is perhaps time to describe, though rapidly, the wall, focusing on its most significant bricks, at least in the context of this essay, and once again taking FanFiction.net as a point of reference.

There are, to begin with, the basic paratextual pieces of information that usually no published text can dispense with:

- title of the story (link to the story’s first chapter);
- author’s pseudonym (link to the author’s profile page, where an author’s biographical outline can be displayed, and where all her stories published on FanFiction.net are listed);
- small icon, often using shots from some audiovisual adaptation of the novel, which can refer to the author – being then the same for every story by the author – or to the particular story in question, in the latter case working as a miniaturized cover (the link is to the story, not to the author’s profile).

However, added to this basic set of elements, there are others that are, as we will see, more relevant in many respects. Indeed, as meagre and basic as the web page design is on FanFiction.net, it is dense with tightly packaged information. If we proceed with our survey, we find:

- number of reviews (link to reader’s comments pages);
- number of followers (those who have asked to be notified when the story is updated);

---

<sup>18</sup> Cornel SANDVOSS, “The Death of the Reader? Literary Theory and the Study of Texts in Popular Culture”, in: Jonathan GRAY, Cornel SANDVOSS and C. Lee HARRINGTON (eds.), *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World*, New York University Press, New York and London, 2007, 22, 23.

- number of readers who have added the story to their favourite's list.

The latter elements – related as they are to the reception of the text – have great relevance, because they speak of the popularity (or the contended/controversial status, sometimes the two amount to the same thing) of both the text and/or the author within the community, while at the same time operating a kind of “pre-reading” of the text, which plays a major role – as we will see – in the emotional and rhetorical context of fan fiction. Besides, still more important are:

- rating (in terms of explicit sexual content, violence, language: from K, “content suitable for most ages”, to M, “mature audience”);
- language;
- genre (romance, drama, fantasy, supernatural..., or specific fan fiction genres such as “angst” and “hurt/comfort”);
- status (complete, in progress);
- editorial pieces of information: number of chapters, number of words, dates of both original publication and last update;
- fictional characters involved in the story;
- brief summary or description of the story (two to four lines long).

Finally, the brief summary/description, in turn, may optionally include:

- an explicit warning (for instance: “major character death”, “this is a dark version...”, “Jane [Bennet] is not angelic in this story”);
- a mention of the specific fictional world and/or period: Regency, modern, AU (alternate universe, that generally means a major twist in the plot or the insertion of magic, the supernatural, and so forth);
- mention of the kind of rewriting: variation, sequel, prequel, what if...;
- further specifications about the characters (for instance, whether they are OOC, Out Of Character, that is, very different from how they are depicted in the source text);
- a mention of the specific source(s): for instance, instead of or together with Austen's novel, the 1995 BBC adaptation, or the 2005 Joe Wright film, or the 2012 youtube series *The Lizzy Bennet Diaries*, set in contemporary USA;
- a mention of the ending, and especially of a happy ending (or the lack thereof, which is very rare);
- information on the pairing (which character will end up with which);
- information on the nature of the relationship(s), whether heterosexual or homosexual (the famous slash fan fiction, that for many is equivalent to fan fiction tout court).

A large part of the paratextual signals that I have listed mirror the entries that can be selected in the Filters search engine: genres, rating, status, etc. On the other hand, the Filters search engine – the *real*, the *material* metadata wall, which blocks and at the same time allows and directs fluxes, which sieves and groups together – systematizes and schematizes some of the contents of the brief summary /description. In the menu “Worlds” readers are given both the period and the different

sources. In addition, there are four lists of characters and the function “Pairing”, which allows readers to select the coveted relationship(s).

My survey is a boring exercise, no doubt. However, I have intentionally gone into such detail to illustrate how much information the reader can acquire *prior to any reading of the story itself*. This appears perfectly coherent with the capital role of paratext in the contemporary culture industry and intermedia landscape that Gray has claimed, stressing how “by the time we actually encounter ‘the show itself’, we have already begun to decode it and to preview its meanings and effects”.<sup>19</sup> The filters are not only a search engine but a frame through which we interpret the text in advance and get ready for the actual meeting with it. However, there seems to be something more here. All these paratextual signals, that roughly correspond to what Genette terms the “editorial peritext” in the printed book, give a lot away as far as the story’s content is concerned: which characters, which kind of relationship, which plot twist, which main events, which level of violence is depicted, which spatio-temporal frame, and so on and so forth, often up to disclosing the very ending. In other words, readers are *(over)warned*. This results in a very singular dialectics between both suspense and predictability, expectations and surprise, which is typical of fan fiction.

From Barthes and Hitchcock, to psychologists Leavitt and Christenfeld, we have been repeatedly told that foreknowledge of a story’s outcome enhances our pleasure and enjoyment rather than spoiling it; that prolepses and anticipations are indeed fundamental components of suspense.<sup>20</sup> But in fan fiction, as we have just seen, foreknowledge is *paratextually* (or better still, *peritextually*) *conveyed*, not intertwined with the text as is usually the case in narrative fiction. Moreover, it is *certain* foreknowledge, institutionalized, one might say, whereas in narrative fiction prolepses are usually formulated in more uncertain and evocatory terms, so as to keep the reader tipped off, not plainly informed. Not to mention that peritextually-conveyed foreknowledge encompasses much more than simply the outcome(s). Readers, it seems, want to know in advance, as precisely as possible, what they are going to read, or at least the paratext of fan fiction suggests that they do. However, one should not assimilate the intended readers and the real readers: the paratext shapes the experience of the latter in such a way that they cannot escape all the infor-

---

<sup>19</sup> Jonathan GRAY, *Show Sold Separately*, 2. But see also ch. 2 and ch. 5, especially 147-153, where Gray tackles the question of spoilers. In the 1970s, Hans Robert Jauss had already stressed the importance of the cultural codes and previous information and knowledge that define what he termed the “horizon of expectation” through which readers receive, decode (and even pre-decode) any literary text. However, it should be emphasized that Jauss’s reception theory, and his key notion of “horizon of expectation”, are especially focused on the historical dimension of the literary/aesthetic experience: “The analysis of the literary experience of the reader avoids the threatening pitfalls of psychology if it describes the response and the impact of a work within the definable frame of reference of the reader’s expectations: this frame of reference for each work develops in the historical moment of its appearance from a previous understanding of the genre, from the form and themes of already familiar works, and from the contrast between poetic and practical language”. Hans Robert JAUSS, “Literary History as a Challenge to Literary Theory”, trans. Elizabeth Benzinger, *New Literary History*, 1970, 2.1, 11.

<sup>20</sup> Roland BARTHES, “Masculin, féminin, neutre”, in: Roland BARTHES., *Œuvres complètes*, ed. Eric Marty, Seuil, Paris, 2002, vol. V, 1027-1043; François TRUFFAUT, *Hitchcock*, new revised edition, Simon & Schuster, New York, 1983, especially 210-215; Jonathan D. LEAVITT and Nicholas J.S. CHRISTENFELD, “Story Spoilers Don’t Spoil Stories”, in: *Psychological Science*, 2011, 2, 1152-1154. On the importance of prolepsis, see also Mark CURRIE, *About Time: Narrative, Fiction, and the Philosophy of Time*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007.

mation they are provided with. Whether they wish it or not, they have no choice but to be told in advance<sup>21</sup>.

Perhaps this has to do with what Sandvoss identifies as a characteristic feature of fan fiction. That if a long critical tradition has seen aesthetic value as mainly lying in defamiliarization, transgression and estrangement, we must acknowledge that “the reading of fan texts strives for the opposite: familiarity and the fulfilment of expectations”.<sup>22</sup> In any case, the dialectics that we have observed opens up interesting questions as to what fan fiction readers read for, and why, and how, which I cannot tackle here for lack of space. Suffice it to say that in the fan fiction environment, a fourth function of the paratext (and particularly the peritext) should be added to the three identified by Birke and Christ, which is perhaps the paramount one in this context: the *cautional* or *forewarning function*. However, perhaps we can get some more insight as to what fan fiction readers read for if we take the analysis one step further.

### A peep into the metadata wall: on genres, rating, pairing, and hierarchy

The synoptic, list-like character of both the web page layout and the different menus in the Filters search engine, fosters a synchronic take and seems to equate all the parameters to one another. In fact, this is not the case. There is a hierarchy – not explicit but very clear, known by anybody who is familiar with fan fiction, and widely shared by and through the (different) communities – underlying the multifarious peritextual elements. According to this hierarchy, types of relationship (homoerotic, that is slash, or heterosexual), rating, genres, and pairings are the issues that really matter to fans. They stand on an altogether different level as compared with length, language, status, fictional world(s), or even sources. These issues, in turn, can – and must – be hierarchically analysed.

Among both scholars and fans there is no agreement on such a hierarchy, or on the differences and intertwinings between each one of these elements/labels and the others. Busse and Hellekson, for instance, write in an influential essay:

Within the field of fan fiction, the three main genres are *gen*, *het*, and *slash*. *Gen* denotes a general story that posits no imposed romantic relationships among the characters. *Het* stories revolve around a heterosexual relationship, either one invented by the author or one presented in the primary source text. *Slash* stories posit a same-sex relationship, usually one imposed by the author and based on perceived homoerotic subtext. Archives of fan fiction, or online libraries that categorize and house fan fiction, use these three genres as organizing principles, with slash often housed in separate archives.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> I am indebted to the reviewer of this essay for drawing my attention to this significant point.

<sup>22</sup> Cornel SANDVOSS, “The Death of the Reader?”, 31.

<sup>23</sup> Kristina BUSSE and Karen HELLEKSON, “Introduction: Work in Progress”, loc. 123.

According to Busse and Hellekson, the main genres of fan fiction are gen, het and slash.<sup>24</sup> Other labels, such as romance, comedy, drama etc., fall under the category of “subgenre(s)”. However, the passage just quoted implicitly suggests that one of the pivotal issues in fan fiction is pairing, since at least two of the three genres mentioned by the authors are defined on the basis of this criterion (and the third one, on the basis of the lack thereof). In other words, it is no exaggeration to say that fan fiction – no matter which fandom, which community or subcommunity – is principally concerned with pairing, that is, with the development of personal, emotional relationships between the characters: love and/or erotic desire more often than not, but also friendship or family bonds. And even when personal relationships are not the main focus, such a dimension plays an important role anyway.

If this is true, a different conceptualization of the genre question is possible. The stress on emotional and erotic relationships is the reason why a large part of fan fiction could in fact be traced back to two main “meta-genres” or architextual narrative/literary models, in Genette’s vocabulary: pornography and romance.<sup>25</sup> As Catherine Driscoll rightly argues, “paring and rating function as more important generic markers than terms like *comedy* or *angst*, and are more usual search categories for fan fiction archives”.<sup>26</sup> She goes even further and – also by tracing the historical intersections between romance and pornography since the eighteenth century – highlights the manifold connections between romance and pornography in fan fiction, claiming the interpenetration of the two rather than a radical polarization:

Porn and romance are often dramatically opposed in the internal discourse of fanfic communities, as if they were at opposite ends of a spectrum of choices. General-access archives like FanFiction.net exclude explicit sexual representations and are overwhelmingly dominated by romance, whereas communities centered on the production of self-designated porn rarely include extended romance narratives or the inflated romantic happiness sometimes called fluff. Given the dominance of pairings in fan fiction, this means the opposition between romance and sex can look like a sliding scale of visibility between G-rated stories, in which romance itself is only implied, and NC-17 stories, in which sex is explicitly represented. This emphasis on the visibility of sexual content through the use of the ratings system reveals the extent to which this assessment is drawn from the generic conventions of pornography. However, very explicit stories may also be very romantic, and the most popular romance stories may focus explicitly on sex. The genres are not poles at either end of a scale but axes between which every story can be plotted as more or less romance and more or less porn. [...] I

---

<sup>24</sup> The authors more or less follow the Archive of Our Own website, where the entries listed in the menu “Categories” are: M/M (male/male), F/M (female/male), F/F (female/female), Gen, Multi, and Other.

<sup>25</sup> “By architextuality I mean the entire set of general or transcendent categories – types of discourse, modes of enunciation, literary genres – from which emerges each singular text”. Gérard GENETTE, *Palimpsests*, 1. See also Gérard GENETTE, *The Architext. An Introduction*, trans. Jane E. Lewin, University of California Press, Berkley, Los Angeles & Oxford, 1992. If the architext is not (only) the genre, Genette often tends to conflate the two or to equate architext to genre.

<sup>26</sup> Catherine DRISCOLL, “On true Pairing: The Romance of Pornography and The Pornography of Romance”, in: Kristina BUSSE and Karen HELLEKSON (eds.), *Fan Fiction and Fan Communities*, loc. 1183.

would argue that while much fan fiction is explicitly romance and/or porn, all fan fiction is implicitly both.<sup>27</sup>

So, slash is conceptualized as a form of romance, in the end.<sup>28</sup> Along these lines, we could conceive of fan fiction as a process or roman(ti)cization and eroticization of the whole field of popular culture, and even beyond, if we think of the Jane Austen fandom(s). Elizabeth Woledge, for her part, has proposed the term “intimatopia” to designate a new genre of literature in both slash and mainstream fan fiction communities, where the stress is neither put simply on sex or the erotic, nor on romantic relationships alone, but on intimacy, that is, the representation of interpersonal intimacy at various levels, always implying an osmosis between the physical and the emotional-affective spheres.<sup>29</sup>

The multifaceted relationships between romance, pornography, and slash – all the more so considering that fan fiction is *mostly written by women* – cannot be resolved in the space of this essay, and this is not my intent anyway. More modestly, I want to emphasize the complexities and contentions underlying the genre issue in fan fiction, (re)affirming its relevance. As Genette himself states, “generic perception is known to guide and determine to a considerable degree the readers’ expectations, and thus their reception of the work”. And generic issues involve paratext, since the generic status of a text is primarily claimed via paratextual signals.<sup>30</sup>

According to Genette, in the field of literature the relation of a text to its architext is “the most abstract and most implicit of all”, “completely silent” and often “inarticulated”, “because of a refusal to underscore the obvious or, conversely, an intent to reject or elude any kind of classification”: “the text itself is not supposed to know, and consequently not meant to declare, its generic quality”, which is rather “the business [...] of the reader, or the critic, or the public”.<sup>31</sup> This is not the case in the fan fiction environment, where readers, writers and even the text itself are supposed to know the generic quality of the text very well (although, as we have seen, such quality *does* remain highly disputable and problematic). On the one hand, mention of the generic quality, of the rating and pairings, is expected, being mandatory, as the text needs to be indexed and searchable in the archive. On the other hand, it is openly declared, even shouted out, as part of the forewarning function discussed above, and it is frequently hotly debated in reviews, author’s notes and forums. And as we have just touched upon author’s notes, reviews, comments and the conversations within the community, it is time to move to the next paratextual zone.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, loc. 1287 and loc. 1294.

<sup>28</sup> On slash and romance in fan fiction, see the influential essay by Anne KUSTRITZ, “Slashing the Romance Narrative”, in: *The Journal of American Culture*, 2003, 26.3, 371-384.

<sup>29</sup> Elizabeth WOLEGE, “Intimatopia: Genre Intersections Between Slash and the Mainstream”, in Kristina BUSSE and Karen HELLEKSON (eds.), *Fan Fiction and Fan Communities*.

<sup>30</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsests*, 4-5.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

## Beyond the metadata wall: wait!

Whatever one may think about fan fiction, one thing is certain. Fandom is a highly interactive environment, much more so than a kindle e-reader, let alone a traditional book, or even than a blog. It is an environment where not only do readers and writers continually trade places with one another (this time reader may be – or already is – next time writer), but where each story is surrounded by multiple extra-narrative, extra-fictional voices, and an ongoing dialogue. The interactive, dialogic dimension takes many forms: from the betareaders who proofread, revise and check someone's else work, to private emailing between one particular reader and one writer. However, two of these forms have a relevant paratextual bearing: author's notes (A/Ns) and readers' reviews. Let's begin with the author's notes: short messages, announcements, statements addressed directly by the author to the readers, *interspersed within the very body of the text*. Not much has been specifically written on this feature. Alexandra Herzog interprets author's notes in the light of issues of authority and power, authorial control over the text and negotiations with both the media industry and the community:

[...] A/Ns are ultimately about authority and control—both in asserting a position of fannish power in regard to the creators of the source text and in demonstrating the influence of the writer on the reading processes of their audience. Owing a debt to Gérard Genette's extensive study of paratexts (1997), I am thus concerned with the essential importance of A/Ns in fannish negotiations of ownership and agency within the community and—symbolically—with the media industry, discussing distinct subtypes of paratextual comments that express the different approaches fans employ in constructing their role as fan author to ensure that their voices are heard.<sup>32</sup>

Issues of authorship (especially of collective authorship in fandom) are also at the heart of Maria Lindgreen Leavenworth's analysis, according to which “[A/Ns] subtly but actively undermine the notion of the single author working in solitude and with complete authority over the text”.<sup>33</sup> If this is certainly true, and if such issues are surely crucial in fandom and fan fiction paratext, it should not be overlooked that in A/Ns one finds everything, that is, *anything*: from trivial information about the author's daily life to meta comment on fandom and the functioning of fan fiction; from intertextual hints to references to further historical/contextual sources about the fictional world; from disclaimers (“I don't own the characters”...) to apologies for delay in updating; from autobiographical insights which connect the story's content with traumatic events in the author's personal life to pleas for fighting world hunger or requests to donate to Doctors Without Borders and make the world a better place. Not to mention that disparate topics can be, and often are, intermingled in one single A/N. Therefore, on the one hand, A/Ns perform multiple functions and/or have multiple effects. On the other, any interpretation of such statements is always based on a prior act of selection, on an implicit or explicit hierarchy imposed on the material. In other words, it is, and can only be, programmatically biased.

---

<sup>32</sup> Alexandra HERZOG, “But this is my story and this is how I wanted to write it: Author's Notes as a Fannish Claim to Power in Fan Fiction Writing”, in: *Transformative Works and Cultures*, 2012, n. 11, sec. 1.5, <http://dx.doi.org/10.3983/twc.2012.0406>. Last accessed: October 20, 2018.

<sup>33</sup> Maria LINDGREEN LEAVENWORTH, “The Paratext of Fan Fiction”, 50.

Be it as it may, I want to interpret A/Ns in a different framework here. Fan fiction is, more often than not, *serialized* fiction. It mostly comes in instalments, whether or not the writing and the publishing run in parallel, which is often the case, and even a complete text, if/when republished, will generally come in instalments anyway. Hence – although a fanfic, complete, in progress or interrupted, can certainly be read all at once, and such mode of reception exists within the community, otherwise the archive wouldn't make any sense – many readers follow the writing of the story in real time, as the function “Followers” testifies, impatiently waiting for the upcoming chapter or group of chapters.<sup>34</sup> Not by chance, A/Ns are usually placed at the beginning and/or at the end of chapters, the division in chapters being a main organizational textual strategy, and the beginning and ending of each chapter being potential strategic internal thresholds. Put differently, A/Ns cadence the serialized and somehow fragmented development of the story.

Many A/Ns have much to do with the mode of publication. Fan fiction is both a very collaborative environment and a competitive one, where hundreds and hundreds of *similar* stories are available within each fandom, and where each story fights to gain reader attention, and most of all *to keep it over time*, possibly till the end. As Laina Lee writes at the beginning of chapter 22 of *A Wonderful Carol: Wickham Wins*:

I try not to take the lack of a lot of reviews for this story personally and console myself with the fact that people are reading and I am not getting many negative reviews. I am convinced that any story that doesn't make ODC [Our Dear Couple, Elizabeth and Darcy]'s romance the central focus of the story at least at first, *has an upward battle in gaining readers and reviewers* [...].<sup>35</sup>

The A/Ns play a decisive role in this dynamic. Through the A/Ns, the author tries to capture the reader using different means such as explicit appeals (e.g.: “stay with me”, “keep reading”, etc.), flattery and blandishing (e.g.: “your comments and appreciation keep me writing”, “you guys are wonderful”...), excuses (“this has already been done, but what hasn't?”), which are basic and widespread rhetorical moves. But the main strategy, following the tradition of serial fiction, is the involvement of the readers in the development of the story itself: a strategy which is not only rhetorical but narrative in the strictest sense of the word. As Frank Kelleter has noted,

[...] the reception of serial forms, in its initial manifestation, does not distinctly “follow” the production and publication of a finished text. Rather, serial reception first happens in interaction with the ongoing story itself. A series is being watched or read while it is developing, that is, while certain narrative options are still open or have not yet materialized as options.

---

<sup>34</sup> This may be less evident on Archive of Our Own, where a text, in progress or completed, can also be received as a single long document (“full text”), and even downloaded as an HTML document or a pdf. On the other hand, the serialized character of fan fiction comes to the forefront on FanFiction.net, where reading by instalments, chapter by chapter, switching to a new page at the beginning of each new chapter, is the only option available.

<sup>35</sup> Laina Lee, *A Wonderful Carol: Wickham Wins*, November 1, 2018 [online], <<https://www.fanfiction.net/s/13109249/22/A-Wonderful-Carol-Wickham-Wins>>. Last accessed: November 27, 2018. My emphasis.

As production and reception are entangled and not temporally distinct areas of practice, “both activities are intertwined in a feed-back loop”.

Repeated temporal overlap between ongoing publication and ongoing reception allows serial audiences to become involved in a narrative’s progress. In more general terms, seriality can extend – and normally *does* extend – the sphere of storytelling onto the sphere of story consumption. Hence popular series have a special ability to generate affective bonds and to stimulate creative activities on the part of their recipients, who, for all practical purposes, operate as *agents of narrative continuation*.<sup>36</sup>

The function of many A/Ns is exactly to increase such affective bonds and to keep readers alert, activating participation again and again. For this reason, readers are regularly called on for their suggestions and opinions about story outcomes, plot twists, character outlines and the like. “I’m excited for the next chapter, so stick with me! How crazy do you like your Caroline?”, writes Sweetarts9824 at the end of chapter 4 of *Resentful Temper*.<sup>37</sup> In chapter 24 of a *Pride and Prejudice* and *The Haunting* crossover, rampantwolfhound writes that the chapter “is dedicated to all of my [Archive of Our Own] commenters who clamoured for a Darcy haunting. Thank you for making such a suggestion as my initial outline had not planned for him to truly experience Netherfield until the final showdown [...]”.<sup>38</sup> And at the end of chapter 7 of *Dancing on Hedgerows*, mrnon titillates her readers as follows: “Well those who guessed that Collins will be the sick guest at Netherfield are correct. But who will come to care for him and what may happen there may surprise you. I love hearing your thoughts! Keep them coming, and thanks for reading.”<sup>39</sup> If on the one hand similar peritextual statements bear witness to fan fiction’s collective authorship and/or shared communality, on the other they exhibit the extension of “the sphere of storytelling onto the sphere of story consumption” and the desire to hook the readers that is typical of serial narrative. Indeed, as fan fiction is supposed to be participatory by default, one might wonder at the frequency of such reminders, which may seem somehow redundant or reaffirming the obvious.

---

<sup>36</sup> Frank KELLETER, “Five Ways of Looking at Popular Seriality”, in: Frank KELLETER (ed.), *Media of Serial Narrative*, The Ohio State University Press, Columbus, 2017, Kindle edition, loc. 377 and loc. 391.

<sup>37</sup> Sweetarts9824, *Resentful temper*, August 24, 2018 [online], <<https://www.fanfiction.net/s/13045170/4/Resentful-Temper>>. Last accessed: October 27, 2018.

<sup>38</sup> rampantwolfhound, *The Haunting of Netherfield*, October 17, 2018 [online], <<https://www.fanfiction.net/s/13095397/24/The-Haunting-of-Netherfield>>. She is even more explicit in chapter 29: “This is Part I of the epilogue, so if you find yourselves wondering, “But what about such-and-such?”, I will hopefully answer your questions tomorrow with Part II. Pretty much everyone’s questions should be answered after tomorrow’s chapter, but if you have questions, feel free to ask them so I can make sure to write them into the epilogue” [online], <<https://www.fanfiction.net/s/13095397/29/The-Haunting-of-Netherfield>>. Last accessed: November 5, 2018.

<sup>39</sup> mrnon, *Dancing on Hedgerows*, May 11, 2016 [online], <<https://www.fanfiction.net/s/11941415/8/Dancing-On-Hedgerows>>. Last accessed: October 31, 2018.

In other examples of A/Ns we encounter – often even more dramatically staged – the same strange dialectics between foreknowledge and surprise, suspense and (pre)fulfilled expectations. timunderwood9 opens chapter 24 of *The Trials* as follows:

Guys, I am really, really loving those guessing reviews. Also, a rather too late, to be honest, excessive angst warning. It is one of those things, figuring out the balance for these stories, and while awesome and dramatic, I perhaps made things a little too rough for ODC here near the end - or at least a lot of the Amazon reviews thought so when I first published it... but have heart, *there is only a couple more chapters before we are through the darkest part.*<sup>40</sup>

If the suspense is highlighted by the interplay between text and paratext (I will go back to this in a moment), at the same time it is controlled, *regulated via the paratext*, through constant reassurances. Not by chance, one reader comments, after the mentioned chapter: “Angst is fine by me, especially when the HEA [Happily Ever After] is assured”.<sup>41</sup> Still more illustrative is the end of chapter 8 of *Dancing on Hedgerows*. The chapter closes on a cliffhanger: a character has had a stroke and we don’t know what will become of him. However, the same cliffhanger is immediately weakened, if not denied or solved, by the A/N:

Before anyone gets too excited, this episode is NOT heralding the death of our villain. We're about half way through this story, and Collins Sr has a lot more to answer for than being an abusive father and husband, especially considering that during the time in which he lived, a man was within his rights to beat his wife.<sup>42</sup>

Apparently, not all readers share the pleasure of such dialectics, as nanciellen writes in her review: “I don’t like to be told what will be happening in the story. Just a note. I don’t understand why people do this. Just wanted to let you know how I feel. Thank you”.<sup>43</sup>

I feel bound to add: me neither! However, from what we have seen, it is clear that A/Ns need to be read on the background of the readers’ reviews, which they mirror, echo and answer to. In turn it is important to stress that readers’ reviews react not only to the “text itself” but to the A/Ns as well. In both the A/Ns and the reviews, in any case, the paratext needs to be analysed not only spatially, along Genette’s main lines, but temporally and, in particular, diachronically, in the evolving temporal frame of serialized narrative.<sup>44</sup>

Similarly to A/Ns, readers’ reviews perform a variety of functions and/or produce a variety of effects: from the more traditional interpretive function of paratext, though complicated by the tension between collective and individual auth-

---

<sup>40</sup> timunderwood9, *The Trials*, June 4, 2017 [online], <<https://www.fanfiction.net/s/12516346/24/The-Trials>>. Last accessed: October 31, 2018. My emphasis.

<sup>41</sup> AussieFicReader, October 16, 2018 [online], <<https://www.fanfiction.net/r/12516346/0/3/>>. Last accessed: October 31, 2018.

<sup>42</sup> mrnon, *Dancing on Hedgerows* [online], <<https://www.fanfiction.net/s/11941415/9/Dancing-On-Hedgerows>>. Last accessed: October 31, 2018.

<sup>43</sup> Nanciellen, October 29, 2018 [online], <<https://www.fanfiction.net/r/11941415/0/4/>>. Last accessed: October 31, 2018.

<sup>44</sup> See Robert ALLEN, “Perpetually beginning until the end of the fair: The paratextual poetics of serialised novels”, in: *Neobelicon*, 2010, 37, 186.

orship in fan fiction, to what we might call a (*social*) *control* function or effect exerted by the community on the individual writer. In the context of this essay, I am particularly interested in how readers' reviews contribute to negotiating suspense, expectations, time lapses and voids between one instalment and the next, since they are the zone where questions, suggestions, interpretations, guesses, anticipations and hypotheses about the story, surface only to be dismissed or taken up and raised again, in an ongoing conversation which evolves between text and paratext. In close connection with A/Ns, readers' reviews fill the gaps with textuality and bridge diegetic time over real time. They keep the story *alive* (in the sense of not forgotten, still present in the readers' actual "horizon") and moving on, in anticipation of what will come next, maintaining the perception of a work in progress. This is especially true in fan fiction, where the rhythm of publication varies a lot and the time lapse is unpredictable. Therefore, all the elements accumulated so far point, once again, to the paramount, if not overpowering role of paratext in fan fiction, and to the border-blurring with the text itself: "While the show is absent from the scene, the text nevertheless lives on through the paratext".<sup>45</sup>

Donata MENEGHELLI  
Università di Bologna

---

<sup>45</sup> Jonathan GRAY, *Show Sold Separately*, 152-153.

## EXTENSIONS DU DOMAINE DE L'ŒUVRE

### Introduction

“Zone indéfinie” entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l’intérieur (le texte), ni vers l’extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière [...]¹

Cette description du seuil paratextuel a été souvent citée depuis trente ans. Cette « lisière » englobe elle-même le péri-texte (compris dans l’espace physique du livre : titre, sous-titre, nom d’auteur, indications génériques, exergues, illustrations, dos de couverture, dédicace, notes, etc.) et l’épitéxte (avant tout auctorial, situé hors de cet espace : interview, entretien, lettres, journaux intimes, etc.). Malgré tout l’intérêt porté au paratexte sur 380 pages, il n’en reste pas moins que, selon Genette, « l’œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte [...] » (p. 7). Le paratexte, autrement dit, ne saurait être confondu avec cette unité formelle constituée par « l’œuvre ». Le dispositif paratextuel met en œuvre deux modèles de régulation : d’une part, un code social destiné au marché (des signes industriels : couverture, prix, bandeau, etc.) enveloppant « le texte pour assurer sa présence au monde, sa “réception” et sa consommation, sous la forme, aujourd’hui du moins, d’un livre » (p. 7) ; de l’autre, un code littéraire, programmeur de la lecture (préface, résumé, sous-titre, exergue, etc.). En ce sens, le paratexte constitue le « lieu privilégié d’une pragmatique et d’une stratégie, d’une action sur le public » (p. 8).

J’aimerais maintenant confronter la définition de ce seuil à l’impact des dispositifs d’art contemporain sur la littérature. Qu’advient-il des formes littéraires lorsqu’elles sont au contact d’autres champs de pratique ? Je prendrai ici l’exemple du « paradigme » que constitue l’art contemporain depuis Marcel Duchamp (Heinich 2014²). Dans cette nouvelle configuration, le site spécifique de l’œuvre se trouve déplacé, si bien que celle-ci tend à se prolonger vers ses marges. Dans la foulée, les activités jugées jusqu’alors périphériques à l’« œuvre » (entretiens, performances, interventions dans l’espace public, discours de remise de prix, etc.), voire même perçues comme purement promotionnelles (publicité, dédicaces, présence médiatique, etc.) se voient de plus en plus explicitement intégrées au geste artistique. Thierry Lenain évoque ainsi cette tendance du paradigme contemporain à

réintégrer les attributs externes de l’œuvre dans sa substance même. L’environnement institutionnel, les récits concernant l’objet exposé, son prix, le certificat, la signature de l’artiste et même les réactions du public sont souvent traités comme des signifiants artistiques de premier degré, parfois bien plus importants que l’objet lui-même.³

En effet, une caractéristique de l’art contemporain consiste à centrer l’attention moins sur l’objet-artefact lui-même (comme le faisait l’art moderne) que sur son

---

¹ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, p. 8.

² Voir aussi Pascal MOUGIN (éd.), *La Tentation littéraire de l’art contemporain*, Paris, Les Presses du Réel, 2017 et les travaux du master en écriture-création de l’Université de Paris 8 : <https://www.univ-paris8.fr/Master-Creation-litteraire?choix=c>

³ Thierry LENAIN, *Art forgery*, cité par N. HEINICH, *Le Paradigme de l’art contemporain*, Paris, Gallimard, 2014, p. 129.

effectuation au sein d'un dispositif (installation, performance) ou sur l'intégration de son propre contexte, comme dans l'art dit « contextuel » (Ardenne 2002). Ce déplacement témoigne d'un tournant pragmatiste dont Richard Shusterman (1991) a décrit les enjeux à partir des écrits de John Dewey. Genette en est d'ailleurs pleinement conscient lorsqu'il évoque la dimension pragmatique inhérente au paratexte. En termes genettiens, on dira que dans l'art contemporain, l'intérêt se déporte du texte vers les relations de celui-ci avec le paratexte ou, en langage scolastique, de l'opus operatum vers l'ensemble de son modus operandi.

### Littérature et « activité » : une perspective pragmatiste

Envisager la littérature non seulement comme une série de « textes » réduits à la bibliothèque ou à l'archive, mais comme une constellation d'« activités » adossées à des situations, des acteurs, des formes et des supports, tel est le point de vue adopté dans mes recherches récentes (Meizoz 2015 & 2016). Il s'inscrit dans un courant de réflexions anthropologiques et historiques sur la littérature, dont Florent Coste a donné une formulation récente dans *Explore. Investigations littéraires* (2017):

Une théorie anthropologique de la littérature s'intéresse aux relations sociales qui s'organisent autour des œuvres littéraires et que ces dernières réarticulent.<sup>4</sup>

Coste envisage la littérature moins comme une « représentation » (mimesis), que comme une « modélisation » du monde (ibidem), observant la dimension d'action (agency) et les effets des objets littéraires, autrement dit les possibilités d'action qu'ils déploient (redescription, critique, déplacement parodique, exténuation des clichés, etc.). Parcourant lui-même les travaux d'Yves Citton, Jacques Rancière, Roger Chartier, Franco Moretti, Marielle Macé, Hélène Merlin-Kajmann et de l'anthropologue Eric Chauvier, avec l'œil du pragmatiste américain doublé d'une vigilance wittgensteinienne, Coste envisage l'enquête sur la littérature comme une « ethnographie », dont la tâche serait avant tout descriptive, attentive aux dimensions de « processus » et de « performances » autour de l'objet littéraire.

Considérons par exemple ce que Lionel Ruffel (2016) nomme « l'extension de la sphère de la publication » : aujourd'hui, faire œuvre littéraire ne consiste pas seulement à publier un texte, mais bien à le décliner sous diverses formes et pratiques dont l'imprimé n'est que la trace. Performances, lectures, entretiens en public, ballades littéraires, ateliers d'écriture, séances de bibliothérapie, dédicaces, sont autant de lieux et d'occasions qui étendent l'activité littéraire au-delà du livre. Autrement dit, dans ces situations, le texte se trouve exposé à un dispositif « paratextuel » complexe qui l'actualise et le prolonge. L'espace de l'œuvre s'élargit, et ce phénomène a cours au moins depuis les avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle, qu'elles soient Futuristes, Dada ou Surréalistes. L'histoire littéraire a retenu par exemple les spectacles du « poète-boxeur » Arthur Cravan, en 1913<sup>5</sup>. Dans les années 1960, le

---

<sup>4</sup> Florent COSTE, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, 2017, p. 59.

<sup>5</sup> Jérôme MEIZOZ, *La littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, « Erudition », 2016, pp. 21-22.

développement de la performance artistique, du body art (Marina Abramovic & Ulay) aux actionnistes viennois, participe d'une expérimentation du même type.

Un exemple, encore, choisi hors du champ littéraire, pour illustrer le déplacement des frontières artistiques qui se joue dans le paradigme contemporain. L'installation *War damaged Musical Instruments* (2015) de l'artiste écossaise Susan Philipsz a été présentée à la Hamburger Bahnhof de Berlin en 2017. L'ensemble mobilise deux salles du musée. La première est vide, munie cependant de quatre discrets haut-parleurs diffusant des sons déchirés, hésitants et non-harmoniques, de ce qu'on identifie peu à peu comme des cuivres (trompettes, cors, etc.). On traverse cette salle, un peu surpris et décontenancé, prêtant l'oreille à une série de sons variés, irréguliers et désarticulés. La salle suivante présente des écrans vidéo qui documentent la genèse de l'« œuvre » (musique bruitiste ? composition expérimentale ?) entendue dans la première. Il s'avère alors que l'artiste a longuement collaboré avec des historiens, archéologues et musiciens pour travailler sur des trompettes militaires laissées sur les champs de bataille entre 1815 et 2010. Les instruments portent les stigmates des explosions et des balles. Ils sont incomplets et mutilés. Un musicien en joue, tente d'en sortir des sons. Il les ressuscite en quelque sorte dans leur état dégradé, qui évoque métonymiquement toute l'horreur de la guerre, les cris inarticulés de la terreur. Nous voilà dans une art-chéologie en quelque sorte : le documentaire vidéo rétablit la genèse et le contexte de ces sons (donc, en termes genettiens, il leur fait paratexte), tout en étant montré après ceux-ci (respectivement, le texte). Il fait de l'enquête (archéologique, musicologique) un processus artistique qui englobe les instruments de musique et leurs sonorités dans une nouvelle forme de vie (distincte, contextuellement, de leur premier usage militaire). Autrement dit, par l'agencement des deux salles contiguës, le documentaire s'avère partie prenante du dispositif de l'œuvre dont il permet la pleine ressaisie, notamment émotionnelle. En effet, sans la vidéo para-sonore, le cadrage de l'interprétation (frame) resterait indéfini et l'émotion des auditeurs ne pourrait être rattachée à l'Histoire terrible qui s'y rejoue. La signification historique et affective de ces sons n'est donc accessible, en termes genettiens, que par l'intrication de l'événement sonore (comme texte) et du documentaire visuel (comme paratexte).

### Modes d'extension

L'extension du domaine de l'œuvre me semble notable aujourd'hui sous des formes diverses. Après en avoir donné quelques exemples dans *La littérature « en personne »* (2016), il est possible de les systématiser un peu. Grossièrement, à ce stade de mes réflexions, j'identifie cinq modes de prolongements de l'œuvre littéraire au-delà de son existence imprimée :

1. Les prolongements dans les interventions médiatiques : je pense ici aux genres de l'interview et de l'entretien. Dès les années 1950, l'entretien avec l'auteur devient un genre éditorial à part entière et fait l'objet de collections spécifiques (Cornuz 2016). Devenu livre, l'entretien intègre peu à peu le domaine de l'œuvre au sens où la critique le considère comme partie intégrante de celle-ci, comme on peut le constater d'Aragon parle (1966) aux Yeux ouverts (1980) de Yourcenar à *Ecrire* (1993) de Duras.

Michel Houellebecq fait de ses interviews télévisés un prolongement de ses romans, y reprenant à son compte les propos de certains personnages. Le voilà attaqué en justice pour cette raison, alors que son roman n'est pas inquiété<sup>6</sup>. Houellebecq importe ses pratiques de l'art contemporain dont il est un observateur attentif : ici, une posture publique qui prolonge et déplace le dispositif romanesque sur la scène médiatique. Peu à peu, quittant le strict champ littéraire, Houellebecq a joué de la multi-positionnalité : poly-artiste, il multiplie les incursions dans le scénario, le film, la chanson, la poésie, la curation d'art contemporain, la photo, etc. (Meizoz in Baroni & Estier 2016). L'impact de l'art contemporain sur les écrivains n'est d'ailleurs pas à sens unique, celui-ci en retour emprunte sans cesse des pratiques et des matériaux à la littérature mais aussi au cinéma, aux arts de la scène, etc.

2. Les prolongements dans la réception : déployer le texte et l'effectuer dans un dispositif, c'est inclure par exemple les lectrices et lecteurs dans l'activité littéraire. Et faire pénétrer leurs discours dans l'espace de l'œuvre. De nouvelles formes théâtrales misent ainsi sur l'implication des publics dans le spectacle. Yann Duyvendak et Roger Bernat ont créé en 2011 à Genève *Continue* (Hamlet), qui met en débat une scène fameuse de la pièce (Acte III, scène 4) dans laquelle Hamlet tue d'un coup de couteau Polonius (le père d'Ophélie) caché derrière un rideau, en s'écriant «Tiens! Un rat». Delphine Abrecht commente cette expérience théâtrale en pointant la fonction délibérative que le metteur en scène confie aux spectateurs, invités à confronter leurs points de vue :

Hamlet est-il coupable ou innocent ? Fou ou non ? A-t-il vraiment pensé qu'il s'agissait d'un rat ? Qu'il s'agissait d'un autre homme ? Alors que les lectures de cette scène peuvent être diverses, Bernat et Duyvendak décident de s'en remettre à la justice d'aujourd'hui et de rapprocher la fiction et la réalité en confiant le cas à de vrais professionnels du droit, ayant accepté de jouer leur propre rôle. Ceux-ci se voient remettre le dossier d'instruction d'un cas véritable, s'apparentant à cet épisode de Hamlet. À partir de cette scène et de ce dossier, qui font office de canevas commun, Duyvendak et Bernat convoquent donc sur le plateau six professionnels de la justice, renouvelés selon la ville où le spectacle a lieu, et trois acteurs chargés de jouer respectivement le rôle d'Ophélie, qui accuse Hamlet d'avoir tué son père ; de Hamlet, qui maintient avoir cru qu'il s'agissait d'un rat ; et de Gertrude, qui corrobore le témoignage de son fils. À chaque représentation, à chaque "procès", les avocats sélectionnent des éléments à partir du dossier d'instruction et en donnent, comme il est d'usage, leur lecture au juge. Les aspects sélectionnés, les interrogatoires et les plaidoiries varient selon les soirs et, dirait Bayard, selon la personnalité des avocats ; tout comme varient les discussions entre les quelques spectateurs choisis au hasard vers la fin du spectacle pour faire office de jury. Les spectateurs qui se retrouvent dans cette position, et qui doivent tour à tour donner leur avis sur le jugement attendu, font l'expérience de leur propre positionnement face à ce qu'ils viennent de voir et d'entendre (davantage encore que dans *Cour d'honneur*,

---

<sup>6</sup> Je renvoie ici à mon article sur l'affaire *Plateforme* que l'on pourrait étendre à la polémique suscitée par *Soumission* en janvier 2015 : Jérôme MEIZOZ, « Le roman et l'inacceptable : polémiques autour de *Plateforme* de Michel Houellebecq », dans KAEMPFER Jean & MEIZOZ Jérôme (dir.), *Littérature et morale publique, Etudes de lettres*, n° 2-3, 2003, Université de Lausanne, pp. 125-148.

puisqu'ils sont directement invités à s'exprimer). Ils réalisent, parfois avec effacement, à quel point leur avis peut différer de celui des autres spectateurs à partir d'une même représentation des faits.<sup>7</sup>

Les sites destinés aux lecteurs comme *Babelio* organisent la discussion autour des ouvrages publiés, en donnant la parole à chacun dans des forums où s'archivent les jugements portés par les lecteurs ordinaires. Désormais des travaux académiques recourent à ces matériaux : Véronique Rohrbach (2017) a étudié les 5000 lettres de lectrices et lecteurs conservés par Georges Simenon, ainsi que les réponses de celui-ci, pour penser de manière empirique les logiques de réception. Samuel Estier quant à lui rédige actuellement une thèse à l'UNIL sur les commentaires d'internautes consacrés à la littérature.

3. Les prolongements en déclinaisons transmédiales : je pense ici aux adaptations pour le cinéma et le théâtre, aux prolongements et suites transfictionnelles des fan fictions (Harry Potter, Le Seigneur des Anneaux). On pourrait y ajouter les déclinaisons de matériel promotionnel (packaging) accompagnant la promotion des best-sellers : ainsi Marc Voltenauer (sans doute d'entente avec son éditeur), auteur de polars régionaux à grand succès<sup>8</sup>, a-t-il commercialisé en épicerie un pack comprenant le livre, une bouteille de vin et une boîte de chocolat à l'effigie du roman.

4. Les prolongements dans les documents annexes : de ce type de prolongement, l'histoire littéraire connaît des précédents, notamment à l'occasion du procès fait à Flaubert pour *Madame Bovary* (1857). Le tapage occasionné par l'affaire a fait la publicité du livre dont les ventes ont largement bénéficié et Flaubert s'en réjouit dans sa correspondance. À tel point que l'édition « définitive » qu'il donne du roman en 1873 – peu après la mise à l'Index du livre par l'Église catholique (1864) – y inclut un nouveau paratexte (plus précisément, un épitexte) : le réquisitoire, la plaidoirie et le jugement. En publiant ces éléments dans l'espace du volume, Flaubert confronte directement son roman avec son commentaire par la Justice. Vincente Minelli s'en souviendra lors d'une fameuse adaptation au cinéma (1949) : l'histoire d'Emma est encadrée par l'audience de Flaubert au tribunal. Devant les juges, l'écrivain prend la défense de son héroïne, et, aubaine pour le happy end hollywoodien, on l'acquitte...<sup>9</sup>

Écrivain et universitaire, Jean-Benoît Puech invente des « auteurs supposés »<sup>10</sup>, à savoir des personnages d'écrivains (Benjamin Jordane, dont il édite pieusement les œuvres) ou de biographes (Yves Savigny, co-éditeur avec lui des Cahiers Benjamin Jordane). Ainsi Puech et Savigny viennent de signer Jordane et son temps 1947-1994 (P.O.L., 2017), catalogue de l'exposition de Dijon en 2014, autour des manuscrits, objets, photos et autres archives laissés par Benjamin Jordane. Voici la présentation de l'éditeur :

<sup>7</sup> Delphine ABRECHT, « Quand la théorie de la réception est intégrée dans l'œuvre : l'exemple du théâtre contemporain », dans Panayota BADINOÛ et al. (dir.), *Le fabuleux destin des biens culturels*, Lausanne, BSN Press, « A contrario Campus », 2016, pp. 95-107, ici pp. 102-103.

<sup>8</sup> Sur ce phénomène, massif en France comme en Suisse, voir Frédéric MOUNIER, « Le polar régional détrône le roman de terroir », *Le Monde*, 24 mars 2015, <https://www.la-croix.com/Actualite/France/TERRITOIRES-Le-polar-regional-detrone-le-roman-de-terroir-2015-03-24-1294669>.

<sup>9</sup> Yvan LECLERC, *Madame Bovary au scalpel*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 118.

<sup>10</sup> Jean-Benoît PUECH, *Du vivant de l'auteur*, Seyssel, Champ Vallon, 1990.

Il s'agit en effet du catalogue d'une véritable exposition qui a eu véritablement lieu en 2014 à l'université de Bourgogne, à Dijon. C'est-à-dire qu'autour du personnage d'écrivain qu'a inventé Jean-Benoît Puech, Benjamin Jordane, auquel il prête beaucoup de ses traits, de ses goûts, de ses références et de ses obsessions, il a réuni des objets, des œuvres, des documents (correspondances, revues, photos) susceptibles de rendre compte de l'homme, de l'œuvre et de leur époque. En fait, qu'on ne s'y trompe pas, cette exposition et le catalogue qui en résulte ici sont une poursuite de l'œuvre supposée de Jordane, et avérée de Jean-Benoît Puech, par d'autres voies et moyens. Elles enrichissent le personnage, permettent de l'aborder différemment et ont ce résultat de faire de la littérature, et quelle littérature vertigineuse ! avec un matériau qui ne lui était pas destiné. C'est fascinant d'érudition réelle et inventée, d'humour, de gravité quant aux fins de l'art et aussi de mélancolie.<sup>11</sup>

Un tel catalogue regroupe un texte et l'ensemble paratextuel qui l'accompagne, puisqu'il documente l'œuvre de Jordane par des sources et objets présentés matériellement dans l'exposition. Le paratexte est destiné ici à renforcer l'effet de réel associé à l'œuvre supposée, qu'il prolonge dans un jeu fictionnel étourdissant.

5. Les prolongements dans la performance : ce mode de publication implique le corps de l'écrivain et ajoute au texte des éléments externes, comme la voix, le geste, le décor, la musique, etc. Pensons aux lectures-spectacles de Christine Angot, F. Bon ou au duo Nomi Nomi (Noëlle Revaz & Michael Stauffer). Lionel Ruffel (2016) parle de « littérature hors du livre », et d'autres critiques s'interrogent sur ce « tournant festivalier » de la vie littéraire<sup>12</sup>. Et en effet, des travaux s'intéressent désormais aux festivals de littérature<sup>13</sup> ; aux performances littéraires ; au genre de l'entretien avec l'auteur<sup>14</sup> ; enfin à l'oralité des écrivains à la radio et à la télévision<sup>15</sup>. L'on gagne d'ailleurs à différencier ces pratiques et modes d'incarnation de la littérature à l'état oral (lecture publique, lecture-spectacle, lecture musicale ainsi que rituels verbo-moteurs comme le *spoken word*, le *rap* et le *slam*<sup>16</sup>).

## La performance comme « épitexte auctorial public »

J'aimerais m'arrêter un peu sur cette cinquième modalité des « prolongements dans la performance », pour réfléchir à la dimension paratextuelle qui s'y déploie. Genette définit le paratexte comme un « ensemble hétéroclite de pratiques et de discours » (p. 8). Poéticien méthodique, il s'autorise cependant à pointer du doigt des

---

<sup>11</sup> Présentation de l'éditeur sur le site de P.O.L.,

<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-4234-2>

<sup>12</sup> Olivia ROSENTHAL & Lionel RUFFEL (dir.), *La littérature exposée : les écritures contemporaines hors du livre*, in *Littérature*, no. 160, décembre 2010, Paris, Larousse.

<sup>13</sup> Sur les festivals littéraires, voir l'étude de Gisèle SAPIRO, Myrtille PICAUD, Jérôme PACOURET, Hélène SEILER, « L'amour de la littérature : le festival, nouvelle instance de production de la croyance », *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 206-207, mars 2015, Paris, Seuil, pp. 108-137.

<sup>14</sup> Odile CORNUZ, *D'une pratique médiatique à un geste littéraire : le livre d'entretien au XXe siècle*, Genève, Librairie Droz, 2016.

<sup>15</sup> François VALLOTTON, « Voix et postures du poète : la présence de Gustave Roud à la radio et à la télévision suisse romande », in *Gustave Roud aujourd'hui*, Gollion, Infolio, 2015.

<sup>16</sup> Voir Camille VORGER (éd.), *Slam. Des origines aux horizons*, Lausanne, En bas/La Passe du vent, 2015. Sur les implications de la performance orale, voir Paul ZUMTHOR, *Performance, réception, lecture*, Montréal, Le Préambule, 1990.

« pratiques » hors-texte ou au-delà du texte. Ainsi considère-t-il en passant la performance accomplie par l'auteur comme un « épitexte auctorial public » peu étudié en tant que tel (p. 322). Cet épitexte se caractérise par une médiation technique (micro, éclairage, etc.) et par une actualisation souvent ultérieure à l'écriture (un texte déjà écrit ou imprimé, est ensuite mis en lecture), à moins qu'il ne s'agisse de création semi-improvisée. Et il ajoute :

Il faudrait peut-être toute une étude à part, dont je n'ai heureusement pas les moyens, pour traiter d'une autre forme, au moins indirecte, d'épitexte public : celui que fournissent, et depuis toujours, les séances de lecture publique des œuvres par leurs auteurs. [...] la lecture (ou récitation de mémoire) elle-même est déjà bien évidemment, par son débit, ses accents, ses intonations, par les gestes et mimiques qui la soulignent, une "interprétation". Nous n'avons, par force, aucune trace de telles performances antérieures à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais quelques témoignages indirects qu'il serait peut-être utile de rassembler et de confronter, et au moins, pour les fameuses tournées de Dickens, (qui a laissé le souvenir d'un prodigieux acteur), quelques versions spécialement abrégées, voire modifiées, qui portent indirectement commentaire.<sup>17</sup>

Vincent Laisney (2017) a récemment exhumé une forme voisine, la lecture cénaculaire dite d'« essayage », qui se déroulait en petit comité au domicile d'un auteur. On conviendra que la lecture à haute voix est une interprétation au double sens, musical (interpréter une partition) et herméneutique (lire, c'est déjà interpréter, par la tonalité, la voix, le rythme et les pauses). Mais pour déployer tous les effets de sens d'une lecture-spectacle qui mobilise plusieurs médias et codes (sonorisation, décor, voix, gestes, etc.), on ne peut se satisfaire du seul geste herméneutique appliqué à un texte isolé. Car le paratexte est justement ce qui fait du texte non un objet inerte, mais l'élément d'une activité. Mieux vaut alors rendre compte d'une performance par une description minutieuse telle que la pratiquent les ethnographes (Coste 2017). L'activité littéraire déployée en performance inclut le texte mais ne s'y limite pas. Pour la comprendre, une herméneutique classique (celle du décodage sémiologique) ne suffit pas. En termes wittgensteiniens, il faut comprendre les jeux de langage qui constituent la performance comme partie prenante d'une forme de vie.

## Conclusions

Le moment est venu de sortir du labyrinthe textuel par la fenêtre même que Genette lui-même a pointée du doigt en poussant jusqu'au bout sa réflexion sur le paratexte. La vision de la littérature s'en trouve étendue. À partir des ouvertures que constituent les cinq prolongements examinés ici, il devrait être possible d'aller vers une description de l'« activité » littéraire comme une pratique scénique collective et publique (Meizoz 2016). On y interrogerait non seulement le sens de son langage, mais aussi l'action qu'elle accomplit et les effets qu'elle induit sur une communauté d'auditeurs coopérant à son effectuation (Coste 2017).

---

<sup>17</sup> Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, p. 340.

Une telle activité est régulée par un champ de pratiques (le champ littéraire) et se déroule comme un jeu. Et ceci au sens fort de l'expression se prendre au jeu : il faut que le jeu littéraire préexiste pour qu'émergent un « auteur » et une « intention ». Wittgenstein le formulait ainsi :

L'intention est incorporée à la situation, aux coutumes des hommes et à leurs institutions. Si la technique du jeu d'échecs n'existait pas, je ne pourrais pas avoir l'intention de faire une partie d'échecs.<sup>18</sup>

Envisager la littérature non comme un thesaurus de « textes » mais comme un ensemble de « pratiques » et d'« activités » adossées à des formes et des supports, a pour mérite de déployer sa dimension énonciative et discursive, la voix derrière la lettre et le corps derrière le livre. Ces retrouvailles de la littérature et de la voix ne se sont cependant pas faites en un jour, elles puisent à des pratiques antérieures, comme la lecture à haute voix et plus récemment les performances scéniques d'écrivains (de Dada au *Spoken word* et au *Slam*). A propos de la lecture cénaculaire, pratique négligée par les études littéraires, Vincent Laisney va jusqu'à dire qu'« une grande partie de la production littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle a été récitée avant d'être imprimée »<sup>19</sup>. A nous d'en tirer toutes les conséquences...

Jérôme MEIZOZ  
Université de Lausanne

---

<sup>18</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, trad. fr. Paris, Gallimard, 2005, § 337.

<sup>19</sup> Vincent LAISNEY, *En lisant en écoutant*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2017, p. 34. Voir également Anthony GLINOER & Vincent LAISNEY, *L'Age des cénacles*, Paris, Fayard, 2014 et Jan BAETENS, *A voix haute. Poésie et lecture publique*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2016.

## LA DIMENSION PARATEXTUELLE et l'intrigue des récits transmédiatiques

### Introduction\*

Dans cet article, je remettrai en question deux aspects essentiels, fréquemment évoqués par les critiques, qui semblent définitoires des récits transmédiatiques<sup>1</sup> : d'une part, il s'agira d'interroger la manière dont se construisent les rapports entre le centre de l'univers narratif et sa périphérie ; d'autre part, il s'agira d'évaluer l'importance jouée par l'intrigue dans ces « constellations<sup>2</sup> » de récits. Les questions que je poserai seront donc les suivantes : est-ce que les récits transmédiatiques sont hiérarchisés ? Est-ce que l'intrigue a cessé de jouer le rôle d'un principe organisateur pour ces constellations de récits ? Est-ce qu'elle pourrait servir à distinguer le centre de la périphérie des univers transfictionnels ? Quel seraient alors les rôles respectifs joués par les fragments narratifs centraux et périphériques ?

Nous verrons que les réponses apportées à ces différentes questions nous amèneront à réviser certains a priori qui font aujourd'hui l'objet d'un consensus apparent au sein des études sur les cultures numériques. Nous nous orienterons vers l'idée que, d'un point de vue macrostructurel, les nouvelles formes narratives ne sont pas nécessairement en rupture radicale par rapport aux récits « classiques ». Cela ne signifie pas nécessairement que la convergence médiatique n'apporterait rien de nouveau à la manière dont les récits s'incarnent, mais cette nouveauté découlerait surtout d'un effet d'échelle et d'une redéfinition plus dynamique des formes narratives. Là où les récits « traditionnels » – c'est-à-dire ceux qui, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, ont longtemps constitué le point focal des approches narratologiques – formaient une unité facilement délimitable et reposant sur la création d'un auteur singulier et relativement autonome, les narrations transmédiatiques apparaissent au contraire comme des objets organiques et évolutifs, fondés sur une coordination et une socialisation des instances de production et de réception. L'unité sans cesse reconfigurée de la narration sérielle à l'ère numérique apparaît ainsi comme une négociation permanente entre des stratégies de production gérées par les industries culturelles<sup>3</sup> et des attitudes réceptrices adoptées par des communautés interprétatives diversement socialisées et encouragées à interagir entre elles et avec les producteurs.

Néanmoins, nous voudrions insister sur le fait que ces récits « organiques » ne basculent pas toujours dans une sorte de chaos informationnel et qu'ils ne libèrent pas davantage le public de la passion qui l'enchaînait autrefois à un génie créateur. Il suffit de voir le culte que certains fans vouent aujourd'hui à Stan Lee, à Georges

---

\* Cet article reprend un argument développé dans un chapitre de l'ouvrage à paraître: Raphaël BARONI et Claus GUNTI (dir.).

<sup>1</sup> Sur la définition du « transmedia storytelling », voir Henry JENKINS, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006. L'ouvrage a été récemment traduit : Henry JENKINS, *La culture de la convergence. Des médias au transmédia*, Paris, Armand Colin, 2014.

<sup>2</sup> La métaphore est d'Anne BESSON, *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris, CNRS Éditions, 2015.

<sup>3</sup> Voir Fredric JAMESON, *Le postmodernisme. Ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSBA, 2007, p. 73.

Lucas ou à Joss Whedon pour constater que le caractère industriel et polygéré de leurs univers narratifs respectifs n'apparaît pas contradictoire avec la discrimination d'un foyer créatif fortement individualisé et avec l'importance que l'on accorde à la « fonction-auteur<sup>4</sup> », la « signature » continuant de représenter pour les industries culturelles un argument publicitaire de premier ordre<sup>5</sup>. Ce culte génétique se double souvent d'une quête des actes fondateurs des univers transfictionnels, les développements de l'intrigue semblant posséder une aura d'authenticité plus forte que ses développements ultérieurs. Les premiers épisodes d'une série sont d'ailleurs souvent signés par des auteurs charismatiques, avant que ces derniers ne cèdent la place à de simples continuateurs. Quant aux ramifications ultérieures du récit, qui se développent collectivement selon un processus apparemment infini, elles peuvent bien proliférer dans toutes les directions, de sorte que l'intrigue devient rapidement insaisissable dans sa totalité et débouche souvent sur des incohérences locales, mais certains secteurs privilégiés de la *transfiction* continuent de faire l'objet d'une attention particulière et préservent la cohésion et l'intelligibilité globale de l'histoire<sup>6</sup>.

Nous défendrons ainsi l'idée que certaines franges des univers transfictionnels apparaissent comme des épiphénomènes, dont la fonction, plus ou moins clairement affichée, est celle d'un simple dérivé marketing du récit central, ces extensions ayant été créées soit à des fins promotionnelles, soit pour élargir le profit d'une franchise. Le caractère optionnel d'une partie importante des narrations transmédias s'explique autant par un processus de production décentralisé, qui aboutit à une accumulation stratifiée de récits hétérogènes, que par l'impossibilité d'homogénéiser rétrospectivement ces dernières au sein d'un univers véritablement organique. Mais paradoxalement, l'impossibilité de fondre les éléments périphériques du récit au sein de l'intrigue centrale explique le haut degré d'intelligibilité au niveau de l'expérience esthétique qui s'attache aux transfictions, car le public discrimine assez facilement les repères fondamentaux organisant son appréhension globale de l'univers des éléments facultatifs. Pour le dire plus trivialement, le « Je suis ton père ! » lancé par Dark Vader apparaît comme un repère essentiel dans le développement de l'univers *Star Wars*, là où un combat au sabre laser de Yoda dans un épisode télévisé de « La guerre des clones » apparaît évidemment comme un événement périphérique, qui n'aura un impact sur la perception globale de l'intrigue que pour un frange infime des fans de la série.

## Centre et périphérie des narrations transmédias

Jusqu'à une période récente, cette unité narrative se laissait aisément définir par la durée du film, comprise entre le générique de début et le générique de fin, par la durée de la pièce (entre le lever et le baisser du rideau, si un tel dispositif existe), ou par l'extension du texte, entre le titre et le point final. Cette évidence était

---

<sup>4</sup> Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 63 (3), 1969, pp. 73-104.

<sup>5</sup> Il faut toutefois noter que la sphère médiatique relativise l'importance de l'individu créateur, dont une large part du public ignore l'identité dans bien des cas (Frankenstein, Superman, etc.).

<sup>6</sup> Anne Besson distingue ainsi, au sein des séries médiatiques, un modèle « satellitaire » qu'elle définit comme régi par des forces centripètes, qui s'opposent aux forces centrifuges de l'univers en expansion. Voir Anne BESSON, « De l'ensemble à la totalité ; l'effet de monde dans les littératures de l'imaginaire contemporaines », *Belphégor*, n° 14, 2016, §6.

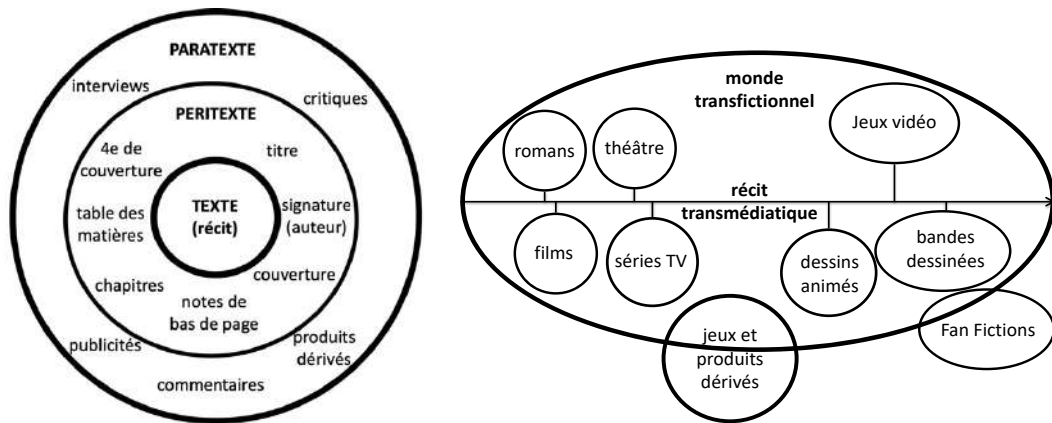
d'ailleurs tellement aveuglante qu'il a fallu la clairvoyance de Gérard Genette, en 1987, pour attirer notre attention sur le *paratexte*, c'est-à-dire sur les marges du récit, sur ses seuils et les dispositifs qui l'environnent, dont l'étude avait été longtemps négligée. Ce récit clos et unitaire était donc inscrit dans une substance homogène et circonscrite par des frontières clairement délimitées et ces limites déterminaient le périmètre du monde fictionnel et de son développement narratif. Au-delà de ces limites, on pouvait distinguer des franges immédiates, appelées *péritexte*, et des franges plus lointaines (fig. 1). Dans le cas d'un roman, le *péritexte* comprend, entre autres, la couverture (éventuellement illustrée), le titre, la signature de l'auteur, le chapitrage, les illustrations, l'éventuelle table des matières et le résumé que l'on trouve sur le dos du livre. Dans le *paratexte*, il faut aussi inclure les commentaires et entretiens accordés par l'écrivain ainsi que les commentaires ou les critiques du livre (appelés *épitextes*), mais aussi les publicités et les éventuels produits dérivés, qui prolongent le récit et en conditionnent la lecture. Ces différentes entités définissent un rapport hiérarchique avec l'œuvre : au cœur de cette dernière, le noyau narratif, sur lequel repose la dimension esthétique de l'expérience fictionnelle, et sur les franges, tout un dispositif dont la fonction oscille entre la publicité, le commentaire et des éléments contextuels que l'on peut considérer comme un soutien à l'interprétation.

La prise en compte des phénomènes liés à la sérialité conduit évidemment à complexifier ce modèle, dans la mesure où les bornes de la fiction deviennent poreuses. Certains textes s'inscrivent alors dans un système plus large, de sorte que les récits agglutinés forment une ligne narrative de rang supérieur (dans une logique sérielle) ou approfondissent l'univers raconté. Si l'on s'en tient à un développement monomédial, l'extension apparaît a priori horizontale : elle forme une suite de récits qui peuvent être numérotés en fonction de l'ordre de la parution ou, plus rarement, de la chronologie de l'histoire. Les récits transmédiatiques apportent une complexité supplémentaire en coordonnant des entités de natures diverses, chaque élément étant censé participer de manière spécifique à l'expérience transfictionnelle. Nous sommes ici dans une logique sérielle, mais extensible dans toutes les directions et adaptable à n'importe quel support. Il s'agit non seulement d'étudier les liens entre un roman et ses prolongements, par exemple entre *Harry Potter and the Philosopher's Stone* et les six tomes ultérieurs, mais aussi entre un tel cycle<sup>7</sup> et la pièce *Harry Potter and the Cursed Child*, la série d'adaptations cinématographiques, le spin-off scénarisé par J. K. Rowling centré sur le personnage de Norbert Dragonneau, les jeux vidéo et les jeux de plateau qui en ont été tirés, éléments auxquels il faut ajouter l'attraction *Harry Potter the Forbidden Journey* au parc Universal Studio de Hollywood et le parc d'attraction *The Making of Harry Potter* créé près de Londres, qui en constituent des extensions dans le monde réel. On peut aussi associer à cet univers les jouets, costumes, ou figurines vendues sous le copyright de la franchise, sans parler des fans fictions qui ont proliféré sur Internet sous forme de récits ou de bandes dessinées. Ces derniers éléments peuvent néanmoins être considérés comme relativement marginaux, dans la mesure où les récits produits par les fans ne sont pas jugés canoniques, et que les jeux et produits dérivés, bien que participant à l'expansion de

---

<sup>7</sup> Sur la distinction entre cycle et série, voir Anne BESSON, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions, 2004.

l'univers, n'en sont pas des prolongements *narratifs*. À l'avenir, il ne serait pas surprenant que des bandes dessinées ou une série télévisée viennent encore enrichir l'univers, comme c'est le cas pour d'autres franchises du même type.



Face à cette prolifération tous azimuts, la question est de savoir si l'on pourrait rattacher l'expansion du noyau narratif à une logique paratextuelle, ce qui consisterait à différencier un texte central à une forme quelconque de narrativité périphérique. Plusieurs obstacles semblent s'opposer à ce rapprochement. Premièrement, la majorité des éléments formant les univers transfictionnels sont eux-mêmes des récits, alors que dans le partage entre texte et paratexte, seul le noyau central semble relever de la narrativité. Ainsi que le rappelle Saint-Gelais :

[...] la vocation première du paratexte [...] ne paraît pas spécialement narrative, mais argumentative (inciter à la lecture), interprétative (orienter cette même lecture) ou informative (l'appuyer par l'adjonction de diverses précisions métalinguistiques ou encyclopédiques). Le paratexte ne raconterait pas, mais constituerait un discours d'escorte d'une autre « nature » que celui, proprement narratif, qu'il accompagne.<sup>8</sup>

Par ailleurs, Jenkins affirme que les récits transmédiatiques se caractérisent par une expérience de divertissement « unifiée et coordonnée », ce qui implique que « chaque médium apporte sa propre et unique contribution au déploiement de l'histoire » ; par conséquent, il n'y aurait « pas de source unique, ou de texte de base, auquel on pourrait se référer dans le but d'accéder à toutes les informations nécessaires pour comprendre l'univers ». Ainsi que le résume Eric Maigret :

Là où la déclinaison cross-média produirait surtout de la redondance ou de la dispersion, selon la logique assez pauvre des produits dérivés, le transmédia se déploierait par le biais d'un immense feuilleton dont le centre narratif serait partout et la circonférence nulle part.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Richard SAINT-GELAIS, « Récits par la bande : enquête sur la narrativité paratextuelle », *Protée*, n° 34 (2-3), 2006, p. 78.

<sup>9</sup> Eric MAIGRET, « Penser la convergence et le transmédia : avec et au-delà de Jenkins », dans Henry JENKINS, *La Culture de la convergence*, Paris, Armand Colin, 2014, pp. 8-9.

Dans sa forme idéale, la narration transmédiatique tendrait donc à effacer la distinction entre le cœur de l'expérience narrative et ses marges, le centre se situant, selon les termes utilisés par Maigret, *partout et nulle part*. Letourneux adopte une position un peu plus nuancée, mais il souligne malgré tout le caractère très relatif des hiérarchies que l'on peut établir entre différents fragments narratifs des séries médiatiques:

Si certaines séries médiatiques l'emportent sur d'autres, produisant des effets de hiérarchies entre œuvres centrales et périphériques dans la constitution du monde (c'est la question du canon), ces hiérarchies ne sont pas absolues [...] et elles ne peuvent imposer ni un ordre ni un système de lectures prescrites et de lectures secondaires. En réalité, il n'existe généralement pas non plus de cohérence chronologique absolue dans ce qu'on pourrait appeler l'« archidiégèse » (sur le modèle de l'architexte) puisque, d'un support à l'autre, les trames parallèles se multiplient, avec souvent des contradictions sensibles.<sup>10</sup>

À rebours de tous ces arguments, on pourrait avancer que la distinction entre paratextualité et univers transfictionnel tend de plus en plus à se réduire, même dans le contexte de la production romanesque contemporaine. Certains écrivains, en diversifiant la nature de leurs interventions publiques, finissent en effet par brouiller la frontière entre paratextualité et transfictionnalité. Michel Houellebecq apparaît emblématique de cette tendance qui consiste à construire un univers complexe et coordonné autour du personnage de l'écrivain, qui devient le cœur d'une expérience esthétique déployée non seulement à travers des romans autofictionnels, avec leur lot d'adaptations pour la scène<sup>11</sup>, pour l'écran<sup>12</sup> ou en bande dessinée<sup>13</sup>, mais aussi par des apparitions à la télévision, des rôles incarnés au cinéma, des performances musicales ou des clips vidéo, sans parler des portraits photographiques ou peints<sup>14</sup> et des expositions qu'il a lui-même organisées, dans lesquelles on peut lire par exemple son bilan de santé ou découvrir les jouets de son chien Clément. À ce stade, il devient très difficile de ne pas replacer les romans de l'écrivain français au cœur d'une sorte de « constellation houellebecquienne<sup>15</sup> », où ce qui constitue l'œuvre et ce qui n'en est que le décorum devient difficile à établir<sup>16</sup>.

Il faut ajouter que le paratexte, même dans sa forme la plus traditionnelle, n'est pas nécessairement dépourvu de fonctions narratives, voire de narrativité intrinsèque, ainsi que le suggère Saint-Gelais, qui s'est penché sur cette narrativité « liminale ou tangentielle<sup>17</sup> ». À côté de quelques cas singuliers, dans lesquels le récit

<sup>10</sup> Matthieu LETOURNEUX, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, « Poétique », 2017, p. 439.

<sup>11</sup> *Les Particules élémentaires* a été mis en scène par Julien Gosselin en 2014.

<sup>12</sup> *Les Particules élémentaires* et *Extension du domaine de la lutte* ont été adaptés à l'écran, et Houellebecq a lui-même signé l'adaptation de *La Possibilité d'une île* en 2008.

<sup>13</sup> *Plateforme* a été adapté en roman graphique en 2014 par Alain Dual, qui a collaboré étroitement avec Houellebecq pour le scénario.

<sup>14</sup> À ce sujet, je renvoie aux travaux de Jérôme MEIZOZ, notamment à « Cendrars, Houellebecq : portrait photographique et présentation de soi », dans *COuTEXTE*, n° 14, 2014, en ligne, consulté le 15 août 2018, URL : <https://journals.openedition.org/contextes/5908>.

<sup>15</sup> Il faut noter cependant que l'unité de cette constellation repose sur l'identité fuyante d'un auteur, qui construit son propre mythe, et non sur une franchise.

<sup>16</sup> Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon article : « Michel Houellebecq, de l'œuvre à la créature transmédiatique » dans *Cahier Houellebecq*, s. dir. Agathe NOVAK-LECHEVALIER, Paris, Éditions de l'Herne, « Les Cahiers de l'Herne », 2017, pp. 364-368.

<sup>17</sup> Richard SAINT-GELAIS, « Récits par la bande : enquête sur la narrativité paratextuelle », *art. cit.*, p. 78.

investit les zones périphériques du texte, Saint-Gelais rappelle l'importance de tenir compte « d'une performativité du titre, du prière d'insérer, des index, etc., qui agissent sur le texte et, ce faisant, secrètent des aventures – celles, parfois déroutantes, de leur lecture – même lorsqu'ils n'en racontent aucune<sup>18</sup> ». Il ne fait guère de doute, par exemple, que la couverture d'un livre ou ses illustrations participent pleinement à la construction du monde raconté. Jenkins affirme que pour « traduire *Harry Potter* d'un livre à une série de films, il est nécessaire de réfléchir beaucoup plus profondément au modèle auquel ressemble Hogwarts et, par conséquent, le directeur artistique et le chef décorateur ont considérablement élargi et étendu l'histoire à travers ce processus<sup>19</sup> ». Dans la même veine, on pourrait avancer que pour la construction d'un imaginaire graphique associé à l'univers d'*Alice au pays des merveilles*, les illustrations de John Tenniel ont joué un rôle aussi important que le dessin animé de Walt Disney. On peut aussi penser aux éditions Hetzel des œuvres de Jules Verne, dont les gravures sont aujourd'hui encore reproduites, car elles sont devenues pratiquement indissociables du texte. Il est enfin probable que l'impression de fidélité qui se dégage de l'adaptation à l'écran du *Seigneur des anneaux* par Peter Jackson découle en grande partie du fait que ce dernier a travaillé avec John Howe, l'un des illustrateurs historiques des romans. La couverture apparaît ainsi comme un cas exemplaire de fusion entre une fonction publicitaire et un lieu stratégique de densification du monde raconté, ce qui le place à cheval entre la définition du périphrase et celle de la transfictionnalité.

Il faut enfin rappeler le fait que la fonction publicitaire que l'on peut associer à certains éléments du paratexte n'est pas étrangère au développement des récits transmédias. Jenkins affirme en effet que le transmédia « reflète un modèle économique de consolidation des médias » et que son développement « est susceptible d'augmenter le marché potentiel d'une franchise en créant différents points d'entrée pour différents segments du public<sup>20</sup> ». Il ajoute que la dispersion de l'information qui caractérise ce genre de récit vise à s'assurer que « personne ne puisse tout savoir et de s'assurer que l'on soit contraint de parler de la série avec d'autres<sup>21</sup> ». Jenkins intègre par ailleurs à la narration transmédia des éléments qui ne sont pas intrinsèquement narratifs. Il insiste en particulier sur la dimension performative des « figurines, qui encouragent les enfants à construire leurs propres histoires au sujet des personnages fictifs », ou sur les costumes et les jeux de rôle « qui nous invitent à nous plonger dans le monde de la fiction<sup>22</sup> ». Ainsi que l'admet Jenkins, certains éléments entrant en jeu dans la dynamique du récit transmédia remplissent donc un rôle essentiellement commercial et peuvent être a priori dépourvus de narrativité.

On peut donc conclure de ce qui précède qu'une séparation nette entre texte et paratexte est de plus en plus difficile à établir, et qu'elle ne peut pas reposer sur le

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 87.

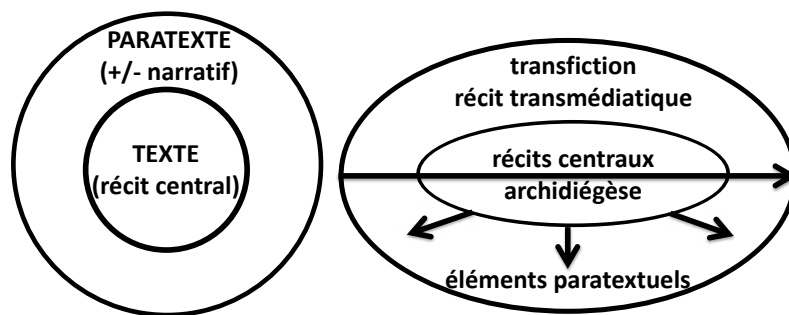
<sup>19</sup> Voir, Henry JENKINS, « La narration transmédia », dans *Introduction à l'étude des cultures numériques*, s. dir. Raphaël BARONI et Claus GUNTI, à paraître en mars 2020 aux éditions Armand Colin. Ce chapitre propose une traduction d'articles publiés sur le blog de Jenkins sous le titre « Transmedia Storytelling 101 » et « Transmedia 202. Further Reflections ». Les textes originaux sont accessibles sur le lien suivant : <http://henryjenkins.org>.

<sup>20</sup> *Ibidem.*

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> *Ibidem.*

seul critère de l'opposition fonctionnelle entre un cœur narratif et des éléments d'autre nature, par exemple publicitaire. Parallèlement, nous avons montré qu'il est possible de réfléchir, pour reprendre les termes de Letourneux, à l'existence de « hiérarchies » entre des séries narratives centrales et d'autres que l'on pourrait juger plus périphériques dans la constitution de l'univers transfictionnel. Cela pourrait nous amener à redéfinir le périmètre de l'*archidiégèse*, cette dernière renvoyant d'abord à un univers narratif relativement réduit mais cohérent, en dépit du caractère proliférant, et parfois contradictoire, de l'univers pris dans son extension maximale, la saisie globale de ce dernier étant de toute façon généralement impossible, ou réservée à de rares initiés. Il serait ainsi possible de souligner l'existence d'un certain nombre de parallèles entre la paratextualité telle que l'a définie Genette et la structuration hiérarchique des récits transmédiatiques (fig. 2).



Cette approche peut nous permettre dans certains cas d'affirmer que tel élément d'une transfiction devrait être envisagé sous l'angle de son caractère paratextuel (par exemple lorsque la fonction publicitaire pour un récit plus central apparaît prioritaire) ou de discuter la proximité relative de telle ou telle série médiatique vis-à-vis de l'*archidiégèse*, cette dernière évaluation pouvant dépendre du point de vue de l'interprète.

### Le rôle de l'intrigue dans la constitution de l'*archidiégèse*

Si l'on se place dans la perspective que nous proposons, la question est de savoir quels critères permettent de déterminer le rattachement des éléments au cœur du récit transmédiatique ou à sa périphérie. Plusieurs réponses sont possibles, la plus simple étant de renvoyer au critère sociologique du jugement des fans, qui déploient une intense activité visant à déterminer les éléments canoniques d'un univers narratif, ce qui démontre au passage la pertinence à leurs yeux d'une telle question. Mais le débat des fans porte généralement sur les franges ultimes des univers transfictionnels, et il se situe par conséquent déjà bien au-delà du périmètre que nous cherchons à délimiter. Les récits centraux auxquels nous faisons allusion sont justement ceux qui ne font pas l'objet d'un débat, ceux qui sont d'emblée reconnus comme formant la trame principale du récit transmédiatique.

On pourrait alors avancer le critère de l'importance économique du support médiatique, en supposant que plus le fragment de récit est périphérique, plus sa valeur commerciale décline, jusqu'à atteindre le cas ultime d'un objet gratuit, dont la

seule fonction serait publicitaire. Pour illustrer ce critère, on pourrait rappeler par exemple la stratégie marketing entourant la sortie en 2014 du film de Christopher Nolan *Interstellar*. Quelques jours après sa sortie, le 18 novembre 2014, la revue *Wired* mettait en ligne gratuitement une bande dessinée présentée comme le « chapitre perdu d'*Interstellar* », dont le scénario était signé par le réalisateur du film :

Avant que Cooper ne quitte sa fille pour trouver une nouvelle maison dans l'espace, il y a eu les missions *Lazarus*. Dirigées par le Dr Mann, il s'agissait de la première tentative de la NASA pour localiser une exoplanète hospitalière. Qu'est-il arrivé à Mann de l'autre côté du trou de vers ? Nous avons associé Christopher Nolan à Sean Gordon Murphy, un dessinateur de bandes dessinées primé, pour raconter l'histoire de Mann.<sup>23</sup>

Ce récit se focalise sur une portion du récit qui avait déjà fait l'objet d'une stratégie promotionnelle très efficace. En effet, le Dr Mann est incarné à l'écran par Matt Damon, lequel, bien qu'étant une star internationale, n'avait pas été signalé comme faisant partie du casting du film, de manière à ménager une surprise lors des premières projections. Il faut ajouter le fait que l'acteur, abonné aux rôles de « gentils », est utilisé ici à contre-emploi, puisqu'il incarne un opposant dans la quête de Cooper. La présence de Matt Damon induit ainsi une double surprise dans la réception du film, encourageant une réaction du public qui est invité à « faire le buzz », et la bande dessinée constitue un prolongement de cette stratégie en offrant aux fans l'occasion d'explorer cette partie volontairement occultée de l'intrigue. On constate ainsi le caractère ouvertement publicitaire de cette extension transmedia-tique, qui est souligné par la gratuité du support et par l'encouragement à sa circulation sur les réseaux sociaux, différents boutons autorisant le partage de la bande dessinée sur Facebook, Twitter, Google+, LinkedIn, et Pinterest.

De manière évidente, ce récit remplit une double fonction : il récompense la frange la plus engagée du public en lui offrant une extension du récit principal sous la forme d'une bande dessinée (support particulièrement apprécié par les communautés de fans), et ce public privilégié devient un vecteur actif pour la promotion du film en faisant circuler dans ses réseaux un fragment de la fiction. Cette frange du récit est donc indéniablement paratextuelle dans la mesure où elle ne doit sa raison d'être qu'à une campagne promotionnelle : même si l'on peut lui reconnaître certaines qualités esthétiques, elle n'a aucune valeur économique intrinsèque. On peut rapprocher cette stratégie transmédia-tique des premières « adaptations<sup>24</sup> » sous forme de novélisation<sup>25</sup> ou de *comics*, qui précédèrent et accompagnèrent la sortie en salle de *La Guerre des étoiles*. Alain Boillat soutient en effet que « la diffusion massive d'images qui précéda l'exploitation du film fut sans doute pour beaucoup dans la

---

<sup>23</sup> Christopher NOLAN et Sean Gordon MURPHY, « Revealed : The Lost Chapter of Interstellar », *Wired*, en ligne, publié le 18 novembre 2014, consulté le 11 août 2018, URL : <https://www.wired.com/2014/11/absolute-zero/>.

<sup>24</sup> Dans ce cas, le terme « adaptation » est évidemment à prendre avec des guillemets, puisque la source narrative, alors en production, ne sera accessible qu'après la mise en circulation des produits dérivés. En dépit de cette anachronie relative, il est évident que si l'on se posait la question de la fidélité de telle ou telle transposition par rapport à un « texte » source, la référence de base demeurerait le film de Georges Lucas, qui a motivé la production du roman et des *comics*.

<sup>25</sup> Le roman *Star Wars : From the Adventures of Luke Skywalker* est une novélisation, écrite par Alan Dean Foster à partir du scénario de Georges Lucas, publiée aux États-Unis le 12 novembre 1976.

déferlante suscitée par sa sortie<sup>26</sup> ». Affiches publicitaires, romans et bandes dessinées remplissent ainsi à peu près la même fonction, qui est celle d'un approfondissement iconographique et d'un support promotionnel.

Il faut néanmoins se garder de simplifier la corrélation entre les éléments de la transfiction qui se rattachent à l'archidiégèse et leur valeur strictement économique. L'univers de *Star Wars* est un exemple frappant d'un cas où les produits dérivés ont fini par engendrer des profits comparables, voire supérieurs, aux œuvres cinématographiques qui en constituent le cœur. Mais cette logique, qui consiste à élargir la base médiatique à partir de laquelle des profits sont engrangés, ne signifie pas que les longs métrages cesseraient de demeurer les véritables jalons faisant progresser l'archidiégèse. Les produits dérivés servent autant à engranger des profits qu'à entretenir l'intérêt du public entre deux épisodes, ainsi que le souligne Boillat, par la « présence physique dans le monde quotidien du spectateur, le produit dérivé freine l'obsolescence des représentations tout en les rattachant au temps vécu du consommateur, l'oubli se muant en nostalgie<sup>27</sup> ». Certains secteurs du récit transmédiatique continuent ainsi à définir le cœur de l'expérience fictionnelle, tant au niveau de la cohérence du monde fictionnel que du point de vue de son développement narratif, mais d'autres relais sont exploités à des fins commerciales, promotionnelles ou de fidélisation du public, ce qui contribue certes à approfondir la transfiction, mais plutôt en épaississant ses marges, tel un anneau qui se déploierait autour du cœur diégétique.

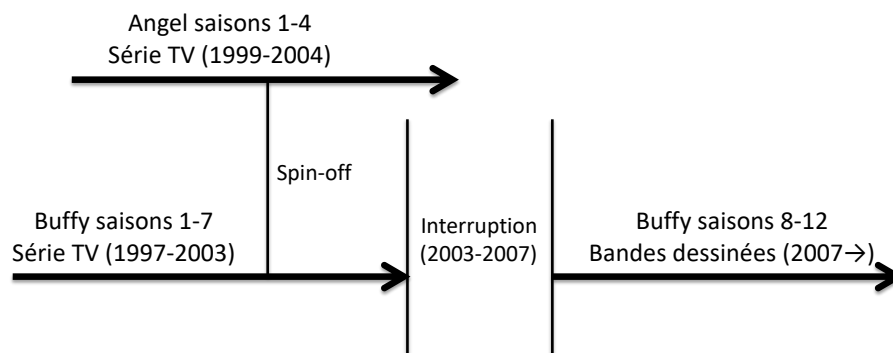
On pourrait alors envisager que le centre de l'expérience transfictionnelle puisse être défini par le média fondateur de la série. Mais là encore, ce serait simplifier le phénomène, car les cas abondent dans lesquels, suite à une adaptation, il devient difficile de déterminer quel est le média le plus fondamental. On peut certes affirmer que, pour certains fans, les romans de J. K. Rowling demeurent plus centraux que les films qui en ont été tirés, mais ce serait oublier qu'une grande partie du public ne connaît cet univers qu'à travers son adaptation cinématographique. Sans compter que parmi les lecteurs, un très grand nombre ne s'est intéressé aux romans qu'après avoir vu les films. Le cas de la saga de Georges R. R. Martin, *A Song of Ice and Fire*, est encore plus éloquent, puisque la série télévisée qui en a été tirée, *Game of Thrones*, a rapidement épuisé la trame narrative développée dans les romans. À ce stade, les scénaristes, de concert avec l'auteur, ont imaginé la suite du récit avant que ce dernier ne fasse l'objet d'une éventuelle publication en roman. Ce qui a débuté comme une adaptation à l'écran de la saga de Martin s'est donc mué en une novellisation de la série de HBO. On peut enfin mentionner des cas dans lesquels le média déterminant le cœur de la franchise a été modifié, par exemple pour s'adapter à un durcissement du contexte économique exigeant le recours à un support moins coûteux à produire. C'est le cas par exemple de la série *Buffy contre les vampires*, qui a été annulée au bout de sa septième saison. Le spin-off qui en a été tiré ne parvenant pas à attirer suffisamment de public pour poursuivre l'expansion de l'univers fictionnel via un média télévisuel, les créateurs de la série ont choisi de

---

<sup>26</sup> Alain BOILLAT, *Star Wars, un monde en expansion*, Yverdon-les-Bains & Chambéry, Maison d'Ailleurs & Editions ActuSF, 2014, pp. 18-19.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 36.

produire les « saisons » ultérieures de la série originale sous la forme d'une série de romans graphiques distribués par *Dark Horse Comics*.



Ce cas est particulièrement intéressant, dans la mesure où des histoires de Buffy circulaient déjà sous forme de *comics* bien avant la poursuite de la série dans ce média, mais ces extensions n'avaient pas le même statut. Ces bandes dessinées visaient surtout à fidéliser un public de fan, et se construisaient ainsi comme des aventures autonomes, en se gardant d'introduire des changements (décès de personnages, relations amoureuses) qui risqueraient d'impacter la ligne narrative de la série télévisée. Les bandes dessinées publiées à partir de 2007 sont en revanche produites directement par le *showrunner*, Joss Whedon, qui affirme avoir lui-même rédigé certains arcs narratifs<sup>28</sup>, et elle se présente ouvertement comme un *sequel*. Cette « saison 8 » se situe ainsi dans la continuité directe de la série télévisée et constitue de plein droit une extension de son archidiégèse.

On voit ainsi se dégager un autre critère plus essentiel que la dimension commerciale, médiatique ou génétique, qui permet de discerner les récits appartenant au noyau narratif de l'univers et ceux qui demeurent marginaux : la continuité de l'intrigue que l'on peut rattacher à l'archidiégèse. En d'autres termes, si Obi Wan Kenobi, Dark Vador, Han Solo ou Luke Skywalker apparaissent comme des personnages principaux dans l'univers de *Star Wars*, le récit de leur mort (surtout si cette dernière n'est pas naturelle) devient nécessairement un élément central du dispositif transmédiatique, car cet événement aura un impact global sur l'univers raconté. À l'inverse, un récit périphérique, comme celui qui constitue la trame du jeu vidéo *Star Wars: Battlefront II* (2017) en mode campagne solo peut s'insérer dans l'intrigue principale (en l'occurrence entre la fin du *Retour du Jedi* et *Le Réveil de la Force*) mais il doit se focaliser sur des personnages secondaires, dont le destin n'impacte pas directement la ligne principale du récit. Autrement dit, Iden Versio, en tant que protagoniste du jeu vidéo, peut assister à une scène du film et être affecté par les événements qui s'y déroulent (par exemple l'explosion de l'Etoile de la mort), mais ses actions doivent rester sans effet sur la trame déjà connue, de sorte que le joueur puisse avoir l'impression de faire partie de l'univers diégétique esquissé par le film, mais que le public du film puisse aussi bien ignorer son existence. Il en va de

<sup>28</sup> Sur les rapports entre « arcs narratifs » et « mise en intrigue », voir Raphaël BARONI, *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine érudition, 2017, pp. 65-73.

même pour le chapitre perdu d'*Interstellar*, qui n'a aucun impact sur la compréhension générale du film. De fait, la très grande majorité du public ignore totalement l'existence de cette portion « cachée » du récit, sans que cela nuise en aucune manière à la façon dont ils comprennent le déroulement global des événements racontés par le film. À l'inverse, la compréhension de la bande dessinée serait rendue très ardue sans le contexte fourni par le film de Nolan. Les rapports de dépendance entre des fragments narratifs portés par des médias différents, certains d'entre eux étant nécessaires alors que d'autres sont facultatifs, permettent ainsi de faire émerger l'existence de hiérarchies entre des récits appartenant à un même univers.

Si l'on adopte ce critère, il faut cependant surmonter une contradiction apparente avec les affirmations de plusieurs chercheurs considérant que l'intrigue n'occuperait plus qu'une place marginale dans les univers pluriels et décentralisés de la narration transmédiatique. Ainsi que l'affirme Richard Saint-Gelais :

La transfictionnalité est un phénomène qui concerne non seulement la fiction, mais aussi, très largement, le récit et l'intrigue. On pourrait cependant avancer qu'elle joue les premiers contre les seconds – ou plus exactement, qu'elle s'appuie sur le postulat que le monde fictif « déborde » de l'intrigue qui s'y déroule.<sup>29</sup>

Alain Boillat renchérit en avançant que :

La politique des « franchises » conduite par Hollywood de manière particulièrement massive et assidue depuis un peu plus d'une décennie dans le cas de films de superhéros [...] est symptomatique d'un intérêt croissant de l'industrie à l'égard de mondes plutôt que de récits [...]. Ce qui compte avant tout, c'est de maintenir l'intérêt du public pour un ensemble de composantes d'un monde donné.<sup>30</sup>

Marie-Laure Ryan affirme quant à elle que les récits dominés par une logique mondaine « présentent un bien meilleur matériau pour la narration transmédiatique que les récits dominés par des intrigues<sup>31</sup> ». Jenkins cite pour sa part un scénariste expliquant la manière dont son travail s'est modifié au cours des années :

Quand j'ai commencé, on devait présenter (« to pitch ») une histoire, parce que sans une bonne histoire, on n'avait pas vraiment de film. Plus tard, une fois que les suites ont commencé à prendre de l'importance, on présentait un personnage, parce qu'un bon personnage peut engendrer de multiples histoires. Et maintenant, on présente un monde, parce qu'un monde permet de développer de multiples histoires, à propos de multiples personnages, à travers des médias multiples.<sup>32</sup>

Il serait cependant réducteur de considérer que cette subordination de la trame de l'histoire à l'univers qui la contient conduirait nécessairement à faire passer l'intrigue au second plan. Simplement, dans les narrations sérialisées, cette dernière se présente sous une forme moins planifiée que dans un roman ou un long-métrage, mais l'importance des *cliffhangers* dans les feuilletons démontre que les arcs de tension

<sup>29</sup> Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges, La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, « Poétique », 2011, p. 26.

<sup>30</sup> Alain BOILLAT, *Cinéma, machine à mondes. Essai sur les films à univers multiples*, Genève, Georg, 2014, pp. 28-29.

<sup>31</sup> Marie-Laure RYAN, « Transmedia Storytelling. Industry Buzzword or New Narrative Experience ? », dans *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*, n° 7 (2), 2015, p. 5.

<sup>32</sup> Henry JENKINS, *Convergence Culture, op. cit.*, p. 115.

et leur dénouement sont loin d'avoir perdu leur importance. Les intrigues sérielles se logent ainsi dans les virtualités du monde et dans la conversion en récits actuels des histoires en puissance qu'ils sont capables d'engendrer<sup>33</sup>. L'art de construire un monde sériel repose ainsi sur l'art d'inventer des univers féconds en intrigues émergentes. Au cours de son actualisation, la portion émergée de l'intrigue constitue progressivement une mémoire diégétique qui conditionne les développements ultérieurs du monde, menaçant parfois ce dernier de saturation, au point que certaines séries débouchent sur un cataclysme destiné à remettre les compteurs à zéro<sup>34</sup>. Un événement récent est venu souligner la manière dont l'intrigue continue de jouer un rôle prépondérant dans les univers franchisés. Suite au rachat de la franchise de Georges Lucas par Disney, les producteurs ont choisi de remplacer l'*Expanded Universe* par un nouvel univers, intitulé *Star Wars Legends*. L'objectif était d'exclure du domaine canonique tous les récits produits sous licence et diffusés sur différentes plateformes qui risquaient de nuire au développement des futurs films projetés par Disney, qu'il s'agisse de *sequels* ou de *spin-off*. Anaïs Goudmand en tire la conclusion suivante:

Le storyworld reste donc soumis à l'intrigue : l'annulation de l'*Expanded Universe* permet d'ouvrir les possibles narratifs des futurs films, qui auraient été trop prévisibles dans le cas d'adaptations de récits préexistants. Ainsi, même dans le cas de *Star Wars*, qui est peut-être l'exemple qui pousse le plus loin la logique du storytelling transmédiatique, persiste une hiérarchie entre les différents supports [...] ainsi qu'entre les différentes intrigues (récit noyau/récits périphériques).<sup>35</sup>

Des exigences liées à l'intrigue (et à travers elles au rendement commercial des suites escomptées) ont ainsi mené à une reconfiguration de l'univers franchisé, et le choix d'exclure un grand nombre de productions périphériques sous licence (leur nombre exact n'est pas encore connu, car cela dépendra des futurs films en cours de développement) souligne que certains fragments narratifs peuvent être aisément sacrifiés au profit de récits jugés plus centraux. Ce passage d'un univers franchisé à un autre (appelé « retcon ») s'est d'ailleurs déroulé sans heurts, alors que l'on imagine aisément la réaction des fans, et même du grand public, si l'un des films originaux avait été exclu du canon, par exemple pour tourner une version alternative du *Retour du Jedi* dans laquelle Dark Vador aurait survécu à ses blessures<sup>36</sup>. En utilisant le même

---

<sup>33</sup> Sur les liens entre intrigue, tension narrative et virtualités du monde raconté, je renvoie à Raphaël BARONI, *Les Rouages de l'intrigue*, *op. cit.*. Dans la conclusion de cet ouvrage, je discute la pertinence de l'intrigue telle que redéfinie par la narratologie postclassique pour l'analyse des récits transmédiatiques.

<sup>34</sup> Je pense notamment à *Crisis on Infinite Earths* dans l'univers de DC Comics, qui a offert l'occasion d'un reboot au milieu des années 1980. Ainsi que l'explique Marc Escola : « tout récit se trouvant logiquement soumis, dans son déroulement, à des restrictions combinatoires conditionnées par les choix antérieurs, de plus en plus contraignants à mesure que la diégèse "avance", le principal souci de l'auteur d'une fiction périodique consiste à lutter contre ce système de restriction progressive, en évitant donc que l'histoire s'engage sans retour possible dans une direction trop déterminée » (*art. cit.*).

<sup>35</sup> Anaïs GOUDMAND, « Les séries transmédiatiques. Des univers sans fin ? », dans *Proteus*, n° 9, 2015, pp. 16-17.

<sup>36</sup> Certes, Georges Lucas ne s'est pas privé de revisiter les films antérieurs en ajoutant des scènes et des effets spéciaux, il a même remplacé l'acteur incarnant Anakin Skywalker dans l'ancienne trilogie par Hayden Christensen, qui joue son rôle dans le prequel, mais aucun événement majeur n'a été modifié. Là encore, c'est plutôt l'univers visuel qui a été transformé et légèrement étendu, alors que les lignes principales de l'intrigue demeurent inchangées. En revanche, l'éditeur Dark Horse Comics a proposé une série intitulée « Star Wars Infinities » (2002-2004) imaginant un point de divergence dans le récit. Les torpilles de Luke ne parvenant pas à détruire l'Étoile noire, cette

critère, on peut aller jusqu'à affirmer qu'un univers transmédiatique aussi soigneusement orchestré que la franchise *Matrix* possède également de nombreuses extensions périphériques qui pourraient être sacrifiées sans que le cœur du récit n'en soit affecté. La trilogie cinématographique semble ainsi intouchable, de même, probablement, qu'*Animatrix*, une extension sous forme de courts-métrages animés qui a eu une certaine notoriété ; en revanche, les jeux vidéo et les bandes dessinées dérivées, même si elles ont été produites par les Wachowski, n'ont qu'un impact très indirect sur l'intrigue et pourraient être remplacés par des versions alternatives.

### L'effet boule de neige et la coagulation locale

On peut s'interroger en conclusion sur les raisons expliquant la hiérarchisation des univers transfictionnels et l'importance accordée à un intrigue considérée comme définissant le cœur de l'archidiégèse. Une réponse simple pourrait être d'affirmer que pour éviter de sombrer dans un chaos informationnel, qui risquerait de désorienter le public, ou du moins de décourager les consommateurs les moins engagés, les industries médiatiques ont tout intérêt à préserver une certaine clarté dans la structuration de la fiction et de ses lignes narratives principales. Il est ainsi relativement facile de résumer l'intrigue d'*Harry Potter*, du *Seigneur des Anneaux* ou de *Star Wars* à un néophyte, en dépit de l'extension assez remarquable qu'ont fini par acquérir ces univers narratifs.

Une autre explication tient à la genèse des univers transfictionnels. Marie-Laure Ryan a insisté sur le fait que les narrations transmédiatiques correspondent rarement à l'idéal professé par certains : à savoir qu'elles articuleraient un monde unique et cohérent au sein duquel chaque média jouerait un rôle égal et spécifique au sein de l'intrigue, cette dernière ne pouvant être pleinement saisie qu'à travers une exploration de toutes les parties de l'histoire. Ryan explique que ce genre de récit parfaitement coordonné ne se rencontre que dans quelques fictions expérimentales (elle cite par exemple « Alpha 0.7 »), qui n'intéressent qu'un public confidentiel. À l'inverse, les récits transmédiatiques qui dominent notre horizon culturel résultent plutôt de ce qu'elle définit comme un *projet boule de neige* :

Un projet boule de neige typique, tel que la franchise *Star Wars*, se compose de trois types d'éléments :

1. Un noyau de documents canoniques – ici les films de Lucas – qui constituent des extensions diverses du même monde.
2. des adaptations transmédiales, telles que les jeux vidéo [...], qui sont produits par différentes sociétés opérant sous licence. Les mondes de ces textes ont tendance à être des expansions<sup>37</sup>, parce qu'ils doivent être approuvés par les créateurs originaux.
3. Des documents apocryphes produits par les fans. Ici l'opération de modification sera beaucoup plus répandue qu'avec les produits sous licence,

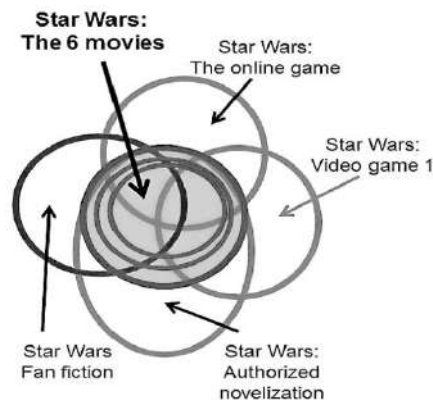
---

bifurcation narrative donne naissance à une version alternative du récit principal. Cette dissonance n'est possible que dans la mesure où le monde raconté dans les comics s'autonomise par rapport à l'univers *Star Wars*.

<sup>37</sup> Ryan oppose, au niveau des rapports entre différents artefacts vis-à-vis d'un monde fictionnel, l'*expansion*, qui enrichit le monde originel, à la *modification*, qui vient transformer ce monde en proposant des variantes plus ou moins ludiques.

parce qu'elle permet aux fans d'adopter une attitude satirique envers le monde original.<sup>38</sup>

Pour Ryan, les narrations transmédias se constituent ainsi par couches superposées, à l'intersection d'artefacts narratifs plus ou moins canoniques, de sorte que le monde fictionnel constituant le cœur de l'archidiégèse apparaît somme toute assez limité.



Ces récits « boule de neige » prendraient donc de l'épaisseur en ajoutant des couches plus ou moins superficielles à un noyau diégétique fondamental, mais il faudrait ajouter que le stade historique de développement de cette entité, ou le caractère originel de tel ou tel élément, ne sont pas nécessairement les critères les plus pertinents pour décrire l'éloignement de tel ou tel fragment du centre. Des univers ultra-complexes comme ceux de Marvel ou de DC Comics démontrent que l'émergence des effets spéciaux numériques a complètement bouleversé la hiérarchie historique entre les médias. Longtemps, la bande dessinée s'est imposée comme le média par excellence permettant d'engendrer des mondes surnaturels qui auraient été impossibles à « animer » de manière convaincante dans un média audio-visuel. C'est la raison pour laquelle Harry Morgan ou Thierry Groensteen<sup>39</sup> affirment que l'imaginaire graphique de la bande dessinée entrait particulièrement en résonance avec la représentation de personnages superhéroïques, qui ont naturellement proliféré sur ce support. Longtemps, les limitations inhérentes aux effets spéciaux traditionnels ont laissé les *comics* sans concurrents sérieux dans ce registre, mais les technologies numériques ont fini par libérer le potentiel des productions cinématographiques, et l'abaissement constant du coût des effets spéciaux a même rendu ces thématiques accessibles aux productions télévisuelles, ce qui montre l'imbrication étroite de considérations sémiotiques, technologiques et économiques. Aujourd'hui, on sait que les éditeurs de *comics* sont rattachés à des entités industrielles qui possèdent également des *studios*, et que l'essentiel des profits engrangés par les franchises dépendent des productions cinématographiques, qui définissent pour la majorité du public les contours de l'archidiégèse, de sorte que les bandes dessinées les

<sup>38</sup> Marie-Laure RYAN, « art. cit. », pp. 370-371.

<sup>39</sup> Thierry GROENSTEEN, « Médiagénie et réflexivité, médiativité et imaginaire : comment s'incarnent les fables », dans *Belphegor*, n° 4 (2), 2005, en ligne, consulté le 16 août 2018, URL : <https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47702>.

plus récentes adaptent et prolongent les films et les séries télévisées, plutôt que l'inverse.

La réédition patrimoniale de *comics* historiques qui ont inspiré les films peut ainsi apparaître, suivant le point de vue adopté, comme la *préhistoire* des univers transfictionnels, l'attention d'une partie du public étant désormais accaparée par des productions hollywoodiennes, dont les moyens promotionnels demeurent pour le moment sans égaux. Mais rien n'interdit de penser qu'à l'avenir, les séries télévisées ou les jeux vidéo supplanteront les films dans la constitution de l'archidiégèse. Il faudrait aussi complexifier le modèle de la boule de neige pour tenir compte de la coagulation locale de différents noyaux narratifs. Par exemple, au sein de l'univers Marvel, on pourrait considérer qu'à côté de la série de films qui convergent dans le cross-over *Infinity Wars*, des lignes narratives diffusées sur des supports spécifiques s'inscrivent dans des secteurs plus ou moins étanches de l'univers transfictionnel : par exemple les bandes dessinées racontant les aventures de personnages qui n'ont pas encore été transférés à l'écran, ou des séries télévisées qui construisent leur propre cohérence locale autour d'un canal de diffusion, d'un groupe de personnages, d'un lieu et d'une intrigue relativement autonomes, à l'instar de *Daredevil*, de *Jessica Jones*, de *Luke Cage* et d'*Iron Fist*, dont les aventures se croisent sur Netflix et dans les rues de New York, avant d'être probablement rappatriés dans le giron de la maison mère qui en a acquis les droits : Walt Disney. Il s'agit donc de ne pas exagérer la cohérence globale de l'archidiégèse (qui est certainement encore moins claire dans la culture du média-mix japonais), mais je voulais montrer que différentes formes de cohérences locales, relativement autonomes les unes des autres, permettent à différents publics d'évoluer dans un univers diégétique hiérarchisé qui, à défaut d'être totalement cohérent, est au moins localement intelligible et régi par des enjeux narratifs qui continuent de reposer sur le déploiement d'une intrigue relativement classique. C'est ainsi que des hiérarchies médiatiques, organisées autour d'une intrigue jugée principale pour tel ou tel public, ne cessent de s'échafauder, en dépit de la promesse de l'expérience globale d'un univers unique, qui serait soi-disant dépourvu de centre et de périphérie.

Une telle conclusion nous conduit à souligner le danger de confondre la réalité située des pratiques culturelles avec les discours renvoyant à des représentations idéalisées de ces pratiques, qui peuvent aussi bien être le fait des publics, des fans ou des aca-fans, que des instances de production. Ainsi que le rappelle Jenkins, loin d'être le résultat d'une planification globale ou d'une prolifération purement organique, la pratique de la convergence doit être envisagée comme un *bricolage provisoire* « visant à relier entre eux différents médias, au fur et à mesure que nous découvrons ce qui se passe et ce qui fonctionne bien<sup>40</sup> ».

Raphaël BARONI  
Université de Lausanne

---

<sup>40</sup> Henry JENKINS, « La narration transmédiatique », *art. cit.*