

L'auteur et son tapuscrit

Paola Italia

Un témoin « amphibie »¹

La philologie du xx^e siècle a vu l'apparition et le déclin rapide d'un nouveau type de témoin textuel qui, pour la première fois dans l'histoire du « rapport d'écriture² », a introduit dans la production un moyen mécanique³. Bien que l'on dispose de tapuscrits à partir de 1874, grâce à la commercialisation de la machine à écrire Remington N° 1, ce type de document est d'abord réservé aux lettres (afin de faciliter la lecture d'écritures particulièrement ardues) et aux textes de théâtre (car ils rendent la lecture plus commode et sont reproductibles à l'aide de copies carbone), et ce n'est qu'à partir des années vingt que le tapuscrit devient un témoin à part entière du dossier génétique de la tradition littéraire du xx^e siècle. Un témoin que nous pourrions définir comme « amphibie », car il participe aussi bien de la tradition manuscrite que de celle de l'imprimé. Il hérite de la première son rapport direct avec l'auteur, tant dans le cas de tapuscrits « autographes », c'est-à-dire directement rédigés par l'auteur avec sa propre machine à écrire, que dans le cas d'« allographes », c'est-à-dire rédigés par d'autres personnes, mais assortis des corrections manuscrites de l'auteur. Il partage avec la seconde sa transmission mécanique et sa reproductibilité, à cette différence près, par rapport aux textes imprimés, qu'un tapuscrit peut tout au plus être reproduit quatre ou cinq fois, et que chaque copie est ensuite « personnalisable » à l'aide de corrections individuelles. Il en résulte une multiplication qui fait du tapuscrit le témoin le mieux attesté de la philologie du xx^e siècle. Attesté, mais encore peu étudié.

Cette lacune peut être en partie expliquée par des raisons quantitatives. Il n'est pas rare, en effet, dans la reconstruction du dossier génétique d'une œuvre du xx^e siècle, que le nombre de témoins dactylographiés soit de loin supérieur à celui des manuscrits, et que la facilité de reproduction à l'aide de copies carbone, très utilisées jusqu'aux années soixante-dix, c'est-à-dire avant l'utilisation des xérocopies

et, plus tard, des photocopies, amène le philologue à ne pas tenir compte des copies d'un original dactylographié et à procéder ainsi à une sorte d'*eliminatio codicum descriptorum*; une opération quelquefois justifiée, d'autres fois risquée, surtout si l'auteur est revenu avec des campagnes de corrections successives sur différents témoins, provoquant ainsi une « diffraction » dans les variantes évolutives d'un texte. La seconde raison de ce désintérêt pour le tapuscrit repose justement sur son caractère « amphibie », considéré comme moins fiable par rapport au manuscrit qui, très souvent, en est l'antigraphe, mais également par rapport à l'imprimé, dont il est à son tour l'antigraphe⁴. Le tapuscrit souffre, de ce point de vue, du fait d'être un « maillon faible » de la tradition génétique, tout comme la « mise au net » : bien

1. Je remercie Paola et Enrico Bassani, les héritiers d'Alberto Savinio et Arnaldo Liberati pour m'avoir permis de reproduire les pages de Bassani, de Savinio et de Gadda; Christian Del Vento, Pierre Musitelli et Monica Zanardo pour leurs suggestions de lecteurs attentifs ainsi que Cécile Mitéran pour sa traduction et Gloria Manghetti, directrice de l'Archivio Contemporaneo « A. Bonsanti » au cabinet Vieusseux de Florence.

2. Armando Petrucci, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017, p. 63 (nous traduisons).

3. Le site internet www.officemuseum.com/typewriters.htm donne accès à d'utiles références bibliographiques sur les débuts de la diffusion des machines à écrire; pour un premier panorama sur les origines de la dactylographie et de la « sémiotique » du dactylogramme, voir Catherine Viollet, « Écriture mécanique, espaces de frappe. Quelques préalables à une sémiotique du dactylogramme », *Genesis*, n° 10, 1996, p. 193-208, ainsi que Claire Bustarret, « Couper, coller dans les manuscrits de travail du xvii^e au xx^e siècle », dans Chr. Jacob (dir.), *Lieux de savoir, 2. Les mains de l'intellect*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 353-375 (en particulier le chapitre « Machines à bricoler »); pour une phénoménologie du tapuscrit dans la tradition italienne, voir Paola Italia, « Il testimone anfibio. Il dattiloscritto tra tradizione manoscritta e tradizione a stampa », dans C. Ciociola et C. Vela (dir.), *La Tradizione del Testi, Atti del Convegno di Cortona, 21-23 settembre 2017*, Firenze, SFLI, 2018, p. 253-274.

4. J'utilise *antigraphe* dans le sens de la critique textuelle, c'est-à-dire « tout témoin utilisé comme spécimen pour faire une copie » (voir <https://lexiconse.uantwerpen.be/lexicon/antigraphe.html>).

moins intéressante que le « premier jet » et moins fiable que la première version imprimée, solide point d'aboutissement de la volonté de l'auteur.

Le tapuscrit est au contraire un témoin extrêmement intéressant, notamment parce que, pour la génération d'auteurs qui écrivent dans les années qui suivent la Seconde Guerre mondiale, l'usage de la machine à écrire remplace progressivement l'écriture manuscrite, non seulement pour ce qui concerne la « mise au net » mais aussi lors de la phase de composition, comme on peut aisément le voir dans de nombreuses archives d'écrivains du xx^e siècle, dans lesquelles les textes des années vingt et trente sont documentés par des copies manuscrites (brouillons et mises au net), tandis qu'à partir des années quarante les textes le sont par une « double » tradition, manuscrite et dactylographiée (ou plutôt d'une tradition simple, mais technologiquement hybride), et à partir des années soixante par une tradition dont il peut arriver qu'elle soit exclusivement fondée sur la dactylographie.

Si, donc, le tapuscrit a souffert d'un intérêt critique moindre du fait d'une auctorialité prétendument plus faible, une étude plus approfondie permet de renverser cette idée et de le considérer comme un témoin important. En effet, le rapport avec l'instrument mécanique permet à l'auteur, qui s'est familiarisé avec l'outil, de rendre la rédaction plus rapide, de stabiliser le texte, mais aussi, comme nous le verrons à travers quelques cas exemplaires, de mettre en scène, de manière très visible, ses modalités de correction, qui demeurent inaltérées malgré la médiation de la machine. Tel est le cas non seulement pour les *tapuscrits primaires*, qui témoignent de la première version d'une œuvre (comme nous le verrons dans le cas de Bassani, qui compose directement à la machine à écrire), mais aussi pour les *tapuscrits secondaires*, rédigés à la machine par l'auteur, puis corrigés à la main (c'est le cas d'Alberto Savinio, qui entretient avec sa machine à écrire un rapport « animiste »), et même pour les *tapuscrits allographes*, c'est-à-dire dont la rédaction est déléguée à un dactylographe (le plus souvent, une dactylographe), un proche de l'écrivain ou un professionnel, sur lesquels l'auteur est ensuite intervenu avec des corrections manuscrites (comme dans le cas de Gadda, dont la formation remonte aux années 1910-1920 et qui n'a recours à la machine à écrire qu'à la fin des années cinquante, mais le plus souvent intervient sur des copies dactylographiées en externe, qui portent la trace de son inimitable « marque d'auteur »).

Les récentes études de philologie d'auteur tendent à montrer que, si chaque écrivain a son style propre, non seulement dans sa façon d'écrire mais également de corriger⁵, il est possible d'identifier des modalités communes à des auteurs même spatialement et temporellement très éloignés : ces « stylèmes » correcteurs sont également visibles dans le tapuscrit, moins nettement que dans le manuscrit mais de manière spécifique et non moins fascinante. Le tapuscrit porte lui aussi l'« empreinte digitale de la pensée créative » de l'auteur, au point qu'il est possible d'émettre l'hypothèse de *patterns* communs : des « types psychologiques » de correction.

Le caractère mécanique du tapuscrit, sa plus grande « stabilité », la moindre liberté d'action qu'il autorise par rapport à la page manuscrite, rendent cependant cette « signature » d'auteur moins évidente, et une plus grande attention aux détails sera nécessaire pour saisir ces « stylèmes correcteurs ». Mais, comme le sait bien qui travaille sur les archives d'auteurs, c'est dans les détails que se cache la possibilité d'identifier l'invariant des variantes, la *constante* des corrections, en un mot : le « style ».

Giorgio Bassani : la « palette mécanique »

Ce n'est que depuis peu que l'on connaît mieux les archives de Bassani, qui ont été déposées dans le fonds de ses héritiers, à Paris, et qui font l'objet d'un projet de conservation et de valorisation soutenu par la Fondation Bassani encore en cours aujourd'hui. En étudiant ses avant-textes, il a été possible de mettre en regard la poétique de Bassani avec une étude de ses modalités de composition et de correction, modalités bien spécifiques et étroitement liées à sa formation à Bologne, où il fut élève de Roberto Longhi⁶.

5. À ce sujet, voir Paola Italia, « Carte geo-grafiche. Prosatori al lavoro », *Autografo*, n° 57, 2017, p. 23-27 ainsi que Paola Italia et Claudia Bonsi, « Riscrittura, revisione, editing », dans G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (dir.), *Storia dell'italiano scritto*, VI. *Pratiche di scrittura*, Roma, Carocci, 2021, p. 255-81.

6. Ses rapports avec Longhi ont été étudiés par Marco Antonio Bazzocchi, « Longhi, Bassani e le modalità del vedere », *Paragone. Letteratura*, n° 63-64-65, 2006, p. 57-72 ainsi que par Paola Bassani-Pacht, « Giorgio Bassani allievo di Roberto Longhi », *ibid.*, p. 34-45 ; voir également Giorgio Bassani, *Un vero maestro*, dans *Opere*, éd. R. Cotroneo, Milano, Mondadori, 1998, p. 1073-1077.

Bassani compose par plans perspectifs, décompose l'image en révélant les divers points de vue contenus dans sa vision et parvient grâce à cette décomposition à préserver, au siècle de la reproductibilité de l'œuvre d'art, une aura d'unicité impossible à reproduire. C'est l'effet de son style, fait d'une « complexe mosaïque de syntaxe, de points de vue, de perspectives, d'utilisations du discours indirect libre, de sauts temporels⁷ », et qui, comme l'avait déjà vu Pasolini, résulte du filtre placé entre soi et la réalité, une « patine », ou un diaphragme (bien illustré par les verres des « lunettes d'or »), qui est aussi un « écran protecteur » construit autour de ce que Bassani veut représenter plus que tout : la ville de Ferrare. Celle-ci est non seulement l'espace où se développent les « histoires » qu'il raconte, mais aussi le véritable personnage pluriel de ses nouvelles et de ses romans.

Bassani n'est pas un auteur à l'écriture simple. Il le déclare lui-même et ses pages, nombreuses et tourmentées, en témoignent :

La précision fait partie de mon idéologie. Clarté et précision, avec de scrupuleux contrôles de chaque mot. [...] Mais ce sont les deux, trois premières lignes qui me font souffrir. Elles doivent être immédiates et non dépourvues de lyrisme. Quel effort, pour moi. Lorsque, enfin, j'ai écrit quelques phrases, je trace un trait droit sur la feuille et je les réécris du début. Puis un autre trait, et je réécris encore, je ne sais pas combien de fois, jusqu'au moment où il me semble que ça peut aller, et alors je transcris ce petit texte à la machine pour bien l'avoir sous les yeux. Puis je recopie ce même texte à la machine, en le corrigeant deux, trois, quatre fois⁸.

Bassani révèle, en faisant preuve d'une grande lucidité stylistique, la substance lyrique de son écriture, non seulement dans son attention maniaque au détail, qu'il mettait également en œuvre dans sa lecture critique de l'œuvre d'autrui⁹, mais aussi dans sa composition « par vers », davantage caractéristique de l'écriture d'un texte poétique que de celle d'une prose narrative. Cette méthode de composition, où « ce sont les deux, trois premières lignes qui [...] font souffrir », commune à l'écriture manuscrite et à la dactylographie, est en outre tout à fait caractéristique de Bassani.

À la différence de la majorité des auteurs de la génération précédente, en effet, chez qui les deux moments de la rédaction et de la révision sont séparés et confiés à deux supports matériels différents, manuscrit et tapuscrit, Bassani utilise la page dactylographiée comme une palette sur laquelle

essayer des pâtes de différentes couleurs et la machine à écrire comme un pinceau pour remplir la page blanche, à la manière d'une fresque, par *giornate*. Nous ne nous trouvons pas encore – comme ce sera le cas par exemple pour Pasolini – face à un tapuscrit d'auteur primaire, directement composé à la machine à écrire, mais face à un tapuscrit qui prolonge le processus génétique commencé sur le manuscrit, tout en l'élaborant selon les mêmes modalités.

Lorsqu'il expose sa méthode, Bassani parle de façon significative d'une phase de stabilité provisoire du texte manuscrit comme d'une « pause émotive » (« jusqu'au moment où il me semble que ça peut aller ») et de la nouvelle version dactylographiée comme d'un moment de « composition par la vision » (« pour bien l'avoir sous les yeux »), ce qui confirme le caractère visuel de la prose bassanienne, mais également l'utilisation du tapuscrit comme d'une sorte de palette mécanique, un lieu où expérimenter des ébauches de texte, des variations sur un même thème. De plus, la présence de variantes alternatives placées dans les marges du texte, « souvent adaphores, isolées et détachées du contexte syntaxique » atteste « une méthode qui se ressent du rapport étroit avec la poésie¹⁰ ».

L'étude de la genèse des *Histoires ferraraises*, et en particulier d'« Une plaque commémorative via Mazzini »¹¹,

7. Marco Antonio Bazzocchi, « Giorgio Bassani : aura, sguardo, immagine », dans *Con gli occhi di Artemisia*, Bologne, il Mulino, 2021, p. 102 (nous traduisons).

8. Giorgio Bassani, « Passeggiate confidenziali: Giorgio Bassani », *La Nazione*, n° cxvii, 5, 7 janvier 1975, p. 3, éd. E. Della Giovanna (nous traduisons) ; l'entretien n'a pas été inséré dans le riche volume d'*Interviste*, éd. D. Scarpa et B. Pecchiari, Milano, Feltrinelli, 2018, mais est cité par Beatrice Pecchiari dans « Il lavoro "a giornate" su "Una lapide in via Mazzini" », dans A. Siciliano (dir.), *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2019, p. 122 ; toujours de Beatrice Pecchiari, voir « Una lapide in via Mazzini di Giorgio Bassani. Per una poetica della riscrittura », *Bollettino di italianistica*, n° 2, 2019, p. 85-114.

9. Bassani a également été un critique scrupuleux, et sa conception du style n'a pas seulement marqué la culture du xx^e siècle, à travers les revues auxquelles il a collaboré, comme *Botteghe Oscure* ou *Paragone*, mais aussi grâce à son travail d'éditeur pour Feltrinelli et de conseiller pour Einaudi, qui a influencé de manière significative l'œuvre de Calvino, de Fortini ou encore de Testori.

10. Beatrice Pecchiari, « Il lavoro "a giornate" », art. cit., p. 123 (nous traduisons).

11. Voir les travaux de Beatrice Pecchiari cités dans la note 8.

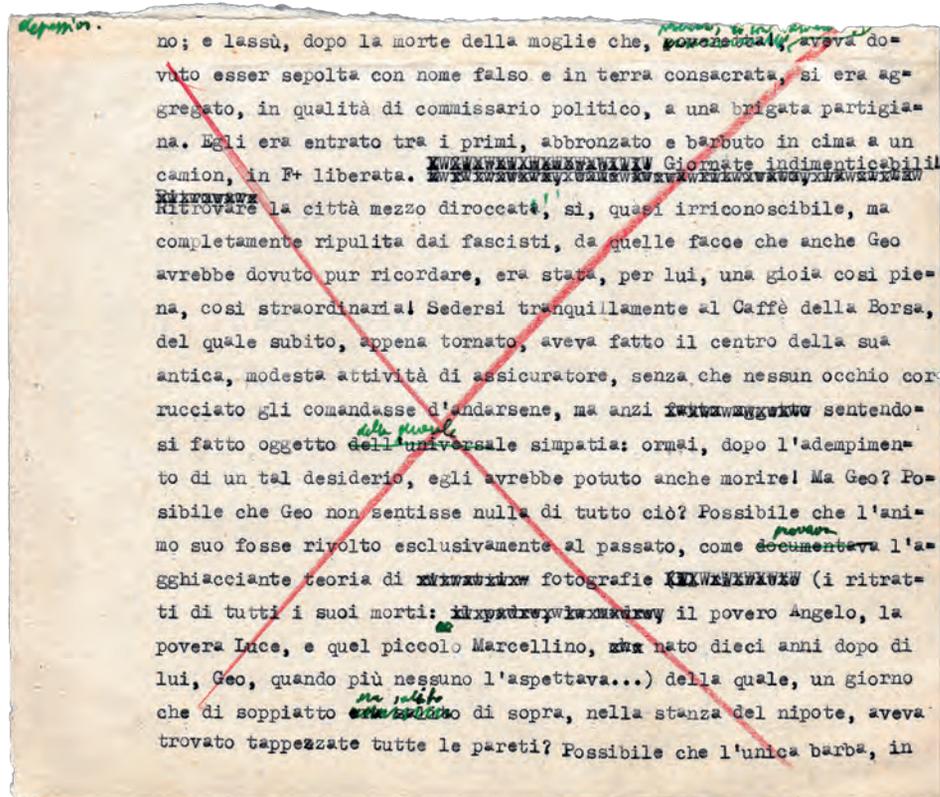


Fig. 1. «Une plaque commémorative via Mazzini», ds., f. 151 v°.

Fonds Bassani, Paris

d'«Une nuit de 43»¹² et du *Jardin des Finzi-Contini*¹³ confirme les déclarations de l'auteur, et a permis de distinguer quatre types d'utilisation de ses pages : 1) *pages de réécriture*, où une longue portion de texte est réécrite de façon répétée; 2) *pages «palette»*, où figurent des fragments de texte, découpés et collés en une mosaïque caléidoscopique (fig. 1)¹⁴; 3) *pages synoptiques*, qui offrent plusieurs versions d'une courte portion de texte, et 4) *pages présentant des variantes* dans les interlignes et dans les marges, de type plus traditionnel.

Le f. 164 (fig. 2) offre un exemple très particulier : on y remarque la façon dont le texte dactylographié, copié à partir d'un antigraphe, est ensuite corrigé à la main et poursuivi dans la marge inférieure, selon un procédé qui croise les deux modalités de composition :

[come] se lui, avesse vista acuta e udito sottile era possibile sorvegliar tutto il Corso principale di F + e, nello stesso tempo, l'attigua Piazza della Cattedrale – sta di fatto che a nessuno, a un anno appena dalla liberazione di F+, era venuto in mente di rimproverargli d'esser stato per anni confidente stipendiato dell'O.V.R.A., né tanto meno d'aver diretto, dal '39 al '43, la Sezione locale dell'Istituto di cultura italo-germanico. Quei baffetti alla Hitler, che s'era lasciati crescer

12. Étudiée par Angela Siciliano, qui a publié l'édition critique du texte dans la revue *Studi di filologia italiana*. Voir également Beatrice Pecchiari et Angela Siciliano, «Varianti di Bassani: primi sondaggi da "Una lapide in via Mazzini" e "Una notte del 43"», dans L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile (dir.), *La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016)*, Roma, Adi editore, 2018; consultable en libre accès sur http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039.
13. Sur lequel Sergio Parussa est en train de réaliser une étude génétique, voir «Lo scrittoio di Giorgio Bassani. Note preliminari sulla genesi del *Giardino dei Finzi-Contini*», dans G. Ferroni, C. Guerrerri (dir.), *Cento anni di Bassani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, p. 289-307 ainsi que «La metamorfosi del tempo. Per un'edizione commentata e scolastica de *Il giardino dei Finzi-Contini*», dans F. Erbosi, G. Litrico (dir.), *La carta e la tela. Arti e commento in Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020, p. 135-158.

14. Ce procédé, qui conduit à l'utilisation du tapuscrit comme matériel de travail, réutilisé et adapté par «collage» dans une nouvelle version du texte, est très courant dans les pratiques de correction du xx^e siècle; voir la méthode de travail de Bufalino, étudiée par Giulia Cacciatore dans «L'archivio di Bufalino: una (auto)biografia a futura memoria», dans L. Battistini, V. Caputo, M. De Biasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile (dir.), *La letteratura italiana e le arti, op. cit.* (consultable en libre accès sur <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/CACCIATORE%20Giulia.pdf>), en particulier p. 2.

me lui, avesse vista acuta e udito sottile era possibile sorvegliar tutto il Corso principale di F+ e, nello stesso tempo, l'attigua Piazza della Cattedrale - sta di fatto che a nessuno, a un anno appena dalla liberazione di F+, era venuto in mente di rimproverargli d'esser stato per anni confidente stipendiato dell'O. V.S.A., né tanto meno d'aver diretto, dal '39 al '43, la Sezione locale dell'Istituto di cultura italo-germanico. Quei baffetti alla Hitler, che s'era lasciati crescer per l'occasione, e ancora conservava, non inducevano, adesso, che a ^{unani discorsi} ~~unani discorsi~~, dei quali non era esente una certa dose d'affetto, e, perché no?, perfino di gratitudine.

che a unani discorsi

che a unani considerazioni

che a unani

non inducevano, adesso, che a considerazioni intrise di pietà (ma le palpebre eran pronte, qui, a velare un lampo di sollievo e di gioia tutta privata)

ma le palpebre eran pronte, qui, a velare
non inducevano, adesso, (~~ma le palpebre, ed era~~ ^{con le palpebre} pronte a velare un lampo di sollievo, e di gioia tutta privata) che a considerazioni ~~intrise di pietà~~ ^{intrinsecamente intrise di pietà} delle quali non era esente una certa dose d'affetto, e, perché no?, perfino di gratitudine.

intrinsecamente intrise di pietà
non inducevano, adesso, che a considerazioni ^{intrinsecamente intrise di pietà} delle quali non era esente una certa dose d'affetto, e, perché no?, perfino di gratitudine.

Fig. 2. «Une plaque commémorative via Mazzini», ds., f. 164.

per l'occasione, e ancora conservava, non inducevano, adesso, che a ~~unanimi sorrisi~~ [*interl.* considerazioni], dai quali non era esente una certa dose d'affetto, e, perché no?, perfino di ~~gratitudine~~ [*interl.* unanimemente intrise d'affetto, e, perché no? ma le palpebre eran pronte]

Che a unanimi discorsi
Che a unanimi considerazioni
Che a unanimi

Non inducevano, adesso, che a considerazioni intrise di pietà (ma le palpebre eran pronte, qui, a velare un lampo di sollievo e di gioia tutta privata)

Non inducevano, adesso, (ma le palpebre eran pronte, qui, a velare un lampo di sollievo e di gioia tutta privata) che a considerazioni ~~intrise di pietà. unanimemente intrise di pietà dalle quali non era esente una certa dose d'affetto, e, perché no?, perfino di gratitudine.~~
unanimemente intrise d'affetto, e perché no? perfino di gratitudine.

Non inducevano, adesso, che a considerazioni unanimemente intrise d'affetto, e perché no?, ma le palpebre eran pronte, qui, a vedere un lampo di sollievo perfino di gratitudine.

[comme] s'il, avait la vue perçante et l'ouïe fine il était possible de surveiller toute l'avenue principale de F+ et, en même temps, la Place de la Cathédrale qui lui était adjacente – le fait est qu'il n'était venu à l'esprit de personne, à un an à peine de la libération de F+, de lui reprocher d'avoir été pendant des années informateur rémunéré de l'OVRA et encore moins d'avoir dirigé, de 39 à 43, la Section locale de l'Institut de culture italo-germanique. Cette moustache à la Hitler, qu'il s'était laissé pousser pour l'occasion et qu'il portait encore, ne provoquait plus, à présent, que des ~~sourires unanimes~~ [*interl.* considérations], qui n'étaient pas dépourvus d'une certaine dose d'affection, et même, pourquoi pas?, de ~~gratitude~~ [*interl.* unanimement empreintes d'affection, et, pourquoi pas? mais les paupières étaient prêtes]

Qu'à des discours unanimes
Qu'à des considérations unanimes
Qu'à d'unanimes

Ne provoquait plus, à présent, que des considérations empreintes de pitié (mais les paupières étaient prêtes, dans ce cas, à voiler un éclair de soulagement et de joie toute privée)

Ne provoquait plus, à présent, (mais les paupières étaient prêtes, dans ce cas, à voiler un éclair de soulagement et de joie toute privée) que des considérations ~~empreintes de pitié. unanimement empreintes de pitié qui n'étaient pas dépourvues d'une certaine dose d'affection, et même, pourquoi pas?;~~

~~de gratitude.~~
unanimement empreintes d'affection et même, pourquoi pas? de gratitude.

Ne provoquait plus, à présent, que des considérations unanimement empreintes d'affection, et même, pourquoi pas?, ~~mais les paupières étaient prêtes, dans ce cas, à voir un éclair de soulagement~~ de gratitude¹⁵.

Le tapuscrit du *Jardin des Finzi-Contini* témoigne d'un processus plus intéressant encore. Ce « brouillon de plus de mille feuillets dactylographiés », dans lequel Sergio Parussa, à qui l'on doit la première étude génétique approfondie du texte, a identifié – en utilisant le « Prologue » comme échantillon – sept rédactions, donne lui aussi à voir une utilisation directe du tapuscrit d'auteur, sans « lien hiérarchique » entre manuscrit et tapuscrit, au point de pouvoir émettre l'hypothèse que « certaines sections du roman aient été écrites directement à la machine » et que le tapuscrit soit « [lui]-même une partie intégrante du travail de création¹⁶ ». Une étude qui révèle certaines implications cruciales du texte, comme la transformation du premier chapitre en « Prologue », la citation tirée du poème « Trois rues » de Saba (« quand je pense à mes vieux qui sont enterrés là, / après tant de peine, tant de négoce. / Ils se ressemblent tous et d'âme et de visage¹⁷ »), et l'ajout à la main, dans la marge gauche du tapuscrit, d'une réponse à Saba (« Je me répétais tout bas ces vers d'une grande douceur. Mais ils ne suffisaient plus l Vraiment semblables? me demandais-je, "vraiment tous semblables"? »), qui ouvre dans l'œuvre une perspective critique vis-à-vis de l'identité hébraïque et qui montre « la manière dont pour Bassani l'acte matériel de l'écriture prend souvent la forme d'un véritable dialogue intertextuel [...] et dont la feuille blanche [...] est la toile sur laquelle ce dialogue, cette conversation, cette discussion se tissent : le lieu matériel qui le rend possible et qui, en même temps, en témoigne¹⁸ ».

15. Nous traduisons.

16. Sergio Parussa, « Lo scrittoio di Giorgio Bassani », art. cit., p. 290 (nous traduisons).

17. Umberto Saba, *Il Canzoniere*, traduit de l'italien par O. Kaan, N. Castagné, L. et M. Taha-Hussein et R. de Ceccatty, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988, p. 106.

18. Sergio Parussa, « Lo scrittoio di Giorgio Bassani », art. cit., p. 302 (nous traduisons).

Alberto Savinio : une machine à lapsus

Les tapuscrits d'Alberto Savinio (nom d'artiste emprunté par Andrea de Chirico à Albert Savine) constituent un cas non moins intéressant : intellectuel aux multiples facettes, Savinio a été musicien, écrivain, peintre, fondateur de l'école « Métaphysique » avec son frère Giorgio de Chirico, qui prendra part, comme lui, à l'aventure surréaliste (en 1937, André Breton reconnaît en lui l'un des précurseurs du mouvement).

L'œuvre de Savinio est le carnet de bord de sa vie personnelle et artistique, et ses pages enregistrent jusqu'aux plus légers mouvements des courants profonds. Dans son travail, Savinio a toujours été un homme de papier. S'il n'arrive à la littérature qu'à vingt-cinq ans – avec un roman rédigé en italien et en français, *Hermaphrodito*¹⁹ – il a connu d'abord une carrière de musicien – enfant prodige capable de composer à quinze ans le texte et la musique d'un opéra vériste (*Carmela*, aujourd'hui perdu) – qui l'a fait voyager de la Grèce à Monaco et à Paris, et lui a fait frôler le succès. Il n'avait pas fait d'études conventionnelles, et, au contraire, avait déclaré à plusieurs reprises qu'il n'avait « jamais été à l'école » mais que seule cette formation singulière pouvait expliquer son « insatiable désir d'étudier » :

Étudier signifie découvrir et connaître. Je peux donc dire que je n'arrête jamais de découvrir et de connaître. Ce désir incessant de connaître non seulement enrichit mon esprit, mais a également une finalité biologique : c'est une façon de me soustraire à la mort²⁰.

La soixantaine de boîtes dans lesquelles sont rassemblés ses papiers, et qui sont désormais conservées à l'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti du Cabinet G.P. Vieusseux de Florence, documentent cette façon de raconter, comme Shéhérazade, « pour [se] soustraire à la mort », cette partie d'échecs de Savinio avec la mort qui accompagne de façon discrète et continue ses trente années de voyage à travers l'Europe – et en particulier à Paris²¹ – et les trente autres passées dans son bureau romain, dans la tranquillité laborieuse de ses journées, assis à sa table de travail face à sa machine à écrire – une Olivetti « M 80 » – absorbé par les confessions si impudiques et pourtant si réservées qui parcourent toute son œuvre²². La complicité qu'il instaure avec ses lecteurs est telle que ces papiers, tant de fois évoqués dans ses romans et dans ses articles, il nous semble les avoir déjà vus ; ils nous sont, d'une certaine manière, familiers.

Savinio, qui dans son parcours poétique de « *passionate pilgrim* »²³, célèbre le pouvoir de la mémoire, l'écriture comme instrument pour faire émerger ce qui est refoulé, ce qui se trouve dans les profondeurs de l'inconscient, évoque souvent la dimension matérielle de son travail : papiers qui se tachent, qui sont perdus et retrouvés, stylos-plumes qui écrivent, effacent et corrigent, presque doués d'une vie propre. On peut l'observer dans ce passage, tiré d'un article publié dans le *Corriere della Sera* :

[...] une lacération dont je porte encore le signe.

Mon stylo n'avait pas écrit *segno* [signe] mais *sogno* [songe]. Je ne demanderai toutefois pas à mon stylo pourquoi il a tenté, à travers la modification d'une voyelle, d'altérer le sens et la portée de ma phrase. Je ne le lui demande pas parce que je sais qu'il ne me répondrait pas. Pas parce qu'il ne peut pas, mais parce qu'il ne veut pas. Dans une note en marge du texte d'une de ses leçons, Freud avoue ne jamais avoir réussi à tirer d'une femme la raison d'un de ses actes les plus intimes, les plus personnels. Et c'était un professionnel de l'analyse. Et le stylo est femme deux fois²⁴.

Né en 1891, Savinio, qui se forme en autodidacte d'abord comme musicien et ensuite comme écrivain, n'est pas, comme Bassani, un auteur qui compose dès ses débuts directement à la machine à écrire : il arrive au « tapuscrit primaire » seulement dans la seconde moitié des années quarante, lors de la phase « journalistique » de sa lumineuse mais trop brève carrière. Les tapuscrits de ses premières œuvres littéraires sont autographes mais « secondaires », c'est-à-dire

19. Alberto Savinio, *Hermaphrodito*, Firenze, Edizioni della libreria della "Voce", 1918.

20. Alberto Savinio, « Fogazzaro », *Corriere d'informazione*, 20-21 mars 1948, puis dans A. Savinio, *Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, éd. L. Sciascia et F. De Maria, Milano, Bompiani, 1989, p. 665 (nous traduisons).

21. Voir en particulier les textes recueillis dans *Souvenirs*, dont l'édition a été récemment établie par E. M. Rossi, Milano, Adelphi, 2019.

22. Voir le catalogue de l'exposition *Le carte di Savinio*, éd. P. Italia, Pistoia, Settegiorni, 1999.

23. « Pèlerin passionné » était le surnom donné à Savinio par les intellectuels florentins qui accompagnèrent ses débuts littéraires avec la publication d'*Hermaphrodito*, Soffici et Papini ; voir P. Italia, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore (1915-1925)*, Palerme, Sellerio, 1998.

24. « Avventura delle parole », *Corriere della Sera*, 5 février 1948, puis dans A. Savinio, *Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra, op. cit.*, p. 641 (nous traduisons).

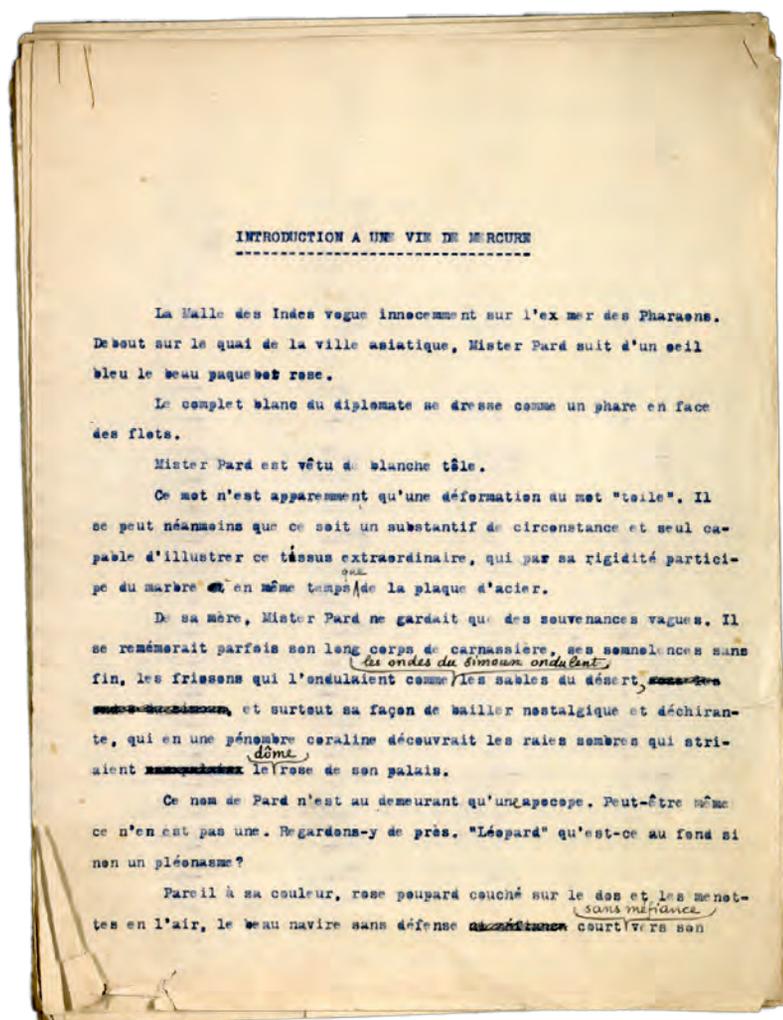


Fig. 3. *Introduction à une vie de Mercure*,
 tapuscrit de 19 f. (270 × 210 mm) avec des corrections au stylo [FS Sc. 11].

Fondo Savinio, Archivio Contemporaneo A. Bonsanti, Firenze

qu'ils dérivent de manuscrits souvent rédigés sur le *verso* d'œuvres antérieures : il en résulte un croisement de textes qui ne facilite pas la reconstruction du dossier génétique de ses œuvres²⁵. Sa méthode de travail repose le plus souvent sur la réalisation de plusieurs tapuscrits (au moins deux, à l'aide de copies carbone), dont le premier est envoyé à l'éditeur en vue de la publication en revue, et le second utilisé pour des corrections ultérieures, qui aboutissent à l'édition en volume. Il n'est donc pas rare que la leçon de la revue soit antérieure à la dernière leçon du tapuscrit – et qu'elle soit parfois contestable, du fait d'interventions qui ne sont pas du fait de l'auteur et qui aboutissent quelquefois à la censure. Ainsi le tapuscrit constitue-t-il, dans la version dépourvue de corrections manuscrites, un « instantané » d'un moment de la genèse du texte précédant la publication

en revue et, dans celle qui inclut les corrections, le dernier témoin avant la publication en volume. Ce sont des tapuscrits « en mouvement » que ceux de Savinio, et il faut les considérer comme des « lieux de travail » dans lesquels le texte s'est « provisoirement » sédimenté.

Tel est le cas, par exemple, de l'*Introduction à une vie de Mercure* (fig. 3), postérieur à la publication en revue, et destiné à l'édition de l'*Introduction* au sein de la collection « L'Âge d'or », dirigée par son ami Henri Parisot pour les Éditions de la Revue Fontaine, en 1945²⁶. Il s'agit d'un

25. Voir « comment travaillait Savinio » dans les Notes des *Opere*, publiées entre 1999 et 2002 par la maison d'édition Adelphi.

26. À présent dans Alberto Savinio, « *Hermaphrodito* » e altri romanzi, éd. A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1999, p. 439-460.

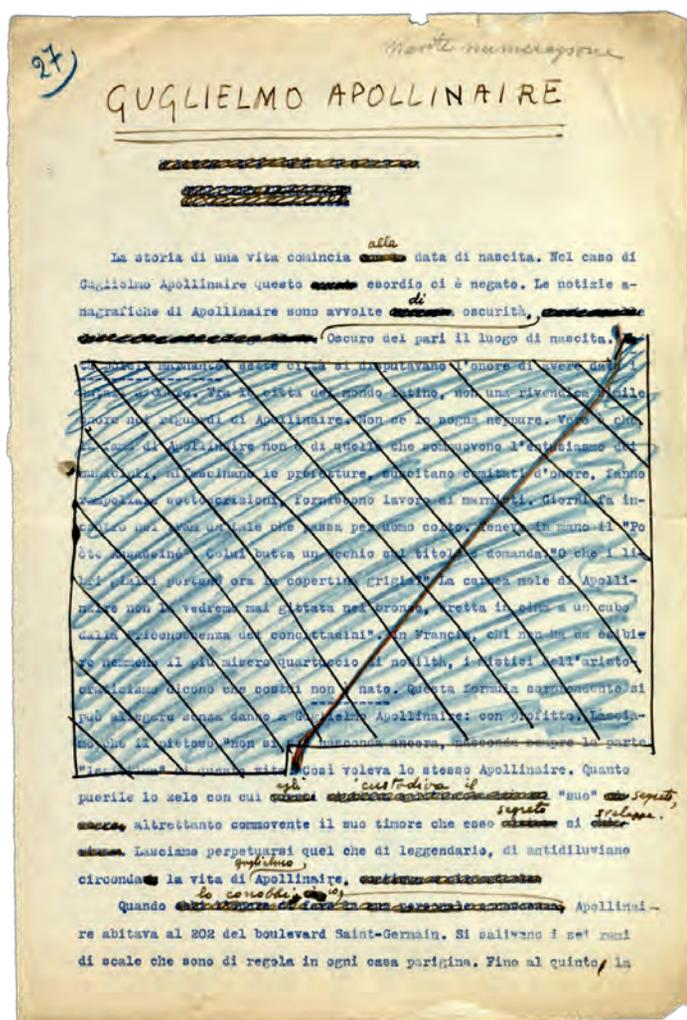


Fig. 4. «Guillaume Apollinaire», chapitre d'*Hommes, racontez-vous*, tapuscrit de 10 f. (317 × 216 mm) avec des corrections au stylo et au crayon bleu et rouge [FS Sc. 15].

Fondo Savinio, Archivio Contemporaneo A. Bonsanti, Firenze

tapuscrit qui, comme les pianos de la nouvelle «La pianesse», génère d'autres tapuscrits. Le projet avec Parisot, qui remontait déjà à 1939²⁷, se démultiplie en effet en une série d'autres projets liés à la narration d'une *Vita di Mercurio*, parmi lesquels un scénario et un projet de film²⁸.

L'on retrouve le même procédé dans le tapuscrit le plus célèbre d'*Hommes, racontez-vous*, un recueil de biographies d'abord parues dans des revues, entre 1935 («Un poeta neogreco: Lorenzo Mabili», *Pan*, février) et 1941 («L'uomo Verdi», *Il Mediterraneo*, 6 décembre), et qui comprend la «Vita di Apollinaire», que Savinio avait rencontré à Paris en 1914. Savinio intervient sur une copie dactylographiée de la version parue en revue, dont il est probable qu'elle n'ait pas été réalisée par lui, avec des corrections destinées à rationaliser le texte et à l'harmoniser avec

l'ensemble du volume (voir les ratures au crayon bleu, le même avec lequel Savinio numérote une nouvelle fois les pages du tapuscrit, dans l'ordre des parties qui composent l'ouvrage). Les pages du tapuscrit peuvent donc bien être qualifiées de «pages d'auteur»: elles témoignent de la façon de corriger de Savinio, de son trait assuré, structuré avec bonheur et élégamment tracé (fig. 4), miroir fidèle d'une période d'extraordinaire euphorie productive, qui justifie l'auto-définition de l'écrivain comme «centrale créative».

27. Comme cela est documenté par une lettre à Parisot du 27 janvier 1939; voir la note d'A. Tinterri, *ibid.*, p. 948, et la correspondance entre Parisot et Savinio éditée par Giuditta Isotti Rosowski, Palermo, Sellerio, 1999, p. 142.

28. Voir *Il sogno meccanico*, éd. V. Scheiwiller, Milano, Scheiwiller, 1981, p. 26-29.

Le lieu où se célèbre ce « dévoilement » est justement la page dactylographiée, et l'héroïne de ce dispositif analytique est la machine à écrire : moyen mécanique et malgré tout impertinent instrument d'« écriture automatique » qui, comme beaucoup d'autres objets inanimés, dotés dans les nouvelles de Savinio de « sentiments humains²⁹ » – que l'on pense aux objets des salons bourgeois de *Poltromamma* [*Fauteuilmaman*³⁰], de *Poltrobabbo* [*Fauteuilpapa*³¹], de *Poltrondamore* [*Fauteuildamour*³²], à la *Pianesse* ou à la bouleversante armoire *Bago*³³ – introduit volontairement des lapsus freudiens à l'insu de l'auteur, comme dans cette définition de l'*Encyclopédie nouvelle* :

[...] un rose à peine veiné de rouge, s'accord[ait] parfaitement à la couleur des glaces de fraise si désirables en cette saison. (Ma machine à écrire vient d'écrire « fesse » [fregola] au lieu de « fraise » et [...] je m'empresse de noter cette variante : je me propose d'enregistrer tous les lapsus de ma machine à écrire afin de la soumettre à un examen psychanalytique³⁴.)

Une machine à écrire qui devient personnage, collabore à l'écriture, en révèle le double fond, démystifie l'idée d'unité du réel – « Que l'idée du concept unitaire (la machine avait écrit conep)³⁵ » – ou bien, grâce à une erreur mécanique, révèle un autre sens – « un jour, le A de ma machine prit mal. J'essayai d'écrire malgré tout. Lorsque j'ôtai la feuille du rouleau, on ne comprenait rien à cette page sans a. Le A est comme le pain. Le A, en effet, est très utilisé par les grands mangeurs de pain³⁶ ». Ou, enfin, devient un instrument de révélation des fantasmes de l'inconscient et d'auto-thérapie :

De l'autre côté, près de la mère « éternelle », se trouve ma sœur Adelaide. Une sœur « *anticipata* » [anticipée]. Dans une précédente version, ma machine avait écrit : une sœur « *antipatica* » [antipathique], et le choc douloureux provoqué par ce lapsus de ma Remington me fournit une nouvelle preuve de la profondeur des liens familiaux et du fait qu'un frère et une sœur n'ont pas besoin de se voir pour s'aimer. Je suis présent dans cette photographie de famille sous la forme d'un embryon en train d'être couvé. Adelaide mourut peu avant ma naissance ; ou plutôt, cette sœur jamais vue prit place en moi pour traverser, après l'échec de sa brève et malheureuse tentative de traverser par ses propres moyens, la vie plus sûrement et plus confortablement. De sorte que je suis véritablement un galion transportant un chargement d'or³⁷.

Dans les cas où il a été possible d'observer directement certaines de ces coquilles, on a pu constater qu'elles étaient

bel et bien présentes, témoignant ainsi de l'imbrication de vie et de littérature sur laquelle Savinio a fondé le charme et l'intelligence de son œuvre.

Carlo Emilio Gadda : un témoin « de bataille »

Fort d'une collection de documents sans pareille au *xx^e* siècle³⁸, Gadda se qualifie lui-même d'« archivo-mane » ; il représente un cas exemplaire de collectionnisme compulsif³⁹, d'une précoce et tenace « volonté d'archive » qui accumule les témoignages documentaires d'un réel incontrôlable, d'un monde baroque qui résiste à la discipline de la langue et aux calculs de la science. Les légendaires « *cuòfeni* » [coffres] gaddiens débordent de manuscrits, et chaque œuvre est accompagnée d'un imposant dossier génétique. Ce n'est pas un hasard si Giancarlo Roscioni avait parlé d'œuvres publiées pareilles à des « terres émergées », cachant des

29. Savinio lui-même écrit, sur le rabat de la première édition de *Toute la vie* (Milano, Bompiani, 1945) : « Ce livre devrait être précédé, comme les médicaments, d'une notice sur la façon de l'utiliser. Dans ces pages le lecteur trouvera des sentiments humains transférés aux objets, aux meubles, aux choses jusqu'à présent tenues pour inanimées. Que le lecteur écarte de son esprit tout soupçon de singularité, de caprice, d'arbitraire. Il s'agit de tout autre chose, dit Savinio : il s'agit d'un élargissement du christianisme » (nous traduisons), voir P. Italia, « Nota al testo » dans A. Savinio, *Tutta la vita*, Milano, Adelphi, 2010, p. 228-29.

30. Traduction de Nino Frank, dans A. Savinio, *Toute la vie*, Paris, Gallimard, 1975.

31. Nous traduisons.

32. Nous traduisons.

33. Il s'agit des personnages « domestiques » qui peuplent les nouvelles regroupées dans *Casa « la Vita »*, voir A. Savinio, *Casa « la Vita » e altri racconti*, éd. P. Italia et A. Tinterri, Milan, Adelphi, 1999.

34. « Rhétorique », dans A. Savinio, *Encyclopédie nouvelle*, traduit de l'italien par N. Frank, Paris, Gallimard, 1980, p. 344.

35. Alberto Savinio, *Scritti dispersi (1943-1952)*, éd. P. Italia, Milan, Adelphi, 2002, p. 1750 (nous traduisons).

36. *Ibid.*, p. 1799 (nous traduisons).

37. *Ibid.*, p. 25 (nous traduisons).

38. Pour un panorama des archives gaddiennes, voir P. Italia, *Come lavorava Gadda*, Roma, Carocci, 2017 (en particulier le chapitre 2, « L'auteur e le sue carte ») ; voir également la section Archives du wiki Gadda (www.filologiadautore.it/wiki).

39. Voir à ce sujet le récent ouvrage de Rebecca J. Falkoff, *Possessed. A cultural History of Hoarding*, Ithaca, Cornell University Press, 2021 (disponible en libre accès sur <https://www.cornellpress.cornell.edu/book/9781501752827/possessed/>).

continents submergés alors inexplorés. L'étude des inédits a révélé une œuvre-monde tournée vers la connaissance-déformation du réel, dans un processus cognitif opéré à travers l'œuvre littéraire, *sub specia philosophiae*.

Parmi les œuvres de Gadda, *Éros et Priape*⁴⁰, le pamphlet antimussolinien qui aborde de manière radicale les deux tourments culturels du xx^e siècle, la psychanalyse et le fascisme, est également un cas exemplaire d'utilisation du « tapuscrit allographe ». Il vaut la peine de l'examiner de près. D'une part, il est au cœur de l'un des cas philologiques les plus complexes et fascinants du xx^e siècle, d'autre part l'histoire d'*Éros et Priape* est également celle de la tentative de faire du fascisme (duquel Gadda s'était rapproché dès 1922, lorsqu'il avait émigré en Argentine) un instrument de connaissance des mécanismes de comportement des individus dans leur vie relationnelle, ainsi que des dynamiques qui s'instaurent entre masse et pouvoir. Celles-ci sont observées à travers le processus d'évolution/dégénérescence de l'*ego* narcissique, attiré par une « érotie⁴¹ » – celle de Mussolini – marquée par une pathologie héréditaire (la syphilis transmise par son père, contractée dans la débauche de ses fréquentes relations sexuelles) et exaspérée par une « charge narcissique » incontrôlée⁴².

Rédigé entre 1944 et 1945 dans la capitale récemment libérée où il avait fui « avec un flot de réfugiés » depuis Florence, *Éros et Priape*, considéré comme intolérablement obscène, essuie une série de refus de publication. La dynamique de réécriture, toutefois, n'est pas unidirectionnelle, ni orientée – comme on pourrait s'y attendre – vers la réduction de l'invective, vers l'« ablation de l'obscène ». Au contraire, lorsqu'en 1946 Gadda réécrit le premier chapitre pour en proposer la publication à la revue d'Enrico Falqui et de Gianna Manzini, *Prosa*, en présentant le pamphlet (à l'origine intitulé *Eros e la Banda*) sous le titre *Il Bugiardone*, il réélabore le texte en le rallongeant, suivant une logique d'expansion qui semble mettre en œuvre toutes les stratégies pour obtenir un refus préventif : Gadda connaît en effet parfaitement les canons de la revue, et sait qu'en accentuant l'invective il réduit ses chances d'être publié. Lors de cette première phase d'élaboration de l'œuvre, Gadda travaille à partir de pages manuscrites qui sont ensuite corrigées et mises au net, ce qui donne lieu, dans le monumental manuscrit (long de plus de sept cents pages), à une stratification composite, fruit de l'intervention de mains et de plumes

diverses, jusqu'aux corrections bien visibles faites lorsque, au milieu des années cinquante, Pasolini parvient à obtenir de Gadda la publication en feuillets dans la revue *Officina*, entre mai 1955 et février 1956, du troisième chapitre de son essai, consacré au développement (et à la dégénérescence) de l'*ego* narcissique.

C'est à ce stade de son travail, jusqu'alors réalisé sur des feuilles manuscrites, qu'entre en jeu le premier témoin dactylographié de l'œuvre, dont un exemplaire, parvenu jusqu'à nos jours, a été récemment acquis par la bibliothèque de l'université catholique de Milan⁴³. Il s'agit d'un tapuscrit allographe, dans lequel on observe le même processus d'expansion mis en œuvre dans la réécriture du *Bugiardone*, qui amène à un allongement inattendu du texte, à une dilatation de chaque détail en une multiplicité d'éléments superposés se chevauchant les uns les autres. Une sorte d'hypertrophie du détail qui finit toutefois par étouffer le texte sous le poids de cette « *morulazione* » (morulation) stylistique – pour employer un terme cher à Gadda. C'est ainsi que commence ce que Giorgio Pinotti a défini comme la phase de « naufrage » du projet de livre, attestée par les échanges épistolaires des années 1956-1959 avec Mondadori (qui avait proposé d'éditer l'essai), qui donnent à voir, sur un ton dramatique, l'éloignement de l'écrivain vis-à-vis de son pamphlet. « Né d'un état d'âme polémique exacerbé », *Éros et Priape* est considéré comme non « convenable ni acceptable⁴⁴ » et taxé enfin d'« inédit à détruire⁴⁵ ».

40. Publié, comme nous le verrons, dans une édition autocensurée par Garzanti en 1967, l'ouvrage a été traduit en français par Giovanni Clerico (*Éros et Priape. De la fureur aux cendres*, Paris, Christian Bourgois, 1990). Voir également sa subtile étude « Le détail et l'ensemble : Gadda et la traduction », dans E. Manzotti (dir.), *Le ragioni del dolore. Carlo Emilio Gadda 1893-1993*, Lugano, Edizioni Cenobio, 1993, p. 125-66 (consultable en ligne : <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp5archivm/ragioni/ragionierclerico.php>).

41. Nous reprenons la traduction proposée par Giovanni Clerico.

42. Voir les notes établies par P. Italia et G. Pinotti pour l'édition critique de la « version originale » publiée en 2016 par Adelphi.

43. Voir Paola Italia et Giorgio Pinotti, « Nel cantiere del "Libro delle Furie" », *Testo*, n° 82, a. XLII, (juillet-décembre 2021), p. 41-56, accompagné de l'édition critique de la troisième partie publiée sur *Officina* en septembre 1955.

44. Gadda le déclare lui-même à Mondadori en 1956, dans Carlo Emilio Gadda, *Eros e Priapo*, éd. Giorgio Pinotti, Milano, Garzanti, 1991, p. 1000.

45. Comme il l'écrit à son cousin Piero Gadda Conti le 2 février 1959, voir la « Nota al testo » d'*Eros e Priapo*, *ibid.*, p. 1001.

Si l'on compare le tapuscrit d'*Officina* avec le manuscrit gaddien et, en parallèle, avec la version imprimée de 1967 – à laquelle Gadda, assisté du jeune Enzo Siciliano, se résout, poussé par sa contraignante dette de reconnaissance envers Garzanti, mécène de *L'Affreux Pastis de la rue des Merles*, qui, en 1957, lui avait apporté la gloire littéraire –, la méthode expansive apparaît très nettement. Face à un texte déjà perçu comme une « épave, déplaisante et grossière », Gadda, au lieu d'en édulcorer les contenus et la forme, donne à voir dans le tapuscrit sa « signature d'auteur » : on y reconnaît en effet son système correcteur fondé sur l'expansion, bien visible dans tous ses manuscrits⁴⁶.

L'histoire du texte se poursuit avec un autre passage crucial, dont le protagoniste est un autre tapuscrit. Après le succès de *L'Affreux Pastis de la rue des Merles*, Garzanti, comme on l'a dit, encourage Gadda à vaincre ses réticences envers les œuvres écrites durant la première phase de sa production, qu'à présent le public – conquis par la prose de l'ingénieur – réclame à grands cris. Il lui faut en outre offrir une sorte de compensation à l'éditeur pour avoir confié à Einaudi, son éternel concurrent, la *Connaissance de la douleur* (qui entre-temps a remporté le prestigieux Prix international de Littérature) et le *Journal de guerre et de captivité*. Lors de la révision du manuscrit en vue de son impression, Gadda est assisté, comme on l'a vu, du jeune Enzo Siciliano, qui l'accompagne – quelquefois même d'un point de vue pratique, en corrigeant lui-même les manuscrits – dans une réécriture qui conduit inévitablement Gadda à l'autocensure, à la réduction de l'invective, à l'adaptation de cette prose sulfureuse, née des horreurs de la guerre, à une réalité entièrement différente.

L'étude du manuscrit d'origine, découvert en 2010 dans le Fonds Gadda d'Arnaldo Liberati (héritier de la gouvernante Giuseppina Liberati qui assista Gadda à la fin de sa vie, et à qui il laissa tout son héritage), que j'ai menée avec Giorgio Pinotti, et qui a conduit, en 2016, à la publication de la nouvelle édition critique de la « version d'origine », a révélé un cheminement correcteur plus complexe et fascinant. En retravaillant le manuscrit d'origine, désormais réduit à une stratification de corrections enchevêtrées (dont le déchiffrement a requis l'utilisation de techniques de spectrométrie sophistiquées), Gadda met en œuvre les mécanismes de correction expansive déjà évoqués, son « tic » correcteur, au point d'être contraint de recopier (ou plus

probablement de faire recopier) à la machine des portions de texte tellement réélaborées qu'elles ne sont plus aisément déchiffrables, difficulté que la dactylographie permet de surmonter. Ce que le tapuscrit montre bien, en revanche, c'est le fait que Gadda travaille également sur ces « pages de réécriture » allographes (purement instrumentales, car conçues à l'origine pour les éditeurs de Garzanti), en suivant le même *pattern* que pour les pages manuscrites, avec de continues insertions, des ajouts de détails, des digressions. Comme si le rapport de rencontre-affrontement avec le papier, véritable champ de bataille entre l'auteur et son texte – qui renvoie au traumatisme originel de la Première Guerre mondiale, au cours de laquelle Gadda avait été fait prisonnier à Caporetto, et avait perdu son frère bien-aimé Enrico – déclenchait des mécanismes créatifs reprenant des modèles déjà expérimentés, qui sont ceux à travers lesquels l'écriture se manifeste naturellement.

Le tapuscrit réalisé par les éditeurs à partir de l'antigraphe manuscrit, désormais conservé à la Biblioteca Trivulziana de Milan dans le Fonds Garzanti, témoigne du même processus. De manière significative, Gadda intervient sur les trois premières pages avec de nombreuses corrections, en indiquant dans les grandes marges du texte des variantes et surtout des insertions, qui poussent la maison d'édition à interrompre cette nouvelle phase de révision et à envoyer le texte tel quel directement en composition, laissant à Gadda uniquement la possibilité d'intervenir sur les épreuves en placard (et donc seulement selon une logique d'autocensure, de réduction du texte ou de substitution de phrases par d'autres phrases de longueur égale⁴⁷). Le tapuscrit, également « allographe », conservé dans le Fonds Gadda de l'Archivio Liberati de Villafranca di Verona (fig. 5), témoigne d'un phénomène d'expansion

46. Voir la réécriture du début du chapitre 3 dans P. Italia, « Riscritture gaddiane », dans S. Celani (dir.), *Riscritture d'autore. La creazione letteraria nella varianti macro-testuali*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, p. 7-30, en particulier p. 16 (consultable en libre accès sur https://www.editricespianza.it/sites/default/files/5349_Celani_Riscritture_autore.pdf). Dans sa typologie des modalités de collaboration entre auteur et éditeur, Alberto Cadioli envisage également la genèse éditoriale d'*Éros et Priape* qu'il décrit comme une « invention éditoriale forcée » (voir *Genesis*, n° 44, 2017, p. 62).

47. Curieusement, dans la composition du texte, les trois premières pages du tapuscrit sont tirées de la première version du premier chapitre, tandis que les pages suivantes sont issues de la réécriture de 1946 pour le *Bugiardone* ; pour une hypothèse d'explication, voir la « Nota al testo » de l'édition Adelphi, note 226, p. 449.

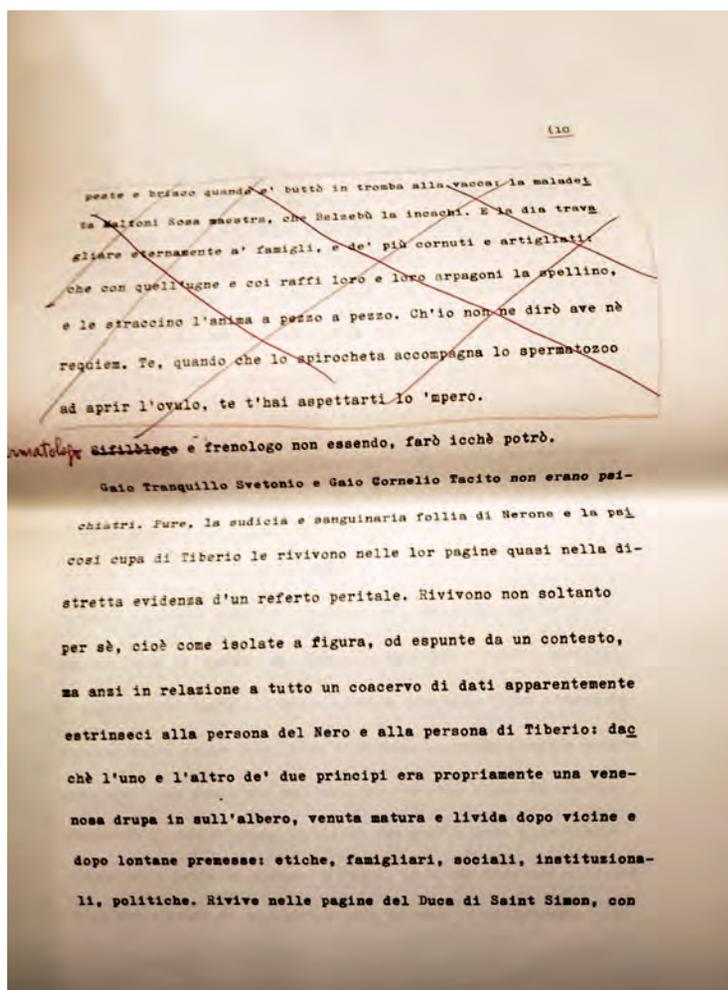


Fig. 6. Tapuscrit d'*Eros et Priape*, chapitre 1, p. 10.

Fonds Gadda Liberati

plus important encore : le texte a été massivement corrigé, en faisant un large usage de ses marges, et en mettant en œuvre, en parallèle de la simple suppression des passages les plus violents et impubliables (fig. 6), un processus de dissimulation élaboré stylistiquement à l'aide de périphrases, d'amplifications syntaxiques (les phrases « en tire-bouchon », que Gadda lui-même reconnaissait comme « siennes »). Et l'« apostille », que l'on peut lire dans la marge droite de la page, écrite au stylo rouge de la main de Gadda : « Corriger à partir d'ici. Relire au moins les corrections. – 127 février 1967 » (l'ouvrage allait être publié trois mois plus tard, en juin 1967), face à une page aussi tourmentée, semble plus tragique qu'ironique : un faible barrage à la force du ressentiment, de l'invective, de l'autodénociation, qui, comme une digue qui s'est rompue, se répand sur la page et, irrésistible, l'envahit.

S'il est vrai, donc, que sa situation personnelle, historique, existentielle, devenue une véritable névrose, pousse Gadda à intervenir sur son texte selon une logique de forte réduction et d'autocritique, en émoussant toute pointe polémique, en désamorçant les mines verbales et en époutant les attaques⁴⁸, cette opération a lieu après que le rapport avec la page écrite, même sous la forme « mécanique » d'un « tapuscrit allographe », a relancé la machine créative selon un processus opposé : expansif, digressif, riche d'annotations (comme dans

48. Comme l'analyse de Pinotti pour l'édition Garzanti de 1991 l'a amplement démontré (en particulier dans les catégories suivantes : 1. l'« ablation de l'obscène et de l'atténuation de l'invective », 2. l'occultation des « références à lieux, faits ou personnes spécifiques et identifiables », et 3. l'occultation des « références personnelles et autobiographiques »), voir la « Nota al testo » de G. Pinotti dans C. E. Gadda, *Eros e Priapo*, op. cit., p. 1010.

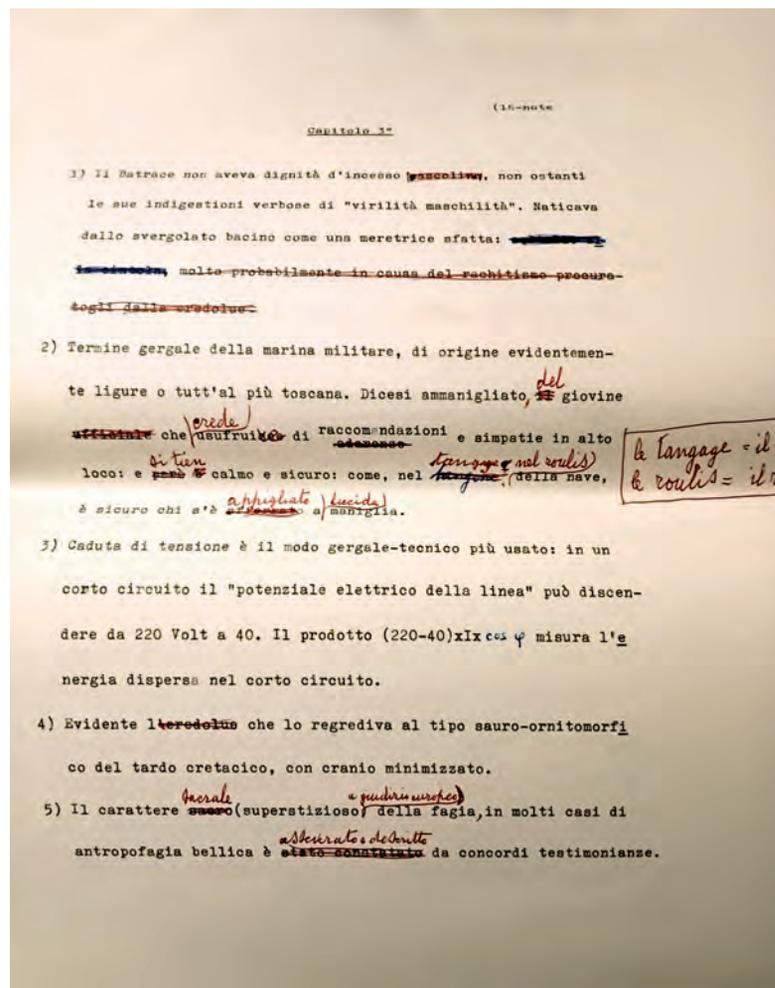


Fig. 7. Tapuscrit d'Éros et Priape, notes du chapitre 3.

Fonds Gadda Liberati

la page de notes de la figure 7, notes qui disparaîtront dans l'édition en volume), caractérisé par une urgence expressive qui ne peut être contenue.

Les secrets de la machine

Les cas exposés renforcent la conviction selon laquelle le tapuscrit serait un témoin encore à découvrir, dont l'étude systématique peut réserver des surprises. Non seulement parce qu'il est le lieu de rencontre privilégié entre la liberté d'expression de la page manuscrite et la contrainte mécanique de la feuille insérée dans le chariot de la machine à écrire, entre la dimension iconique de la carte mentale de l'autographe et les quarante lignes multipliées par soixante

caractères du « feuillet », avec lequel l'écriture commence à être quantifiée et entre dans une logique de composition sérielle (jusqu'à faire naître de l'esprit provocateur d'un génie de l'écriture, comme l'était Manganelli un petit chef-d'œuvre postmoderne tel que *Centuria*, un recueil de cent brefs « romans-fleuves », rigoureusement contenus dans les mesures d'un feuillet⁴⁹), mais aussi parce qu'il permet, selon des formes plus ordonnées que celles par lesquelles le manuscrit se donne à voir, de reconnaître et d'identifier les « patterns correcteurs » de chaque auteur.

Si le manuscrit est la carte géographique de la pensée créative, le tapuscrit en est le papier millimétré. Il permet

49. Giorgio Manganelli, *Centuria. Cento piccoli romanzi "fiume"*, Milano, Rizzoli, 1979 (puis éd. P. Italia, Milano, Adelphi, 1995).

des descriptions plus minutieuses et détaillées : la vision par plans perspectifs de Bassani, bien représentée par ses pages synoptiques ou par ses pages de réécriture, reflet d'une composition par *giornate* ; la domination rationnelle du réel dans les pages de Savinio, qui toutefois résistent à la contrainte et se rebellent contre leur auteur, en provoquant des lapsus qui lancent sur la superficie de la langue de dérangeants éclairs de vérité ; la tension entre la domination du réel et son caractère inconnaissable, qui caractérise les pages de Gadda, outils de mesure d'un courant alternatif qui procède par une succession d'accumulation de tension et de mise à la terre, incapable de donner une représentation ordonnée de la réalité et constamment en équilibre entre dénonciation et autocensure.

Le déclin rapide du tapuscrit, qui dès les années 1980 cède la place à la photocopie comme moyen de reproduction mécanique, et qui, au début des années 1990, sera supplanté par les premiers ordinateurs, rend ce témoin encore plus fascinant : un trait d'union qui a duré moins d'un siècle et qui a tenté de jeter un pont entre deux mondes – le monde naturel et le monde mécanique – en apparence gouvernés par des principes opposés mais en réalité liés au sein d'un « écosystème » créatif fait de parties dont l'avènement du numérique *révélera*

l'interdépendance. Prologue de cette révolution – que nous traversons encore aujourd'hui – qui a substitué le clavier au stylo, radicalement modifié les mécanismes créatifs et mis en doute la possibilité de laisser une trace documentaire de la créativité humaine. Avec le tapuscrit, les voies de la création ont commencé à abandonner les sentiers tortueux de l'écriture à la main et à emprunter les routes plus rectilignes, ordonnées, des rubans encreurs, anticipant ainsi les rapides trajectoires digitales du traitement de texte.

Mais ce n'est peut-être qu'en apparence que les témoins dactylographiés sont plus déchiffrables. C'est du moins l'intuition fine et précoce de Savinio : « L'utilisation toujours plus répandue de la machine à écrire achèvera bientôt de tuer la graphologie. Cela mettra-t-il fin à l'étude des caractères à partir de l'écriture ? Non. Simplement, on n'étudiera plus l'écrit, mais le tapuscrit. Et la mécano-graphologie, avec un peu plus d'efforts, se substituera à la graphologie. Car aux secrets de l'homme se sont adjoints les secrets de la machine⁵⁰ ».

50. Alberto Savinio, « Rètori ed esteti », dans *Scritti dispersi*, éd. P. Italia, Milano, Adelphi, 2001, p. 1725-1726 (nous traduisons).

PAOLA ITALIA est professeure ordinaire à l'Université de Bologne. Ses travaux portent sur la philologie d'auteur (www.filologiadautore.it), dont elle a exploré les enjeux méthodologiques (*Che cos'è la filologia d'autore*, avec Giulia Raboni, 2010, éd. ang. *What is authorial philology?*, Cambridge, OBP, 2021) et qu'elle a appliquée à l'étude des archives littéraires italiennes (xviii^e-xx^e siècles). Elle a collaboré aux éditions critiques de *Fermo et Lucia* de Manzoni et des *Canti* de Leopardi, et elle a consacré ses recherches à de nombreux auteurs du xx^e siècle (Gadda, Savinio, Manganelli, Sinigaglia, Bassani, Tobino), dont elle a édité plusieurs ouvrages, et dont elle a étudié la méthode d'écriture (parmi ses derniers travaux : *Come lavorava Gadda*, 2017 ; éd. fr. *Dans l'Atelier de Gadda*, trad. par Claire Riffard, Paris, sous presse).

Résumés

L'auteur et son tapuscrit

La tradition littéraire italienne du xx^e siècle offre de nombreuses études de cas qui permettent d'analyser la phénoménologie du tapuscrit, un témoin que l'on peut qualifier d'« amphibie » au sens où il participe aussi bien de la tradition manuscrite que de celle de l'imprimé. L'article propose – à travers des études de cas exemplaires, de Gadda à Savinio et à Bassani – une taxonomie des différentes typologies de tapuscrit, qui permet d'étendre à ce fascinant témoin l'analyse de la typologie des corrections d'auteur. L'enjeu est de comprendre, y compris dans une perspective comparatiste, si l'on retrouve dans les corrections des tapuscrits des modalités similaires à celles de la correction des manuscrits, et ce qui change avec l'apparition de la première reproduction mécanique du support d'écriture.

The Italian literary tradition of the twentieth century offers numerous case studies that allow the analysis of the phenomenology of the typed document, which could be called “amphibious” in the way that it is recognized to be a part of the tradition of manuscripts, as well as that of printing. Through case studies ranging from Gadda to Savinio and Bassani, this article sets out a taxonomy of different typologies of the typed document, a fascinating witness that allows us to develop an analysis of author-correction. The goal is to understand, also from a comparatist perspective, whether in the corrections of the typed document it is possible to find similar modalities to those of manuscript corrections, and what changes with the appearance of the first form of mechanical reproduction in the history of the materiality of writing.

Die italienische literarische Tradition des 20. Jahrhunderts bietet zahlreiche Fallstudien, die es ermöglichen, die Phänomenologie des Typoskripts zu analysieren, eines Zeugen, den man als „amphibisch“ bezeichnen kann, in dem Sinne, dass er sowohl an der handschriftlichen als auch an der gedruckten Tradition teilnimmt. Unser Aufsatz schlägt – anhand von exemplarischen Fallstudien von Gadda über Savinio bis Bassani – eine Taxonomie der verschiedenen Typologien des Typoskripts vor, die es ermöglicht, die Analyse der Typologie der Autorenkorrekturen auf diesen faszinierenden Zeugen auszudehnen. Die Herausforderung besteht darin, auch aus einer komparatistischen Perspektive zu verstehen, ob sich in den Korrekturen von Typoskripten ähnliche Modalitäten wie in den Korrekturen von Manuskripten finden und was sich mit dem Aufkommen der ersten mechatronischen Reproduktion des Schriftträgers ändert.

La tradición literaria italiana del siglo xx ofrece numerosos casos de estudio que permiten analizar la fenomenología del texto tipográfico, un testigo que puede calificarse de “anfíbio” en el sentido de que participa tanto de la tradición manuscrita como de la impresa. El artículo propone – a través de estudios de casos ejemplares, desde Gadda hasta Savinio y Bassani – una taxonomía de las diferentes tipologías de tipografía, que permite ampliar el análisis de la tipología de las correcciones autorales a este fascinante testimonio. El reto consiste en comprender, también desde una perspectiva comparativa, si las modalidades de corrección tipográfica son similares a las de la corrección manuscrita, y qué cambia con la aparición de la primera reproducción mecánica del soporte de escritura.

A tradição literária italiana do século xx oferece numerosos estudos de caso que permitem analisar a fenomenologia do datiloscrito, um testemunho que pode ser qualificado de “anfíbio” no sentido em que participa tanto na tradição manuscrita como na impressa. O artigo propõe – através de estudos de casos exemplares, de Gadda a Savinio e Bassani – uma taxonomia das diferentes tipologias de datiloscrito, que permite estender a análise da tipologia das correções do autor a este fascinante testemunho. O desafio é compreender, inclusive numa perspectiva comparatista, se encontramos nas correções dos datiloscritos modalidades semelhantes às da correção de manuscritos, e o que muda com o aparecimento da primeira reprodução mecânica do suporte de escrita.

La tradizione letteraria italiana del Novecento offre numerosi casi di studio per l'analisi della fenomenologia del dattiloscritto : un testimone che si può definire “anfíbio” poiché possiede sia le caratteristiche del testimone manoscritto che di quello a stampa. L'articolo propone – attraverso casi di studio esemplari, da Gadda a Savinio a Bassani – una tassonomia delle varie tipologie di dattiloscritto che permette di estendere a questo affascinante testimone l'analisi della tipologia delle correzioni d'auteur. Per comprendere, anche in chiave comparativa, se le modalità di correzione dei manoscritti sono simili alle correzioni dei dattiloscritti, e cosa cambia con l'introduzione della prima riproduzione meccanica del supporto di scrittura.