

Texte et paratexte dans *La Storia* : une opposition pertinente ?

Parmi les grandes originalités qu'on observe dans *La Storia* figure la position particulière du narrateur, à mi-chemin entre un narrateur omniscient dans la grande tradition *ottocentesca* et un *io narrante* en partie homodiégétique. Ce problème, on le sait, a donné lieu à de nombreuses analyses et de multiples débats souvent passionnants. L'autre intérêt du roman réside indiscutablement dans l'important *corpus* historique qu'on rencontre à la périphérie de l'histoire d'Ida et de ses proches et qu'il encadre de façon précise. L'ensemble de ces « rappels » d'ordre historique, placés en marge des chapitres et, pour les chapitres19** et 19**....., en marge de l'histoire tout entière, constitue ainsi, avec les dédicaces et autres citations, ce qu'il est convenu d'appeler le *paratexte* par opposition au *texte* que représente le roman d'Ida¹. C'est bien de convention qu'il faut parler à ce propos, car cet élément constitutif du roman n'a guère excité la curiosité des critiques ni donné lieu à beaucoup d'études approfondies. Le moins qu'on puisse dire est pourtant qu'il s'agit d'une

1. Cette opposition, désormais acquise, a été clairement formulée par Ferdinando Camon : « Il libro si apre in maniera anomala, e conserva questa maniera sino alla fine. L'anomalia consiste nella suddivisione in due piani : uno di storia generale, uno di cronaca particolare. A rigore, è questa seconda parte che forma il romanzo ».
Ferdinando Camon, *Il test della « Storia »*, in *Nuovi Argomenti*, Firenze, 1975, n° 45-46, pp. 187-239, p. 186.

notion qui pose problème, comme en témoigne, à un premier niveau d'analyse, la difficulté qu'ont les critiques à définir ou même à désigner ces rappels historiques. Graziella Bernabò, à propos des structures narratives du roman et de ce qui « encadre » chacun des huit chapitres, parle d'« una sorta di scheda circa la storia ufficiale di quei medesimi anni »². La notion est à la fois vague et peu scientifique. Giovanna Rosa, quant à elle, hésite entre le terme de *cornice* ou de paratexte³, tandis que Gianni Venturi parle de « sommari che introducono e chiudono il romanzo » et d'« apertura a ogni capitolo che narra gli avvenimenti di ogni anno della vita di Usepe »⁴.

Ce silence autour de ce paratexte ou de cette *cornice* n'aurait rien de très surprenant si, par ailleurs et de manière paradoxale, les critiques ne lui avaient accordé une très grande importance dans l'analyse du roman⁵. On constate en effet que si les critiques n'ont guère examiné ce paratexte en tant qu'élément autonome du livre – une autonomie du reste toute relative –, ils s'accordent cependant à faire remarquer que le cœur du roman, son message et son idéologie résident dans l'articulation entre texte et paratexte, qu'ils inscrivent d'emblée dans la perspective d'une opposition pertinente donnée come telle, sans qu'elle ait jamais été démontrée. Ainsi Graziella Bernabò parle-t-elle d'une « liquidazione della storia ufficiale da parte della scrittrice » (p.33), notion sur laquelle nous aurons à revenir, tandis que Giovanna Rosa voit dans l'opposition entre histoire individuelle et histoire collective, sur laquelle se superpose l'opposition entre texte et paratexte, une forme de subversion face au climat politique ou littéraire des années 60 et 70, subversion qui aurait suscité les réactions violentes de la critique et ouvert le débat que l'on sait :

2. Graziella Bernabò, *Come leggere « La Storia » di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1991, p. 33.

3. Giovanna Rosa, *Cattedrali di carte Elsa Morante romanziere*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 215 et 224 notamment.

4. Gianni Venturi, *Elsa Morante*, Il Castoro, La Nuova Italia, Firenze, 1975, p. 114.

5. Ferdinando Camon est un des rares critiques à avoir très tôt analysé le double niveau de lecture du roman, insistant ainsi sur l'importance du paratexte (qu'il n'a pourtant pas essayé de définir de façon très précise). Il écrivait par exemple avec beaucoup de finesse : « Ho dovuto accorgermi subito che nella totalità le recensioni – nessuna esclusa – sono parziali, perché si riferiscono sempre a una parte del libro : la parte romanzata, ignorando o separando la parte storica. Mi è risultato perciò necessario, nelle lezioni bolognesi, e mi par necessario qui, premettere alla critica della critica una critica del libro : dico del libro, non del romanzo ». Et il poursuivait pour conclure en ces termes : « [...] il libro rimane continuamente sfasato : son due libri, non uno ». La thèse est intéressante, mais je ne la partage qu'en partie. Ferdinando Camon, *Il test della « Storia »*, *Op. Cit.*, p. 186.

Texte et paratexte dans *la Storia* : une opposition pertinente? 29

Rimproverare alla Morante una semplificazione riduttiva del quadro storico-politico era sfondare una porta aperta ; il romanzo esibiva deliberatamente un sistema concettuale di elementare chiarezza, al limite dell'evidenza banale : da una parte gli oppressori, dall'altra le vittime [...] ⁶.

Giovanna Rosa poussait cette observation plus loin et expliquait, dans l'analyse très fine qu'elle a faite du roman, que c'est précisément en vertu de cette opposition entre texte et paratexte que *La Storia* n'est pas un roman historique. Non seulement le fait que l'œuvre s'intitule *La Storia Romanzo* ne permet pas à lui seul d'en faire un roman historique, mais il consacre définitivement l'opposition insurmontable entre les deux composantes de ce que Ferdinando Camon appelle si justement le *livre* :

Il titolo non potrebbe essere più eloquente : non romanzo storico ma *La Storia Romanzo*, dove i due termini, in opposizione frontale, suggeriscono subito che storia e invenzione non si amalgamano più all'interno della diegesi, sì piuttosto ne costituiscono i poli antitetici.

De manière étrange, Giovanna Rosa avait touché le cœur du problème lorsque, pour justifier cette scission entre histoire individuelle et histoire collective, elle citait l'auteur elle-même :

Io non presumo davvero che il mio tema annunci una novità sorprendente. Si tratta, anzi, di una ovvietà ⁷.

Le nœud du problème était en effet là et, en l'état, l'observation de la critique laissait le lecteur sur sa faim : car si l'opposition entre histoire individuelle et histoire collective est un tel truisme que l'auteur peut l'annoncer dans une note introductive sans craindre de déflorer son sujet, se pose dès lors, avec une acuité toute particulière, la question du paratexte, de sa spécificité, du

6. Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta...*, *Op. Cit.*, p. 209.

7. La citation est tirée de la note introductive qu'Elsa Morante avait rédigée pour l'édition américaine de *La Storia* et qui figure dans la chronologie rédigée par Cesare Garboli et Carlo Cecchi pour l'édition des Meridiani, pp. LXXXIII. C'est à cette édition que je me référerai pour les citations que je serai amené à faire ; je me contenterai d'indiquer entre parenthèses les pages concernées.

pourquoi de sa présence, bref de son intérêt. Il est en effet soit inutile et redondant, soit vecteur de sens. Et de ce point de vue, l'observation de Giovanna Rosa appelait sans doute une réflexion légitime sur la nature du paratexte, qui est peut-être plus fondamental qu'on le dit, car il pose en définitive des problèmes considérables en termes littéraires.

On ne peut donc manquer de s'interroger sur le caractère étrange de cette tendance critique à voir dans le paratexte un élément constitutif du roman, alors que la notion n'a jamais été discutée, ni même seulement définie. Ce que je voudrais montrer ici, c'est que cette opposition, à bien des égards, n'est peut-être pas aussi pertinente qu'on pourrait le croire, ce qui posera évidemment de nouveaux problèmes quant à l'interprétation de l'œuvre, qui n'a décidément pas fini de nous surprendre. Il est clair cependant que, compte tenu de toutes les implications de ce problème, cette contribution se propose modestement de mettre en évidence un certain nombre de problèmes d'ordre méthodologique, qui alimenteront une réflexion ultérieure. Je n'en suis pour l'instant qu'à défricher un certain nombre de pistes que d'autres chercheurs exploreront sans doute.

Pour intéressantes et variées qu'elles aient pu être, les interprétations de *La Storia* ont en commun de ne pas tenir compte d'un nombre considérable d'éléments qui compliquent l'articulation entre texte et paratexte. Si l'attention se focalise surtout sur ces rappels historiques – ce que Graziella Bernabò appelle des fiches historiques – et dans lesquels résiderait la composante historique du roman, elle s'attarde plus rarement sur de nombreux éléments placés eux-aussi à la périphérie du roman d'Ida, mais d'un statut littéraire différent de celui des fiches historiques : il s'agit par exemple de la citation du survivant d'Hiroshima ou du Matricule n. 7047 de la maison d'arrêt de Turi, de l'extrait de l'Évangile de Luc, des poèmes ou les vers (de Marina Tzetaeva ou de Miguel Hernandez) mis en exergue aux chapitres ou aux fiches historiques elles-mêmes (comme l'extrait des *Lettere Siberiane* au début de19**), des chansons populaires (début de1942) ou des notes à la fin du roman. Tout cela figure indiscutablement en marge du roman d'Ida, mais doit-on pour autant le mettre sur le même plan que les fiches historiques ? Le débat est ouvert, mais si on définit le paratexte négativement, en tant qu'élément distinct du texte constitué par le roman d'Ida, force est de dire alors que le paratexte ne se limite pas aux fiches historiques et qu'il englobe toute une série d'éléments assez disparates. Ceci pose immédiatement le problème au demeurant com-

Texte et paratexte dans *la Storia* : une opposition pertinente? 31

plexe et fondamental des différentes instances qui président à la composition du roman : l'exergue « Por el analfabeto a quien escribo » et les notes (et sans doute aussi la citation du survivant d'Hiroshima et l'extrait de l'Évangile de Luc) nous renvoient à Elsa Morante en tant qu'écrivante ; le roman d'Ida en fait une narratrice (dont le statut dans le texte et face au texte reste au demeurant bien complexe) ; le statut des rappels historiques reste des plus vagues et on ne sait précisément à laquelle de ces instances les attribuer. Cette interrogation est d'ailleurs renforcée par la présentation typographique de certains éléments : le chapitre 19**..... s'achève par une forme de conclusion ou de morale «e la Storia continua..... », écrite dans un corps typographique différent : il existe donc une différence entre les rappels historiques et l'histoire ou, pour formuler les choses en d'autres termes, l'histoire n'est pas réductible aux rappels historiques qui encadrent les chapitres. Le paratexte ne constitue donc un ensemble compact que si on l'envisage négativement, par son opposition ou sa différence au roman d'Ida, mais il devient alors une notion fourre-tout et guère satisfaisante sur le plan scientifique.

On a souvent tendance aussi à définir le paratexte par sa position périphérique, au sens sens propre comme au sens figuré, par rapport au roman d'Ida. Mais, chose qu'on a moins souvent observée, de la même manière qu'ils figurent en marge de chacun des chapitres, on rencontre aussi des éléments paratextuels à l'intérieur du texte, en l'occurrence à l'intérieur des chapitres. C'est le cas, par exemple, avec les lois raciales de 1938, évoquées par la citation – ou la reproduction – de certains articles dûment numérotés (p. 317), ou avec le décret de 1943 ordonnant la confiscation des biens juifs ou la déportation des Juifs présents sur le territoire italien (p. 591). La même observation s'applique aussi, dans une moindre mesure⁸, aux événements du monde entendus à la radio (p. 959) ou à l'entrefilet annonçant, tel un fait divers, le drame provoqué par la mort d'Usepe (p. 1019). Le paratexte n'est donc pas seulement, au sens propre, en marge du texte, et c'est la notion de *cornice* telle que l'utilise Giovanna Rosa qui est à présent à reconsidérer : cette notion nous renvoie à quelque chose de périphérique, or certains éléments peuvent nous pousser à penser que nous sommes en réalité placés dans le cadre d'une interpéné-

8. Cette réserve tient au fait que ces éléments apparaissent dans une typographie différente de celle des fiches historiques, ce qui suffit à les en distinguer. Mais ils se distinguent également, toujours par leur typographie, du corps du texte, ce qui permet de les inscrire dans le paratexte.

tration 9. Cette opinion est du reste renforcée par la répétition de termes presque identiques entre le texte et le paratexte. Ainsi, à propos de la Conférence de Téhéran et de la Conférence de Yalta, le paratexte nous dit :

I Tre Grandi (Churchill, Stalin, Roosevelt) s'incontrano a Teheran..... (p. 421)

Nei pressi di Yalta (residenza estiva degli Zar) nuova Conferenza dei *Tre Grandi* delle Potenze Alleate (Russia, Gran Bretagna, Stati Uniti) in previsione della prossima vittoria. Si delinea il futuro assetto del mondo, concordato fra i tre secondo l'usato schema dei blocchi o *sferre d'influenza* delle Grandi Potenze, che viene fin d'ora designato sulla carta nelle rispettive porzioni. (p. 681)

A quoi le texte répond dans le chapitre1946 :

Frattanto, nel corso di quell'anno postbellico, i « Grandi della terra », coi vari « incontri al vertice », i processi ai criminali più vistosi, gli interventi e i non-interventi, si industriavano a ristabilire un qualche ordine opportuno. (p. 821)

Les cloisons entre le texte et le paratexte ne sont pas étanches, puisqu'avant de décrire les faits et gestes de ses personnages, en l'occurrence les réactions d'Eppetondo e Quattropunte, le narrateur du roman d'Ida prend soin de rappeler un certain nombre d'éléments historiques qui reproduisent à l'intérieur du chapitre l'opposition entre texte et paratexte. Le paratexte n'est donc pas constitué d'éléments qu'on doit considérer comme « périphériques » au texte car placés uniquement aux marges du roman lui même, et l'habitude d'envisager ce paratexte sur la base d'un rapport centrifuge, d'un rapport d'opposition ou de complémentarité par rapport au roman d'Ida, est donc à reconsidérer ou relativiser. Et ceci d'autant plus que, si l'opposition entre texte et paratexte n'est pas pertinente si l'on s'en tient aux éléments purement matériels évoqués, elle l'est encore moins si l'on s'en tient à son contenu ou à son style.

On a souvent répété que le style d'Elsa Morante, dans le corps des rappels historiques, est caractérisé par un ton neutre et détaché, celui qui convient à l'évocation « objective » - si tant est qu'elle existe - des grandes étapes du

9. Cette pénétration du texte par le paratexte nous oblige à relativiser le principe d'une fragmentation dans laquelle les critiques voient l'élément caractéristique du roman. Remarquons au passage que toutes les notes historiques finissent par des points de suspension qui, en dépit des divisions en chapitres, réunissent les différentes parties les unes aux autres dans le cadre d'un tissu construit.

Texte et paratexte dans *la Storia* : une opposition pertinente? 33

siècle. Il est vrai que, par rapport au style en usage dans le roman d'Ida, caractérisé par un ton parfois mélodramatique qu'on a reproché à l'auteur, le paratexte se démarque par une certaine sécheresse : il est pour l'essentiel composé de phrases simples ou phrases dans lesquelles une proposition participiale complète une proposition principale. On ne peut trouver de style plus élémentaire, qu'on se place au niveau de la phrase ou de l'ensemble de la page, marquée par de nombreux retours à la ligne qui déconstruisent l'ensemble. Tout le corpus des informations historiques relève donc d'un style qu'on peut aisément qualifier de parataxique. Ce style n'est cependant pas dépourvu, loin s'en faut, d'une charge émotionnelle car, par un effet de contraste assez évident, ce ton froid et détaché suscite une forte émotion du lecteur face aux événements évoqués. Il est clair par exemple que lorsqu'on lit dans1943

Sul Baltico, dopo 17 mesi d'assedio, l'Armata Rossa libera Leningrado. Il numero dei cittadini morti durante l'assedio è di 630 mila (p. 419)

on ne peut y voir autre chose qu'une violente dénonciation du scandale constitué par l'histoire, et cela indépendamment d'un style par ailleurs d'une parfaite neutralité de ton. Notons au passage, dans le cadre des rappels historiques, l'importance numérique des parenthèses : si elle apportent souvent un complément d'information, elles expriment aussi nettement, par leur seule présence, un jugement sur les faits. En conformité avec une tradition qui remonte à *Menzogna e sortilegio*, les parenthèses délimitent, dans *La Storia* comme dans l'ensemble de l'œuvre morantienne, l'espace dévolu au commentaire, au jugement.¹⁰

La neutralité du style laisse parfois la place à une indignation clairement exprimée. C'est un phénomène qu'on observe de part et d'autre du livre, au début des deux chapitres symétriques19** et 19**..... La manifestation de

10. Un des exemples les plus intéressants de cette utilisation des parenthèses réside dans l'évocation des procès de Nuremberg (p. 714) : mise en parallèle avec le démontage de l'horreur nazie auquel se livrent les Alliés lors de ces procès, la citation entre parenthèses de la définition que le Reich donnait de lui-même (« una pagina di gloria della nostra Storia ») constitue clairement l'expression d'une condamnation morale sans appel.

cette indignation est relativement discrète dans le premier chapitre ¹¹, alors que le prélude au dernier chapitre n'est en définitive qu'une immense protestation contre l'évolution de l'humanité à la suite du deuxième conflit mondial, dont tous les excès se trouvent dénoncés pêle-mêle : violence des peuples les plus puissants contre les plus faibles, course à l'armement et à un développement économique répondant à un objectif purement *consumistico*, atteintes à l'équilibre de la nature (la liste n'est pas exhaustive). Il s'agit d'une indignation qu'on peut concevoir, sachant que ce sont là des chapitres placés en marge de l'histoire d'Ida, qui en elle-même un objet d'indignation. Chose sans doute plus intéressante, cette dénonciation du scandale apparaît aussi dans le paratexte des chapitres1945 et suivants. Elle transparait par exemple, dans le chapitre1945, du bilan qui accompagne l'évocation de la fin des hostilités :

Con la resa incondizionata del Giappone, si conclude la Seconda Guerra Mondiale. Cinquanta milioni di morti (più trentacinque milioni di feriti, e tre milioni di dispersi). (p. 683)

Le paratexte n'est donc pas toujours l'espace réservé aux oppresseurs, ou plus exactement l'espace dévolu à la seule oppression : il accueille aussi l'indignation, au même titre que le roman d'Ida. L'observation ne présente véritablement d'intérêt que si on la met en parallèle avec le message du roman et avec son rapport à l'histoire : ainsi, le principe d'une liquidation de l'histoire officielle par le roman d'Ida (c'est notamment la thèse de Graziella Bernabò) ne tient plus, puisque cette liquidation s'effectue aussi, et de manière claire, dans le paratexte lui-même. Rappelons la thèse de Graziella Bernabò et la perspective dans laquelle elle oppose texte et paratexte :

I caratteri tipografici di queste schede sono nettamente più piccoli rispetto a quelli dei capitoli, per la programmatica contrapposizione tra la storia (« uno scandalo che dura da diecimila anni », come la Morante dice nel sottotitolo del libro), e la vita di chi è costretto suo malgrado a subirla. La liquidazione quasi

11. Citons par exemple ce passage : « Non troppe novità, nel gran mondo. Come già tutti i secoli e millennii che l'hanno preceduto sulla terra, anche il nuovo secolo si regola sul noto principio immobile della dinamica storica : agli uni il potere, e agli altri la servitù. » (p. 263)

Texte et paratexte dans *la Storia* : une opposition pertinente? 35

burocratica della storia ufficiale da parte della scrittrice sta nel fatto che « la vita, nella sua realtà, sta tutta e soltanto dall'altra parte » : con le vittime dello scandalo, da cui il suo privilegiare, per « amore della vita », queste ultime, come ha scritto la Morante stessa.¹²

On doit aussi s'interroger sur la pertinence d'une opposition entre texte et paratexte reposant sur le postulat qui voudrait faire du premier le domaine de l'action et du second celui de la staticité. Car, de façon paradoxale, le style du paratexte, proche, par l'énumération à laquelle il correspond, d'une sorte de catalogue, génère, suscite le même enchaînement des actions linéaires que celui qu'on observe dans le texte. Le paratexte, en dépit de la déconstruction qu'il semble afficher, cultive en effet la fabuleuse illusion de la narration telle que Roland Barthes l'avait définie dans ce passage resté célèbre :

« Tout laisse à penser, en effet, que le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient après étant lu dans le récit comme *causé par* [...] »¹³

Si l'on applique à *La Storia* ce point de vue, il se pourrait donc que le paratexte relève malgré tout d'une intention narrative – mais là encore le débat est ouvert. La perspective s'en trouverait alors modifiée dans des proportions considérables : il nous faut relativiser très fortement le principe d'une fragmentation opposant le texte au paratexte ou en vigueur à l'intérieur du paratexte lui-même, de même que les rapports entre ce qu'il est convenu d'appeler texte et paratexte ne sont peut-être plus à considérer en termes d'opposition, mais plutôt en terme d'identité ou, au moins, de complémentarité, comme autant de variations sur un même thème.

Cette idée remet en cause la thèse formulée par Giovanna Rosa sur les conséquences, en matière de statuts littéraires, de l'opposition entre texte et paratexte. Elle écrivait en effet :

12. Graziella Bernabò, *Come leggere...*, *Op. Cit.*, pp. 33-34.

13. Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits* (1966), in AA. VV., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 22

La bipartizione fra racconto e cornice, modellandosi sullo scontro oppressi-oppressori, riserva solo al primo termine dignità letteraria : confinate le « risultanze storiche » nella zona « esterna », dove il quadro altamente « stilizzato » della situazione mondiale sanziona la dura condanna per l'abnorme espansione del « sistema delle industrie di massa » [...], nel romanzo, pagina dopo pagina, s'accampa la « coscienza preistorica » dei personaggi.¹⁴

Là encore, Giovanna Rosa touchait le cœur du problème, qu'elle quittait aussitôt. Elle avait pourtant bien montré que le scandale provoqué par le roman devait avant tout être analysé en des termes strictement littéraires, et non pas idéologiques, politiques ou historiques, comme on l'a trop souvent fait, faussant ainsi de manière singulière le sens et la portée du débat. Elle écrivait par exemple à propos du scandale provoqué par *La Storia* :

Il vero scandalo risiedeva nel sovvertimento delle regole codificate da un'istituzione letteraria affatto votata alla pratica dell'avanguardia dissacratore. [...] In effetti, proprio l'estraneità, da sempre proclamata, alle tesi sperimentalistiche della neoavanguardia aveva consentito alla Morante di coglierne l'esaurimento con acume tempestivo : la scrittura funambolica ed esoterica aveva perso ormai ogni carica trasgressiva, s'era fatta a sua volta maniera e i lettori, soprattutto le giovani generazioni, avevano voglia di storie.¹⁵

L'observation était d'une extrême pertinence, et aurait trouvé tout son sens si elle avait été mise en parallèle avec une autre observation de la critique, qui expliquait que le roman, même en se donnant comme un grand roman classique, dans la grande tradition du XIX^e siècle, n'a cessé de remettre en question une série de conceptions littéraires généralement admises, ce en quoi, précisément, réside son caractère novateur :

Il carattere di modernità novecentesca risiede [...] nella corrosione interna del sistema strutturale ed enunciativo sotteso al « genere misto » : quanto più la Morante si dimostra fedela al canone ottocentesco, con maggior risolutezza ne capovolge le regole compositive.¹⁶

14. Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta...*, *Op. Cit.*, p. 215.

15. *Ibid.*, p. 209.

16. *Ibid.*, p. 215.

Texte et paratexte dans *la Storia* : une opposition pertinente? 37

Si l'on se place dans la même perspective que Giovanna Rosa, on peut se demander si l'intérêt et l'originalité du roman ne résident pas dans le statut authentiquement littéraire conféré au paratexte, que Giovanna Rosa a tendance, avec une rapidité excessive, à priver de toute dignité littéraire et à renvoyer dans le domaine de la paralittérature, face à une littérature patentée incarnée par le roman d'Ida. Car partir d'une opposition entre paratexte et texte sans s'interroger sur sa pertinence revient à placer le premier dans un rapport de dépendance ou de subordination au second, rapport dont on se rend compte à l'usage qu'il ne va pas de soi. C'est en outre se placer dans une conception traditionnelle et à bien des égards passéiste de la littérature et, en l'espèce, du roman, vision qu'on pourrait qualifier, en reprenant les termes de Giovanna Rosa, de décadentiste. On l'a vu, nombre d'éléments contribuent à restituer au paratexte sa dimension romanesque, ce qui n'est pas sans conséquences sur le plan littéraire : lors de sa sortie, une partie de la critique (Nanni Balestrini et Walter Pedullà en tête) a en effet considéré *La Storia* comme un roman conservateur, voire réactionnaire : or conférer au paratexte un statut littéraire revient à prouver le contraire. Giovanna Rosa avait souligné l'importance que les années 60, sur le plan politique, économique et aussi littéraire, avaient eue dans le genèse de *La Storia*. Chose qu'elle n'avait pas pressentie, c'est que le roman, qu'elle considère comme une réponse à la crise de la néoavangarde arrivé en fin de course, serait peut-être en lui-même une forme d'avant-garde, dans le prolongement de certains aspects avant-gardistes (et notamment futuristes) du *Mondo salvato dai ragazzini*¹⁷, qui cristallise toutes les interrogations personnelles ou littéraires auxquelles Elsa Morante, au cours des années 60, a été confrontée. Cette composante avant-gardiste apparaît indubitablement dans le statut du paratexte, dont il faut désormais reconsidérer la position. Et en ce sens, Elsa Morante manifesterait la tendance à remettre en cause les statuts traditionnels qui est précisément la caractéristique de toute forme de contestation ou d'avant-garde. La dimension traditionaliste du roman est donc à relativiser, car comme Giovanna Rosa l'avait démontré, c'est en remettant en cause de multiples oppositions, données comme définitives une fois pour toutes, que le roman manifeste sa créativité :

Il romanzo, cioè, si costruisce sempre più come opera di creatività assoluta che rigetta le distinzioni canoniche fra storia e invenzione, fra dati di evidenza concreti e percezioni inconse, fra finzione e verità.¹⁸

17. Pensons par exemple à l'*Introduzione esplicativa* de *La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti* ; outre l'utilisation de la typographie, elle s'achève par un caligramme dans le plus pur style futuriste.

Pour compléter les propos de Giovanna Rosa, on peut dire que c'est aussi par le biais du paratexte, dont le statut reste à plus d'un titre énigmatique, maintenant que sa dimension purement textuelle a été démontrée, que *La Storia* remet en cause la conception traditionnelle du roman. En ce sens, le paratexte (à qui il faut à présent trouver une nouvelle appellation...) est bien la grande originalité de ce roman, qui n'a décidément pas fini d'épuiser les débats.

Je voudrais, pour conclure, élargir le problème en formulant deux observations. La première est que cette remise en cause de l'opposition entre texte et paratexte présente un certain nombre de conséquences sur l'interprétation qu'on peut faire de l'ensemble de l'œuvre morantienne et du parcours qu'elle accomplit. Elle nous oblige par exemple à réfléchir sur la pertinence d'une analyse qui chercherait la spécificité d'*Aracoeli* dans l'abandon des nombreuses *cornici* qui, depuis *Menzogna e sortilegio*, apparaissent comme un élément constitutif des romans morantiens et dont le paratexte de *La Storia* n'est en l'occurrence qu'un des nombreux avatars¹⁹. L'autre remarque porte sur l'importance, dans la production morantienne, d'un certain nombre de textes qu'on pourrait considérer, face aux grands romans, comme autant de paratextes. Je pense par exemples aux nombreuses notices ou quatrièmes de couverture écrites par l'auteur qui, au détour de ces exercices plus ou moins imposés, jette un regard distancié sur son activité d'écrivain. Ce sont des aspects de l'œuvre qui mériteraient une analyse approfondie sans doute riche en découvertes, tant Elsa Morante nous a habitués aux surprises...

Jean-Philippe BAREIL

18. Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta...*, *Op. Cit.*, p. 241.

19. C'est notamment le point de vue de Giovanna Rosa, qui trouve dans *Aracoeli* une crise de confiance face au roman en tant que genre constitué : « Priva di ogni « soglia », la narrazione di *Aracoeli* non è preceduta da versi, dediche o epigrafi e si sviluppa ininterrottamente senza alcuna partizione interna : solo bianchi stacchi tipografici segnalano le svolte della trama, separando la descrizione delle tappe del viaggio di Manuel dai frammenti molteplici della rievocazione memoriale. È la prima e più evidente spia di un crollo della fiducia che aveva sorretto il lungo percorso romanzesco avviato con le raffinate cronache familiari di Elisa e culminato nel decadentismo popolare della *Storia* ». G. Rosa, *Cattedrali di carta*, *Op. Cit.*, p. 291.