

### **Auto/biographie, polyphonie, plurivocalité**

*La parole est moitié à celui qui parle,  
moitié à celui qui l'écoute.*  
Montaigne, III, 13, 1088

La plurivocalité est l'ADN de notre culture. Une matrice qui a jadis été occultée au profit de l'idée que l'originalité et la subjectivité étaient nos fondamentaux points de repère.

La difficulté à reconnaître des composantes plurielles est encore plus grande quand il s'agit d'expressions autobiographiques, subjectives par antonomase.

Cependant, à partir surtout du XX<sup>ème</sup> siècle, diverses disciplines, de la philologie à la dramaturgie, à la psychologie et à la psychanalyse, ont élaboré beaucoup d'instruments théoriques pour analyser comment et pourquoi nous devons réfléchir sur la nature polyphonique des expressions individuelles. L'idée qu'une expression culturelle puisse être considérée comme une manifestation purement individuelle est fragile, comme il est fragile de concevoir qu'une langue soit un monopole individuel.

La plurivocalité est un thème qui a accompagné toutes nos recherches, et, d'une manière ou d'une autre, tous les numéros de *Mnemosyne*. On peut dire qu'elle est le substrat plus ou moins visible de toute langue et de toute communication orale, écrite, iconographique, et qu'elle remplit plusieurs fonctions.

Le passage même de la langue grecque à la langue latine montre bien comment certains mots-clés sont passés d'une signification polyvalente à une seule détermination sémantique. Dans ce déplacement, la parole perd son caractère interprétatif ouvert, défini par le contexte de la structure locutoire de la part de l'usager, à la faveur d'expressions opérationnelles : *alètheia* devient

---

<sup>1</sup> On trouvera ci-après les versions en italien et en anglais de cette introduction.

*veritas, physis > natura, idèa > représentation, logos > ratio, enèrgheia > actualitas, hypokèimènon > subjectum.* Il s'agit là d'observations de Heidegger dans son étude sur Nietzsche<sup>2</sup>.

Deux penseurs, Andrieu et Jaynes, nous amènent à constater comment les témoignages épiques et philosophiques de la culture de la Grèce ancienne considéraient l'individu comme au bout d'un processus ; jamais un sujet n'était déterminé au départ d'un texte.

Jean Andrieu, paléologue et helléniste, illustre dans *Le dialogue antique* (1954)<sup>3</sup>, la manière dont la pensée était présentée comme une mise en scène, dans les tragédies bien sûr, mais aussi dans les écrits de Platon. Et surtout comment les raisonnements précédaient le *principium individuationis* du sujet parlant. En étudiant la structure du dialogue ancien, il a observé que le principe dialogique était tout à fait différent de celui qu'on voit aujourd'hui comme un échange entre différentes personnalités où, au tout début, l'identité des parlants est évidente, et où domine une préoccupation pédagogique. À ce propos Bakhtine écrit « La littérature contemporaine ne connaît que le dialogue dramatique, et en partie le dialogue philosophique réduit à une simple forme d'exposé, à un procédé pédagogique »<sup>4</sup>.

Dans la période classique, – écrit Andrieu – la structure dialogique et la dramaturgie ne révélaient pas les identités des locuteurs ; les reconnaître était le travail du spectateur et du lecteur. Penser l'individuel, le singulier en tant que porteur d'altérité a été un pilier de la culture ancienne. La tragédie dérivait du dithyrambe. À l'origine, l'aède et le mime interprétaient tous les rôles.

Ce monologue plurivocal avait une signification importante pour le spectateur et la vision qu'il en tirait. Dans les tragédies, les sigles des personnages, c'est-à-dire les signes de reconnaissance des différents locuteurs, surviendront des siècles après leur création.

L'articulation du dialogue était indiquée par la seule ponctuation. La désignation des personnages viendra tardivement, et d'une manière discontinue<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Franco VOLPI, « Introduzione », in Martin HEIDEGGER, *Nietzsche*, trad. de l'allemand en it. de F. VOLPI, Milano, Adelphi, 1994, pp. 47-48. [Ma traduction].

<sup>3</sup> Jean ANDRIEU, *Le dialogue antique. Structure et présentation*, Paris, Les 'Belles Lettres', 1954.

<sup>4</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p. 49. Voir aussi : Gilles DELEUZE-Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 7 : « La plupart du temps, quand on me pose une question, même qui me touche, je m'aperçois que je n'ai strictement rien à dire. Les questions se fabriquent, comme autre chose. Si on ne vous laisse pas fabriquer vos questions, avec des éléments venus de partout, de n'importe où, si on vous les 'pose', vous n'avez pas grand-chose à dire. L'art de construire un problème c'est très important : on invente un problème, une position de problème, avant de trouver une solution ».

<sup>5</sup> Jean ANDRIEU, *Le dialogue antique. Structure et présentation, op. cit.*, p. 303.

Dans les *Lois* de Platon, le personnage de l'Athénien reste anonyme et Platon révèle petit à petit les identités des participants au dialogue :

Il y a d'abord une technique rudimentaire, concernant le dialogue philosophique à deux voix, dont les acteurs sont nommés par vocatifs dès les deux premières répliques. Cette pratique devait être usuelle dans ce genre littéraire. Mais Platon ne s'en contente pas : il lui arrive de jouer avec son lecteur, de retarder une nomination jusqu'à la neuvième réplique, ou même dans les *Lois*, de procéder à de lentes révélations, parallèles à l'esquisse du décor. En outre il élève peu à peu le nombre des acteurs, jusqu'à six, mais pratiquement ne dépasse jamais le nombre de quatre personnages actifs et l'interlocution reste toujours claire, les échanges se faisant pratiquement entre deux personnages<sup>6</sup>.

[Le texte de Platon conduisait à une compréhension graduelle] : Le lecteur se laissait porter par l'entretien, tandis que s'éclaircissaient peu à peu devant lui les problèmes de mise en scène et d'identification. Ainsi se trouve justifié le fait que les plus anciens exemplaires de Platon qui nous soient parvenus ne présentent jamais qu'un signe diacritique entre les répliques, comme procédé de présentation<sup>7</sup>.

Andrieu observe que Lucien aussi dissimule volontairement les identités.

Et l'anagnoste, l'esclave qui lisait des œuvres à son patron, disposait de textes où les signes de distinction des personnages étaient réduits au minimum. À lui de dirimer, de reconnaître les différents parlants dans la situation énoncée<sup>8</sup> et à qui écoutait, le plaisir de la découverte.

Pour Platon, le concept et la pensée étaient plus importants que le sujet. Et qui assumait la parole ne voulait pas sculpter l'identité d'un parlant mais voulait mettre au premier plan l'argument exposé, que le lecteur-auditeur devait comprendre dans un *work in progress*.

C'est dire que dans la pensée ancienne le concept d'identité a comporté un long effort de réflexion. Platon se demande comment reconnaître la conscience individuelle. Et c'est dans une situation dialogique qu'il croit que peut naître la conscience, la conscience de soi étant aussi le résultat d'une conversation de l'homme avec soi-même (*Théétète*, *Sophiste*)<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 311-312.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 281.

Dans le *Sophiste*, il y a une phrase adressée par le personnage de l'«étranger» à Théétète qui dit que *la pensée et le discours sont la même chose*<sup>10</sup>.

Cette affirmation reprise entre autres par Hannah Arendt et par Pavel Florenskij, constitue une borne milliaire pour penser la conscience, et ce n'est qu'après qu'on parviendra au concept d'*ethos*, formulé par Aristote, c'est-à-dire à la manière dont l'homme entend transmettre et bâtir l'image de soi devant la communauté.

La culture grecque nous conduit par la main en nous faisant comprendre comment l'individu est la résultante d'un concept qui a progressé dans le temps. Donner une forme à cette entité a nécessité la création d'une langue et d'une logique discursive.

Benveniste illustre le fait que toutes les cultures ne disposent pas du mot «être»<sup>11</sup>. C'est à partir de la culture grecque qu'il nous est permis d'objectiver l'être à travers la copule, verbe utilisé pour unir le prédicat nominal au sujet.

Si Andrieu a étudié la période classique, le psychologue Julian Jaynes s'est adressé au passé archaïque, où l'homme n'avait pas conscience de l'intégrité, de l'unité de sa personne et ne parlait qu'à travers la voix d'autrui. La conscience de la conscience n'est pas innée : l'homme l'a apprise. L'*Illiade* plus que l'*Odyssee* témoigne comment les personnages qui y sont présentés ne parlent jamais d'eux-mêmes, mais s'expriment et agissent selon une volonté guidée par l'extérieur.

Jaynes a examiné comment les hommes de l'*Illiade* ne disposaient pas d'un langage autonome et intérieur. Personne ne parlait jamais de soi-même à la première personne, n'ayant pas cognition de l'unité de son corps : « L'homme de l'*Illiade* n'avait pas la subjectivité que nous avons. Il n'avait pas conscience de sa conscience du monde, pas d'espace mental intérieur pour pratiquer

---

<sup>10</sup> « Eh bien, pensée et discours ne sont qu'une même chose, sauf que le discours intérieur que l'âme tient en silence avec elle-même, a reçu le nom spécial de pensée ». PLATON, « Le Sophiste », in id., *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, (Édition établie par Émile CHAMBRY), Paris, Garnier frères, 1992, p. 135. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3796m.r=Platon%20Sophiste?rk=21459;2>

<sup>11</sup> Le mot être recouvre une fonction logique, celle de copula nominale, etc.

« Soulignons-le, - continue Benveniste - c'est dans une situation linguistique ainsi caractérisée qu'a pu naître et se déployer toute la métaphysique grecque de l'«être», les magnifiques images du poème de Parménide comme la dialectique du Sophiste. La langue n'a évidemment pas orienté la définition de métaphysique de l'«être», chaque penseur grec a la sienne, mais elle a permis de faire de l'«être» une notion objectivable, que la réflexion philosophique pouvait manier, analyser, situer comme n'importe quel autre concept ». Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, v. I, Paris, Gallimard, 1966, p. 70.

l'introspection. Pour la différencier de nos propres esprits subjectifs conscients, nous pouvons appeler cette mentalité des Mycéniens, l'esprit bicaméral »<sup>12</sup>.

Cet homme était agi par des ordres, des suggestions qui venaient de l'extérieur, soit des Dieux, soit des oracles.

Jaynes analyse l'*Iliade* et l'*Odyssée* en affirmant que dans l'*Iliade*, poème plus ancien, chaque individu ne parle qu'en obéissant à des voix extérieures, et comment, dans l'*Odyssée*, Ulysse se raconte à la troisième personne. Le corps n'était pas non plus considéré dans son unité, comme nous le concevons aujourd'hui. Chaque organe était préposé à une manière de sentir. Le terme *thumos* semble le plus approprié pour désigner la conscience et révéler les émotions ou une impulsion interne. « Le mot psyché, qui, plus tard, signifie l'âme ou esprit conscient, représente, dans la plupart de cas, des substances vitales, comme le sang ou le souffle »<sup>13</sup>. Lorsque dans l'*Iliade*, surtout, un héros parle de son état émotionnel, externe, son *thumos*, il discute avec lui, comme s'il était une autre personne. Le terme *soma*, qui est désigné comme un ensemble coordonné au V<sup>e</sup> siècle avant J.-C., est toujours pluriel dans l'œuvre d'Homère, où il indique un cadavre ou des membres morts.

Selon le Larousse, le mot conscience signifie « Connaissance, intuitive ou réflexive immédiate, que chacun a de son existence et de celle du monde extérieur » ou, dans le même dictionnaire, d'un point de vue psychologique : « Fonction de synthèse qui permet à un sujet d'analyser son expérience actuelle en fonction de la structure de sa personnalité et de se projeter dans l'avenir ».

Cette auto-réflexion, cet *intus* de l'individu est absent dans les premiers poèmes. Et comme il vient d'être souligné, *menos* (la force), *thumos* (le soupir), *noos* (la compréhension qui correspond à la parole et se trouve dans la poitrine), étaient conçus comme des entités séparées.

Selon Julian Jaynes, la capacité d'auto-réflexion s'est formée petit à petit avec la chute graduelle de l'esprit bicaméral, avec l'effondrement des fonctions distinctes des hémisphères gauche et droit du cerveau. On peut émettre l'hypothèse que ces voix constituaient un substrat très ancien, archaïque à partir de l'expérience tribale, collective, dont les premiers poèmes porteraient encore des traces.

---

<sup>12</sup> Julien JAYNES, *La naissance de la conscience dans l'effondrement de l'esprit*, traduit de l'américain par Guy de MONTJOU, Presses universitaires de France, 1994, p. 96. [*The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, 1976].

<sup>13</sup> *Ibid.*, Ch. I, 3 « L'esprit de l'*Iliade* », p. 87.

Les caractères de l'*Iliade* mis en évidence par Jaynes ont été observés d'un autre point de vue par Lessing, Bakhtine, Lotman. Ils remarquent que tout individu dans ces poèmes est décrit à travers le regard des autres.

La lecture de l'*Iliade* ne laisse apparaître aucune allusion à l'espace mental interne, à l'introspection.

Les sentiments – et il en va de même pour l'*Odyssée* – se trouvent à des endroits spécifiques du corps. Ulysse ne dit jamais ce qu'il pense. Il pleure au chant VIII en se cachant sous la cape lorsqu'un aède aveugle narre ses gestes. Il se reconnaît à travers les mots d'autrui.

Quand il commence à raconter son entreprise (chants VIII à XII), il le fait en décrivant les événements sans jamais se référer à une pensée interne :

Il réprima son cœur, par ces paroles :  
– Souffre encore ô mon cœur, tu as subi des maux  
pires le jour où le Kyklôps indomptable par sa force mangea  
mes braves compagnons, tu le supportas courageusement,  
jusqu'à ce que ma prudence t'eût retiré de la caverne où tu  
pensais mourir.  
Il parla ainsi, apaisant son cher cœur dans sa poitrine  
Et son cœur s'apaisa et patienta<sup>14</sup>.

Et ainsi à tout sentiment correspond un organe : le diaphragme est le siège de la peur, etc.

Bakhtine souligne comment, dans les poèmes homériques, tout se déroulait sur la place publique : Achille dans la célèbre scène avec Priam pleure tellement fort que ses lamentations sont entendues jusqu'au fond de la mer (*Iliade*: XVI)<sup>15</sup>. C'est la résonance dans l'espace qui permet de comprendre la puissance de la lamentation et de transmettre son ampleur. Et ce sont

---

<sup>14</sup> HOMÈRE, *Odyssée* chant XX, trad. de Leconte DE LISLE, Paris, Alphonse Lemerre éd., 1877.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2003192/f2.image.r=Odyss%C3%A9>

Sur la figure d'Ulysse et son éthique Cf. B. BARBALATO, « Littérature et modèles culturels - L'aventureux, menteur, immuable Ulysse homérique a mis à rude épreuve les modèles éthiques de la littérature occidentale », in Jacques CARION, Georges JACQUES, Jean-Louis TILLEUIL, dir., *Aventures et voyages au pays de la Romane*, Cortil-Wodon (BE), E.M.E., 2002, pp.15-25.

<sup>15</sup> M. BAKHTINE, « La biographie et l'autobiographie ancienne », in Id. *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria OLIVIER, préface de Michel AUCOUTURIER, Paris, Gallimard, 1978, p. 281. [1955]

les observateurs qui sont importants parce que c'est à travers leur regard que la scène est figurée. Le temps compte relativement : même connaissant son sort, Achille ne s'en préoccupe pas<sup>16</sup>.

Lessing<sup>17</sup> dans le *Laocoon* (1766) souligne combien nous ne connaissons pas Hélène dans son intimité, dans son espace interne pour ainsi dire : elle ne pleure jamais, nous ne savons pas ce qu'elle pense du désastre provoqué par sa fuite à Troie avec Pâris. Homère se limite à dire comment des hommes âgés formulaient à son passage des appréciations (*Iliade* : V).

Bakhtine écrit que « L'homme intérieur, l'homme 'pour lui-même' (*je vis pour moi*), l'homme complaisant à lui-même, n'existait point. Sa cohésion, sa conscience de lui-même, étaient purement publiques. Il était *tout au dehors*, au sens littéral de l'expression »<sup>18</sup>. Une vie intérieure muette, une douleur muette, une pensée muette étaient tout à fait inconcevables. Tout se manifestait sous une forme sonore et visuelle.

C'est par ailleurs une tout autre modernité qui s'exprime dans les *Troyennes* de Sénèque (tragédie écrite 43 après J.-C.) où Andromaque vit avec ses pensées, son éthique, ses souffrances. Un long chemin a été parcouru de la Grèce arcaïque à la culture latine sur la conception de l'intime.

Comme on l'a dit au début, c'est au XX<sup>ème</sup> siècle qu'on a commencé à étudier d'une manière systématique la nature polyvalente et polyphonique de la langue et de la culture, considérées comme indissociables l'une de l'autre.

Le *Cours de linguistique générale* (1916) de Ferdinand de Saussure, a été l'acte de naissance de la linguistique moderne<sup>19</sup>. À partir de cette œuvre, le langage n'a plus pu être considéré comme une expression purement individuelle. Il appartient à tous, dit Roland Barthes dans sa « Leçon inaugurale » de la chaire de sémiologie au Collège de France, le 7 janvier 1977 :

---

<sup>16</sup> Eric DODDS, *Les Grecs et l'irrationnel*, trad. de l'anglais de Michael GIBSON, Paris, Flammarion, 1959, cap. II, « De 'civilisation de honte', à 'civilisation de culpabilité' », p. 41. [*The Greeks and the irrational*, University of California Press, 1951].

<sup>17</sup> Gotthold E. LESSING, *Laocoon*, textes réunis et présentés par Jolanta M. BIALOSTOCKA avec la collaboration de Robert KLEIN, Paris, Hermann, 1964, p. 116. [1766].

<sup>18</sup> M. BAKHTINE, « La biographie et l'autobiographie ancienne », in Id. *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 281.

<sup>19</sup> Ferdinand DE SAUSSURE (préf. et éd. de Charles BALLY et Albert SECHEHAYE), avec la collaboration d'Albert RIEDLINGER ; éd. critique préparée par Tullio DE MAURO ; postface de CALVET), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, coll. « Grande bibliothèque Payot », 1995.

« Dès qu'elle est proférée, fût-ce dans l'intimité la plus profonde du sujet, la langue entre au service d'un pouvoir. En elle, inmanquablement, deux rubriques se dessinent : l'autorité de l'assertion, la grégarité de la répétition »<sup>20</sup>.

Dans ce sens, aucune expression, même la plus secrète et subjective, n'échappe à l'empire de la langue. Nous en sommes 'parlés'.

Et pourtant, quoique la langue détienne ce pouvoir de tyrannie comme le soutient Barthes, elle offre tout de même la liberté de contextualiser les paroles, de bricoler avec elles, de puiser dans une vaste réserve collective.

En fait, aucune expression ne peut faire abstraction de la plurivocalité. C'est Bakhtine qui renvoie à plusieurs reprises à ce mot en observant aussi bien la 'littérature haute' que la 'culture du bas'. Il y a presque un siècle que Bakhtine a illustré les concepts d'intertextualité, d'interdiscursivité, de panoscopie ou monoscopie. Il a su voir aussi – on le verra plus loin – que la culture ne progresse pas d'une manière linéaire<sup>21</sup>.

Pour lui, l'auteur qui assume la plurivocalité comme essence de ses récits est Dostoïevski, qui n'adopte jamais un point de vue distant et situé au-dessus des événements. Un caractère spécifique de son œuvre, dit Bakhtine, est la pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, une authentique polyphonie de voix à part entière, une pluralité réelle parce qu'elle n'est pas soumise au point de vue de l'auteur, qui n'élit pas un horizon épistémologique dominant par rapport aux faits. Les voix ne sont jamais réduites à un commun dénominateur<sup>22</sup>. Ainsi, comme le souligne Bakhtine à propos de Dostoïevski : « La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski »<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> <http://www.seuil.com/ouvrage/lecon-texte-de-la-lecon-inaugurale-prononcee-le-7-janvier-1977-au-college-de-france-roland-barthes/9782020050036>

<sup>21</sup> Jean PEYTARD, *Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste, « Référence », 1995.

<sup>22</sup> Un des auteurs qui a exprimé de manière exemplaire cette idée de plurivocalité est Leskov. Surtout le chapitre XIII<sup>ème</sup> de *Le narrateur enchanté* décrivant la scène de la taverne des gitanes. Nikolai LESKOV, *Le voyageur enchanté*, traduit du russe par Victor DERÉLY et Maël RENOUEAU (pour la préface), Paris, Rivages Poche, 2011. [1873].

<sup>23</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, trad. d'Isabelle KOLITCHEFF, Paris, Éd. Le Seuil-Points, 1970, p. 35. L'italique est dans le texte. [1963].



Au concept d'horizon épistémologique, Cesare Segre donne un cadre bien précis<sup>24</sup> : l'horizon narratif peut être positionné en haut ou en bas, en reconduisant les voix des autres à sa propre perspective unique, ou en leurs laissant une présence autonome à l'intérieur du récit.

Par rapport à l'autobiographie, la polyphonie peut paraître contradictoire, dans une culture qui, comme la nôtre, met au centre l'individualité. Et même si Flaubert et Rimbaud avaient définitivement anéanti une conception renfermée du 'je', de la subjectivité, le fortin individualiste a persisté.

Et sans doute Rousseau a été le grand initiateur de cette tradition : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur [...] Il faudrait pour ce que j'ai à dire inventer un langage aussi nouveau que mon projet [...] ». C'est la première affirmation des *Confessions* de Rousseau. La singularité est devenue à un tel point fondatrice de notre manière de se penser qu'il existe des récits sur son propre état fœtal ou sur sa propre naissance, que Lejeune a analysés<sup>25</sup> : « Il peut être désagréable de prendre conscience de la part de répétition qui entre dans la création »<sup>26</sup>. Et nous sommes tellement convaincus de notre unicité que nous opérerons une sorte d'*autobiocopie* en nous automentonnant.

Pour en revenir à Rousseau, on peut dire que l'identité a été conçue comme une valeur indiscutable, la monnaie sonnante de notre culture.

Néanmoins certains auteurs jouent sur ce concept d'identité. Sophie Calle a travaillé constamment sur le thème d'une identité puzzle et sur le concept de vide. Dans *Sophie Calle. M'as-tu vue?* (Centre Pompidou 2003), elle reconstruit à travers des témoignages un portrait d'une jeune parisienne disparue pendant un incendie sans laisser des traces.

Jacques Lacan évoque le terme *extimité* (versus intimité) pour la première fois en 1963 (en reprenant un lemme formulé par Albert Thibaudet en 1923)<sup>27</sup>.

La parole *extimité* est devenue très actuelle<sup>28</sup> grâce aux réseaux sociaux. Michel Tournier, avec l'expression « journal extime », forge un néologisme qui conjugue la parole intime avec

---

<sup>24</sup> Cesare SEGRE, *Intrecci di voci*, Torino, Einaudi, 1992, p. 17. En particulier le chapitre : « Riflessioni sul punto di vista », pp. 13-26.

<sup>25</sup> Philippe LEJEUNE, « Récits de naissance », in Id. *Moi aussi*, Paris, Le Seuil, 1986, pp. 310-317.

<sup>26</sup> Ph. LEJEUNE, *Les Brouillons de soi*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 13.

<sup>27</sup> 'Extime', est un néologisme de Jacques Lacan, repris de Jacques-Alain Miller, et indique ce que le 'je' trouve au delà de soi-même dans le champ de l'Autre : l'« extime, conjoignant l'intime à la radicale extériorité ». J. LACAN « Clinique de la perversion » (26 mars 1969), in Id., *Le séminaire, livre XVI, D'un autre à l'autre*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 249.

<sup>28</sup> Cf. Serge TISSERON, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001.

l'extérieur. Il s'agit d'une vision autobiographique nouvelle parce qu'elle met au premier plan l'antichronologie (dans un blog, on lit la dernière communication en premier), et que l'image de soi est construite à travers les interconnexions, les réactions et les relations communicatives avec les autres. Une écriture du dehors, dit Michel Tournier<sup>29</sup> (qui nous renvoie à un autre texte, *La pensée du dehors* de Foucault)<sup>30</sup>, une écriture et une réflexion sur soi influencées par ce qui entoure l'être humain, plutôt que strictement par son intérieur et son intime. La conscience se bâtit culturellement et socialement ; établir une frontière entre le dedans et le dehors, entre les mots originaux et ceux repris à autrui, devient très ardu.

Pensée, écriture, narration, conscience : même si Rousseau voulait faire correspondre ces termes, il s'agit d'une démarche difficile à cerner. Starobinski, qui a consacré des études à l'écriture autobiographique de Rousseau, a exposé dans un autre livre, *Diderot, un diable de ramage*, comment, à l'opposé de Rousseau, Diderot s'est recherché systématiquement dans la parole d'autrui<sup>31</sup>. Starobinski a considéré la pratique de s'exposer au savoir, au sens large, comme l'instrument privilégié d'une personne qui veut se construire sans zones obscures. La connaissance est un moyen pour se *désocculter* :

Ce mouvement comporte une intrusion dans l'univers du dedans : il faut forcer une défense, lever des voiles, arracher des masques, pénétrer dans les lieux profonds. Mais ce qui a été ainsi atteint est désormais *extériorisé*, mis en évidence. Le savoir désocculte. Il coordonne dans une même extériorité tout ce qu'il a saisi et reconnu : la réalité 'interne' appartient au même espace que l'apparence externe [...]<sup>32</sup>.

Ces quelques réflexions soulignent que la plurivocalité est la structure portante de la possibilité même de nous concevoir, de nous penser, de nous raconter. Ce caractère consubstantiel à la communication s'élabore à différents degrés de conscience. La citation est une des formes d'appropriation de la parole d'autrui<sup>33</sup>. Le livre *La seconde main ou le travail de la citation* en illustre le long chemin. À Montaigne Compagnon a destiné plus d'une étude.

<sup>29</sup> Michel TOURNIER, *Journal extime*, Paris, La Musardine, 2002.

<sup>30</sup> Michel FOUCAULT, « La pensée du dehors », in *Critique*, n. 229, Juin 1964. Pp. 523-546 (à propos de Blanchot). Aussi in *Dits et écrits*, I, 1966, pp. 518-539.

<sup>31</sup> D. DIDEROT, *Le neveu de Rameau*, dialogue écrit entre 1762 et 1773.

<sup>32</sup> J. STAROBINSKI, « L'incipit du 'Neveu de Rameau' », in Id., *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, 2012, pp. 117-118.

<sup>33</sup> Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.

Dans les *Essais*, Montaigne écrit :

Je m'en vay escorniffant par-cy par-là, des livres, les sentences qui me plaisent ; non pour les garder (car je n'ay point de gardoire) mais pour les transporter en cettuy-cy ; où, à vray dire, elles ne sont non plus miennes, qu'en leur premiere place. Nous ne sommes, ce croy-je, sçavants, que de la science presente : non de la passee, aussi peu que de la future.

[...] Nous sçavons dire, « Cicero dit ainsi, voila les meurs de Platon, ce sont les mots mesmes d'Aristote » : mais nous que disons nous nous mesmes ? que faisons nous ? que jugeons nous<sup>34</sup>

Diderot, dans ses prises de position, sera très proche de Montaigne, nous l'avons déjà constaté. L'intériorité est alimentée par la connaissance. Le savoir désoculte : Starobinski le met bien en relief. Savoir se reconnaître dans les mots d'autrui permet l'affirmation d'une individualité délibérée.

Gide avait en horreur le concept de spontanéité, d'originalité. Il écrit dans son *Journal 1926-1950* que les phrases que nous utilisons sont comme des chèques en blanc<sup>35</sup>. Nous les avons à notre disposition pour les dépenser à moment donné. Gide savait bien que tout acte est un artifice, surtout l'écriture, et il évoquait la célèbre affirmation de Wilde sur la légitimité de copier tout en restant dans le sillage de son maître Walter Pater<sup>36</sup>. Et surtout ce serait une grande erreur de croire que les personnes moins cultivées sont les plus spontanées. Cette idée est soutenue avec des arguments différents mais allant dans le même sens, par Pier Paolo Pasolini<sup>37</sup>.

Florenskij, du reste, considéra les formes canoniques comme une chance pour l'artiste, qui, libéré de la nécessité d'en chercher une, trouve la liberté dans des canons déjà établis.

Florenskij écrit :

---

<sup>34</sup> MONTAIGNE, *Essays*, I, 24, par Alfred DELVAU, Paris, Bry Ainé libraire-éditeur, 1859, p. 56,

<sup>35</sup> André GIDE, *Journal 1926-1950*, Paris, Gallimard, II vol., 1997, p. 572.

<sup>36</sup> Walter PATER, *Studies in the History of the Renaissance* (1873). Pater soutenait qu'à partir de la Renaissance tout est copie et réécriture. Une idée reprise par Harold BLOOM, « The map of Misprision », in Id. *A map of misreading*, New York-London, University Press, 1975. Oscar Wilde, élève de Pater, qui défendait le plagiat, fait dire à Gilbert dans « La critique est un art », in id., *Intentions*, Paris, Le livre de poche, 2000, p. 145, [1891] : « Notre seul devoir, vis-à-vis de l'histoire, est de la réécrire ». Gide cite quelques passages de Wilde à ce propos à la page 571 de l'op. cit. à la note 28.

<sup>37</sup> Antonio PIROMALLI, Domenico SCARFOGLIO, *Pier Paolo Pasolini, volgar' eloquio*, Napoli, Athena, 1976.

L'exigence de la forme canonique, ou pour mieux dire le don que l'humanité fait à l'artiste d'une forme canonique, c'est une libération, pas une limitation. [...] Le premier devoir est de comprendre le sens du canon, de le pénétrer en profondeur comme intelligence condensée de l'humanité et en étant spirituellement tendu vers le plus haut niveau atteint, je veux déterminer comment, à ce niveau, à moi, artiste individuel, la vérité des choses se manifeste ; c'est connu que cet effort de fondre notre intelligence individuelle dans la forme humaine commune ouvre la source de la créativité<sup>38</sup>.

D'une manière ou d'une autre, l'être humain répète et peut ambitionner de le faire. Le bref récit de Borges « Pierre Menard, autor del Quijotte », a anticipé beaucoup d'analyses à ce propos<sup>39</sup>. Borges, dans ce texte, souligne le caractère intentionnel de l'acte de copier. Ce n'est pas toujours le cas. Plusieurs écrivains utilisent spontanément l'écriture comme un ensemble de prothèses. Bakhtine l'indique très clairement surtout dans le langage 'du bas' :

[...] le paysan analphabète, à des distances infinies de tout centre, plongé naïvement dans une existence quotidienne qu'il tenait pour immuable et immobile, vivait au milieu de plusieurs systèmes linguistiques : il priait Dieu dans une langue (le slavon d'Église), il chantait dans une autre, en famille, il en parlait une troisième et, quand il commençait à dicter à l'écrivain public une pétition pour les autorités du district rural, il s'essayait à une quatrième langue (officielle, correcte, 'paperassière'). C'étaient des *langages différents*, même du point de vue sociaux et dialectologiques. Mais ils n'étaient pas *dialogiquement corrélés* dans la conscience linguistique du paysan. Il passait de l'un à l'autre sans y penser, automatiquement : chacun était indéniablement à sa place, et la place de chacun ne pouvait être discutée. Il ne savait pas encore voir le langage (ni le monde verbal qui lui correspondait) avec 'les yeux' d'un autre langage, par exemple, voir le langage et le monde quotidiens à partir du langage de la prière, de la chanson ou *vice versa*<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Pavel FLORENSKIJ, *Le porte regali*, sous la dir. d'Élémire Zolla, Milano Adelphi, 1977, p. 79 et p. 71. [1922]. [Ma trad.].

<sup>39</sup> Jorge Luis BORGES, « Pierre Menard, autor del Quijotte », in *Ficciones*, in *Obras Completas I*, dir. Rolando COSTA PICAZO et Irma ZANGARA, 2009, pp. 842-847. [1944].

<sup>40</sup> M. BAKHTINE, « La biographie et l'autobiographie ancienne », in Id. *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, pp. 116-117).

Lotman en parle aussi, et il rappelle, en mentionnant Boris Uspenskij, qu'écrire un texte en slavon d'Église était déjà une garantie de véridicité<sup>41</sup>. Il s'agit d'une forme de plurilinguisme où ce qu'on dit adhère *in toto* à la manière dont on le dit, dans une espèce de nominalisme évocateur. Les mots, en somme, correspondraient aux choses.

Ce que Bakhtine dit à propos du paysan analphabète, on le retrouve d'une manière identique dans *I quaderni di Luisa*<sup>42</sup>, le journal d'une femme presque illettrée, qui adopte/copie pour chaque circonstance, des registres linguistiques qu'elle estime appropriés et stratégiques : ceux du médecin, du prêtre, des enseignants de ses enfants, du parler radiophonique des experts. C'est ainsi qu'elle se sent légitimée à écrire. Soit dit entre parenthèses, tout au début de son journal elle colle une photo d'identité et écrit le nom de la dernière classe de l'école primaire qu'elle a fréquentée. Tout ce qui arrive de l'extérieur, Luisa le retient comme influent et faisant autorité, elle le capte pour se représenter et avoir le droit de parole.

Les mineurs ont raconté leur descente dans le cœur de la terre avec les mots de *Germinal* (1885) de Zola. Les recherches d'Anne Morelli, spécialiste de l'histoire de l'émigration, font référence ponctuellement à cette tendance de recourir aux mots d'autrui dans la culture 'du bas', comme à des boîtes à outils pour se raconter<sup>43</sup>. Dans le cadre de ces recherches, en interviewant moi-même un mineur à la retraite qui avait beaucoup écrit sur sa vie, j'ai constaté qu'il utilisait la métrique de la *Gerusalemme liberata* du Tasso. Avant d'émigrer, il avait participé aux représentations sacrées de l'église dans un village près de Lecce. Adopter ensuite cette métrique était sa manière de donner un statut à son écriture poétique.

Anne Morelli montre ailleurs comment des soldats racontent leur expérience sur le champ de bataille selon des topos littéraires. Nulle part on ne trouve un récit réaliste. Elle mentionne les études de Jean Norton<sup>44</sup>:

---

<sup>41</sup> Jurij M. LOTMAN, « Il diritto alla biografia », in Id. *La semiosfera*, sous la dir. de Simonetta SALVESTRONI, Venezia, Marsilio, 1999, p. 187.

<sup>42</sup> LUISA, *I quaderni di Luisa*, Piacenza, Terre di mezzo, 2002. Premio dell' Archivio diaristico di Pieve S. Stefano, 1990. Cf. « Las dos escrituras narrativas de la autobiografía de Luisa: del escrito al documental », in *Mujer y cultura escrita-dal mito al siglo XXI*, (dir. Maria DEL VAL GONZÁLEZ DE LA PEÑA), Somonte S-Cenero-Gijón, 2005, pp. 279-294.

<sup>43</sup> Anne MORELLI (a cura di), *Rital-littérature. Anthologie de la littérature des Italiens de Belgique*, Cuesmes, Editions du Cerisier, 1996.

<sup>44</sup> Jean NORTON, *Témoins : essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Étincelles, 1929, p. 727. Rééd. Presses universitaires de Nancy, 1993 et (en fac-similé) 2006.

Quant aux affirmations sur les ‘flots de sang’ (Telle une averse rouge, le sang des braves giclait sur les avoines hautes (Christian Frogé). - Une nappe de sang vermeil... - Une source de sang gémissant... - Un ruisseau noir qui a afflué dans la rivière... (Barbusse) -, il s’agit, selon J.N.C., de faux témoignages, car il y a eu, en fait, peu de sang, même à Verdun. « Beaucoup de cadavres n’en offrent pas de trace, à moins qu’on ne les soulève : la terre, le gazon absorbent le sang sous le corps. Certaines blessures causent la mort sans couper de gros vaisseaux. Il y a des hémorragies internes. Sous un bombardement meurtrier les obus sèment de la terre dans la tranchée sur les rares flaques de sang comme on sable les arènes ». En fait, les auteurs s’inspirent donc de la tradition poétique et non de leur expérience<sup>45</sup>.

Dans une exposition à Barcelone à La Verreina en 2015, *Modus vivendi*, on pouvait lire des témoignages et voir des vidéos de Sophie Calle<sup>46</sup> sur des aveugles de naissance ou par accident. Ce sont des récits qui nous révèlent la faculté humaine à avoir recours à des ressources imaginatives inépuisables. Quel vocabulaire utilisent-ils, comment les aveugles traduisent-ils en mots leurs expériences ? Une interviewée aveugle de naissance raconte « La chose la plus belle que j’ai vue est un bas-relief du Christ de Vézelay : beauté absolue. Le relief était impressionnant. Je me souviens qu’on voyait les cheveux et sur la poitrine le sang coagulé. J’aimerais le revoir ». Ces témoignages sont de 1996. Peu de récits autobiographiques sont aussi intenses et font comprendre combien l’expérience personnelle se nourrit de mots d’autrui, de perceptions transmises<sup>47</sup>.

On peut assumer la langue d’autrui, même si, comme écrit Barthes, nous en sommes tyrannisés. Et pourtant, en avoir connaissance permet, comme dit Montaigne, de ne pas entasser les locutions dans un réservoir, mais de les faire bouger et vivre. Du reste, ‘citer’ signifie mettre en mouvement et s’apparente à exciter, solliciter.

---

<sup>45</sup> A. MORELLI, « La critique du témoignage. La critique historique et les souvenirs de guerre publiés par des combattants », in B. BARBALATO, *Autobiographie : mensonges blancs, mensonges noirs*, cycle de conférences, Médiathèque Le Phare, UCCLE, 2011, p. 18.

<sup>46</sup> Sophie CALLE, *Modus Vivendi*, exposition, La Verreina, Barcelone, Marzo-Giugno 2015. Ces interviewes sont publiées in *Blind*, Paris, Actes Sud, 2011.

<sup>47</sup> Voir le film de Johan VAN DER KEUKEN, *Blind kind*, 1964, 24’ ; « Comment un enfant – se demande Van Der Keuken –, en partant d’une position foncièrement égocentrique peut conquérir le monde ? » ; voir aussi de Frederick WISEMAN, *Multi-Handicapped*, 1986, USA, 126’.

Les articles publiés dans ce *Mnemosyne* n. 11 explorent la plurivocalité selon des méthodes et des positions conceptuelles différentes. On en donne de suite un aperçu.

Se replier sur l'autre est le travail même de l'historien : quelle est sa place dans l'acte de juger, évaluer, interpréter des voix ? Françoise Hiraux, dans « Les historiens et la voix », se demande de quelle manière l'historien se charge des témoignages et des jugements dans la contemporanéité des événements analysés et dans l'après. L'approche de la vérité est très ardue pour l'exégète : « la sensibilité des historiens, des historiennes au temps, au changement, à la disparition et à la discontinuité, nous ménagent des dialogues tout intérieurs avec les voix anciennes pour mieux accueillir l'inachèvement de toute vie et l'incomplétude de toute relation ».

Trois articles traitent de l'intersubjectivité.

On peut trouver des traces autobiographiques dans des romans : les repérer dans ce tissu fictionnel est un travail d'approfondissement pour l'interprète. Marianne Noujanim, dans son article « Une *Vie secrète* polyphonique de P. Quignard », clarifie comment se déploient dans ces traces « l'articulation conflictuelle et/ou fusionnelle entre l'intime et l'extime, le soi et l'autre, la voix silencieuse de Quignard et la trace des voix absentes qui hantent son œuvre ». Par l'insertion dans ses romans de mots archaïques, Quignard veut dépasser le caractère figé du sens qui emprisonne les paroles traduites et retraduites : « Un mage de l'ancienne Chaldée (*Oracle chaldaïque*, CL, 103) prescrit de ne jamais traduire les mots anciens faute de quoi ils perdent leur puissance. On ne domestique pas les fauves. Le verbe qu'emploie le mage chaldéen est *allaxès*. Il s'agit de ne pas rendre *allos* (autre) la matière du langage qui s'est révélée efficace dans son origine ».

« Quelle figure pour le sujet interprétant ? Derrida lecteur de Blanchot » de Laura Marin, interroge la figure du sujet interprétant, de Derrida qui *lit* Blanchot, le Blanchot surtout de *L'instant de ma mort*, son dernier récit autobiographique. Lecture d'un texte difficile qui ne peut se faire qu'en manifestant une proximité écrite, sensible à cette œuvre, tout en y entrant en résonance, consonance et correspondance.

La plurivocalité se nourrit aussi des relations intersubjectives. L'article d'Anna Gács, « Multisubjectivity in Péter Forgács's adaptation of Péter Nádas's *Own Death* », analyse l'adaptation de Forgács de l'autobiographie philosophique de Nádas. Un travail qui creuse le grain de la voix, l'écriture, l'image comme une réflexion d'une nature inévitablement multisubjective.

Théâtre et cinéma sont les lieux privilégiés du croisement des voix.

L'article « Jean-Luc Godard vs Jean-Luc Godard » de Francesca Rachele Oppedisano analyse comment Godard a constamment remis en jeu son propre sujet auctorial en faisant de son *cinéma*

*d'auteur* un paradoxe. Dans l'œuvre autobiographique *Histoire(s) du Cinéma*, « le portrait de sa propre image est continuellement encombré, à l'intérieur d'un tourbillon d'images provenant du vaste répertoire d'images dont JLG se sert pour tenter de donner forme à toutes les possibles histoires du cinéma ».

L'intersubjectivité est évidemment la pratique même d'un acteur : comment peut-il offrir une image de soi en étant par antonomase un praticien-caméléon ? « Autobiografie umoristiche d'attore : Ettore Petrolini », de Donatella Orecchia observe comment Petrolini interprète et s'approprie la parole d'autrui, en donnant consistance à une sémantique très riche à travers des registres multiples. À la base du travail de cet artiste, « le rapport avec la culture populaire d'origine et ses caractéristiques ; l'intertextualité prononcée (également à travers autocitations décontextualisées et citations de textes d'autrui) ; la polyphonie explicite et implicite ; la poétique de la réécriture parodique et de la déformation métalinguistique des langages et celle de l'« idiotie sublime » ».

On peut inscrire dans la thématique de la littérature de genre les trois articles suivants.

Gasser Khalifa dans « Agentivité au féminin : *Mes hommes* de Malika Mokeddem » pénètre le *modus* à travers lequel cette écrivaine, en partant de la culture algérienne, où est répandue la tendance à occulter la vie publique et privée des femmes, opère pour subvertir « le discours dominant masculin de l'autobiographie et affirme sa différence par rapport aux lois de *gender* ».

« *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux : une nouvelle grammaire de l'être », de Delphine Gachet, montre les stratégies qu'Annie Ernaux adopte dans son dernier roman pour révéler un traumatisme auparavant occulté. Les choix linguistiques, avec un passage constant de la première à la troisième personne, nous induisent à nous rapprocher ou à nous éloigner et à mesurer la distance avec les événements narrés. « Nous nous demanderons aussi comment, simultanément, le recours à la parole des autres – et partant de l'utilisation des autres pronoms – peut élargir les frontières de l'autobiographie singulière au témoignage d'une époque, la fin années 1950 en France. Non pas *Mémoire d'une fille* mais bien *Mémoire de fille* ».

« *The Turkish Embassy Letters* : Self-narration in Letter-writing » de Nicla Rivero raisonne autour d'une autobiographie sous forme épistolaire, plurivocale par excellence. Femme des Lumières, Mary Wortley Montagu (1689-1762), en créant des passerelles entre sphère privée et sphère publique, arrive à toucher une vaste gamme de lecteurs en figurant des identités différentes et en adoptant des voix masculines et féminines. Mary Wortley Montagu nous décrit, entre autres, la pratique de l'ethnie circassienne – qu'elle a appliquée aussi à ses enfants – de l'immunisation contre la variole. Ce n'est que quelques décennies plus tard que Jenner, après une longue expérimentation, la rendra accessible à la médecine occidentale.



À travers ce récit de soi, Lady Montagu introduit dans notre univers des traditions et des coutumes exotiques. Le caractère de son œuvre est dialogique, jamais axiomatique ni solipsiste.

La littérature du XVIII<sup>ème</sup> siècle a été un phare en ce domaine. C'est à partir de cette période que la *construction* autobiographique prend pied.

L'article de Domenica Elisa Cicala, « L'autobiografia come palinsesto letterario », illustre comment les autobiographies de Giambattista Vico et de Pietro Giannone moulent leurs ethos en les *objectivant* à travers des corpus extérieurs : « des couches coexistant de nature polyédrique, soient-elles récritures de morceaux d'épîtres, essais, traités, œuvres philosophiques et philologiques, soient-elles citations entrées dans l'usage commun. La résolution de les transplanter dans le *corpus* de sa propre autobiographie est instrumental à l'autopoïèse, à la mise en discours d'un je qu'en s'appelant au véridique, reprend des passages, recopie des phrases, répète des voix captées pour ancrer les idées et les pensées et re-produire par écrit le cours de sa propre vie ».

L'ensemble des essais de ce numéro permet d'observer la plurivocalité de perspectives multiples venant de l'histoire, de la philosophie, de la littérature romanesque, du témoignage, et de la dramaturgie. Les auteurs ouvrent des fenêtres sur cette manière de 's'autobiographier' tant à l'époque contemporaine que dans le temps passé, où on peut retrouver en germe plusieurs convictions actuelles. Néanmoins, aujourd'hui, nous disposons de méthodes d'interprétation du genre autobiographique plus complexes et interdisciplinaires et, de cet affinement analytique, les articles ici publiés constituent un résultat appréciable.



### **Auto/biografia, polifonia, plurivocalità**

*La parola è a metà di chi parla,  
e metà di chi l'ascolta*  
Montaigne III,13, 1088

La plurivocalità è il DNA della nostra cultura. Una matrice che nel tempo è stata oscurata, in quanto ha prevalso l'idea che originalità e soggettività fossero i punti di riferimento di ogni opera valida. La difficoltà a riconoscere l'esistenza di componenti plurime è ovviamente maggiore quando si tratta di espressioni autobiografiche, soggettive per antonomasia.

Tuttavia, a partire soprattutto dal XX sec. diverse discipline dalla filologia, alla drammaturgia, alla psicologia e alla psicanalisi, hanno fornito molti strumenti teorici per analizzare come e perché dobbiamo riflettere sulla natura polifonica delle espressioni individuali. Considerarsi come esseri esclusivi è un concetto fragile, così come pensare che la lingua possa essere un monopolio individuale.

La lingua greca, come spiega Heidegger, era plurisemantica per eccellenza. Nel viaggio lessicale verso il latino le parole sono divenute pragmatiche, pronte all'uso, sia esso sociale, che giuridico, ecc. : *alétheia* diventa in latino *veritas*, *physis* > *natura*, *idèa* > *repraesentatio*, *logos* > *ratio*, *enèrgheia* > *actualitas*, *hypokèimenon* > *subjectum*.

Sono osservazioni di Heidegger nel suo studio su Nietzsche<sup>1</sup>.

Due pensatori, Andrieu e Jaynes, sollecitano ad osservare come le testimonianze epiche e filosofiche della Grecia antica considerassero l'individuo come un punto finale di un processo.

Definire il pensiero individuale è stato un percorso di ricerca. Drammaturghi e filosofi si adoperarono affinché l'individuo, centrale in questa fase, costituisse una sorta di forza magnetica della collettività. L'enunciato di una sola persona era un collettore che si faceva carico di veico-

---

<sup>1</sup> Franco VOLPI, « Introduzione », in Martin HEIDEGGER, *Nietzsche*, trad. dal ted. in ital. di e a cura di F. VOLPI, Milano, Adelphi, 1994, pp. 47-48.

lare la molteplicità delle voci. È quanto riporta Jean Andrieu ne *Le dialogue antique*<sup>2</sup>. Andrieu illustra in che modo il pensiero nelle opere drammaturgiche e filosofiche fosse considerato sempre corale, venisse ben prima della soggettività monolitica.

Jean Andrieu, paleologo ed ellenista, ha analizzato la struttura del dialogo nel tempo antico, e ha osservato come esso non corrispondesse all'idea che ne abbiamo oggi, cioè scambio di opinioni fra personalità diverse, dove sin dalle prime battute è evidentissima l'identità dei parlanti, e dove domina una preoccupazione illustrativa, pedagogica.

Come scrive Bachtin « La letteratura contemporanea non conosce se non il dialogo drammatico e in parte il dialogo filosofico ridotto a una semplice forma di esposizione, a un procedimento pedagogico »<sup>3</sup>. È la stessa convinzione che con altre parole esprimono Deleuze e Parnet sulla funzione del dialogo nella civiltà attuale<sup>4</sup>.

Nel periodo classico le opere drammaturgiche e filosofiche non rivelavano le identità dei locutori, ma il poterli riconoscere era rinviato al lavoro dello spettatore o del lettore. La voce individuale nella cultura antica non era che portaparola di alterità. La tragedia deriva secondo Aristotele dal ditirambo. All'origine l'aedo e il mimo interpretavano tutti i ruoli.

Questo monologo plurivocale aveva un significato importante per il lettore e lo spettatore e per la visione che ne ricavava. Si può dire che si sollecitasse l'ascoltatore e il lettore ad un esercizio continuo al fine di dirimere singolarità e alterità. L'articolazione del dialogo in Grecia era designato solo dalla punteggiatura. Le sigle dei personaggi vengono introdotte tardivamente, e in modo discontinuo<sup>5</sup>.

Il personaggio dell'Ateniese ne le *Leggi* resta anonimo e Platone gioca col rivelare a poco a poco le identità degli interlocutori :

---

<sup>2</sup> Jean ANDRIEU, *Le dialogue antique. Structure et présentation*, Paris, Les 'Belles Lettres', 1954. Le traduzioni dal francese, laddove il nome di un traduttore non è segnalato, sono mie.

<sup>3</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, trad. dal russo d'Isabelle KOLITCHEFF, Paris, Éd. Le Seuil-Points, 1970, p. 49. Questa trad. è mia avendo consultato l'edizione francese. Per l'ortografia del nome scrivo Bachtin quando il brano citato è tratto dall'edizione italiana, e Bakhtine per l'ed. francese.

<sup>4</sup> Gilles DELEUZE-Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 7. « La maggior parte del tempo, quando mi si pone una domanda, anche quando mi riguarda, m'accorgo che non ho niente da dire. Le domande si fabbricano, come ogni altra cosa. Se non vi lasciano costruire le vostre domande, se le 'pongono' con degli elementi venuti dappertutto, non si sa da dove, non avete molto da dire. L'arte di costruire un problema è importante: si inventa un problema, una posizione del problema, prima di trovare una soluzione ».

<sup>5</sup> J. ANDRIEU, *Le dialogue antique. Structure et présentation, op. cit.*, p. 303.

C'è innanzitutto una tecnica rudimentale concernente il dialogo filosofico a due voci, in cui gli attori sono nominati col vocativo dalle due prime battute. Questa pratica doveva essere usuale nel genere letterario. Ma Platone non si contenta : egli arriva a giocare col suo lettore, ritarda nel nominare un dialogante fino alla nona battuta, o procede nelle *Leggi* con lente rivelazioni, parallelamente alla raffigurazione dell'ambientazione. Inoltre aumenta a poco a poco il numero degli attori, fino a sei, ma praticamente non supera mai il numero di quattro personaggi attivi, e l'interlocuzione resta sempre chiara, realizzandosi gli scambi praticamente fra due personaggi<sup>6</sup>.

[...]

Il lettore si lasciava trasportare dall'intervista mentre si delucidavano poco a poco davanti a lui i problemi di messa in scena e d'identificazione. Così si trova giustificato il fatto che i più antichi esemplari di testi di Platone che ci sono pervenuti, non presentano che un segno diacritico tra le battute, come procedimento di presentazione<sup>7</sup>.

Studiando i testi dialogici di Platone si osserva come contenessero al loro interno tutti i segnali utili per discernere i parlanti, ma bisognava fare come lettore uno sforzo.

Osserva ancora Andrieu che Luciano dissimula volontariamente le identità<sup>8</sup>. E l'anagnoste, lo schiavo che leggeva le opere al padrone, disponeva di un testo dove i segni erano ridotti al minimo. Doveva riconoscere i vari parlanti dal contesto discorsivo<sup>9</sup>.

Insomma, era più importante il pensiero, il concetto che il soggetto. E un autore cercava di comunicare non tanto l'identità del personaggio, quanto l'argomento esposto, che il lettore o ascoltatore avrebbe attribuito a uno specifico locutore attraverso un *work in progress*.

Il concetto di identità è frutto di un lungo sforzo di riflessione. È ancora in una situazione duale che Platone ritiene nasca la coscienza, anche quando il dialogo è con se stessi. La coscienza di sé era frutto di una conversazione dell'uomo con se stesso (*Teeteto*, *Sofista*).

Vi è una battuta nel *Sofista* dell'ospite a Teeteto che dice : « Pensiero e discorso dunque sono la stessa cosa : solo che l'uno è il dialogo che avviene all'interno dell'anima con se stessa senza parole, ed è proprio questo che viene chiamato pensiero »<sup>10</sup>. Affermazione evocata tra altri da

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 311-312.

<sup>10</sup> PLATONE, *Sofista*, a cura di Patrizio SANASI,

<http://www.ousia.it/SitoOusia/SitoOusia/TestiDiFilosofia/TestiPDF/Platone/Sofista.pdf>

Hannah Arendt e da Pavel Florenskij, e costituisce il cominciamento dell'idea del potersi raccontare. Solo successivamente si arriverà con Aristotele al concetto di *ethos*, cioè all'idea che l'uomo ambisce mostrare un'immagine determinata di sé alla società.

La cultura greca antica ci conduce per mano facendoci comprendere come l'individuo sia l'elaborazione di un concetto che ha camminato nel tempo, e non è un punto di partenza. Dare forma a questa entità ha avuto bisogno della creazione di una lingua e di una logica discorsiva. Scrive Benveniste che non tutte le culture dispongono della parola *essere*<sup>11</sup>. È la filosofia greca che ha consentito di oggettivare l'«essere» attraverso la copula, permettendo di unire il predicato nominale al soggetto.

Julian Jaynes ha dedicato molti studi al periodo preclassico greco.

Osservando i protagonisti dell'epica greca, afferma che essi non avevano coscienza dell'integrità, dell'unità della persona e non parlavano se non attraverso la voce altrui. La coscienza della coscienza l'uomo l'ha appresa. L'*Iliade* più dell'*Odissea* testimonia come i vari personaggi presentati non parlassero mai di se stessi, e che agissero secondo una volontà guidata dall'esterno :

Se infatti la nostra forma mentale contemporanea è, come suppongono i più, una caratteristica immutabile, geneticamente determinata, sviluppatasi a un certo punto dell'evoluzione dei mammiferi o ancor prima, com'è possibile che venga alterata così radicalmente dall'ipnosi? [...] Queste alterazioni della mente possono cominciare ad acquistare un senso solo se si rifiuta l'ipotesi genetica e si tratta la coscienza come una capacità culturale appresa, innestata dal sostrato vestigiale di un tipo precedente e più autoritario, di controllo del comportamento<sup>12</sup>.

Jaynes analizza l'*Iliade* e l'*Odissea*, affermando che nell'*Iliade*, poema più antico, ogni individuo non parli che attraverso voci esterne (gli Dei principalmente) e come Ulisse, per esempio, nell'*Odissea* si racconti in terza persona. Anche il corpo non viene mai considerato un'unità tut-

---

<sup>11</sup> « La parola «essere» ricopre una funzione logica, quella della copula nominale. È nell'ambito della cultura greca che è potuta nascere questa parola, in base alla quale ha potuto dispiegarsi tutta la metafisica greca dell'«essere», le magnifiche immagini del poema di Parmenide, come la dialettica del *Sofista*. Non è certo la lingua che ha coniato la definizione metafisica dell'«essere», - ogni pensatore ha la sua -, ma la lingua ha consentito di farne una nozione oggettivabile, che la filosofia poteva maneggiare, analizzare come ogni altro concetto ». Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, v. I, Paris, Gallimard, 1966, p. 70.

<sup>12</sup> Julian JAYNES, « Vestigia della mente bicamerale nel mondo moderno. «L'ipnosi» », in Id., *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, trad. di Libero SOSIO, Milano, Adelphi, 1977, p. 450. [*The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, 1976].

ta intera, come noi oggi lo concepiamo. Ogni organo era depositario di un modo di sentire. La parola *thumos* è la più vicina a noi per indicare le emozioni, o un impulso interno<sup>13</sup>. Quando, nell'*Iliade*, in particolare, un eroe si esprime sul suo stato emozionale, esterna il suo *thumos*, conversa con esso, come se esso fosse un'entità esterna. Cioè agli esordi della letteratura del mondo occidentale i nostri sensi e sentimenti erano concepiti come parcellizzati.

L'unità che noi vantiamo e alla quale aspiriamo è avvenuta successivamente al periodo epico omerico.

Secondo il dizionario Sabatini Coletti, coscienza significa : « Capacità dell'uomo di riflettere su se stesso e di attribuire un significato ai propri atti : avere piena coscienza di ciò che si dice »; e anche « Immaginarsi sede del senso morale dell'uomo ; capacità di valutazione etica delle proprie azioni ».

Quest'autoriflessione, questo *intus* dell'individuo è assente nei primi poemi. Non esistono narrazioni che possano definirsi auto/biografiche nel periodo pre-classico.

In nessun passo dei due poemi si parla di pensieri interni, di riflessioni individuali. *Menos* (forza), *thumos* (respiro, sangue), *noos* (comprensione, che coincide con la parola e risiede nel petto), erano considerate entità separate.

Julian Jaynes illustra, dunque, come la coscienza, nel senso del come noi l'intendiamo, cioè capacità di autoriflessione, si sia plasmata a poco a poco colla caduta graduale della mente bicamerale, cioè con il crollo della scissione delle funzioni dell'emisfero sinistro e destro del cervello. I caratteri che Jaynes attribuisce all'*Iliade* sono stati rilevati nell'ambito della critica letteraria anche da Gotthold E. Lessing, Michail Bachtin, e Jurij M. Lotman.

Jaynes ipotizza e mostra con vari esempi come sia stata la caduta della mente bicamerale a permettere di accedere ad un'idea della coscienza, tale e quale apparirà dopo nella letteratura greco-romana. Questa sarà una svolta radicale nella storia della cultura rispetto al periodo dell'epica.

La voce degli Dei che dettava le azioni da compiere, *in illo tempore* fungeva da volontà generale, e Jaynes pensa che questa credenza si possa far risalire ad uno stadio primordiale dei due emisferi, allora del tutto non comunicanti, ne tratta nel capitolo « The Double Brain », il cervello sdoppiato, diviso. Una parte riceveva ordini dall'esterno, l'altra parte lasciava risiedere il sentire in punti precisi del corpo. Queste due parti non comunicavano e vi era l'assenza assoluta di un linguaggio mentale unificato (Cap. I, 3 La mente dell'*Iliade*).

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, cap. « La mente dell'*Iliade* », p. 95.

È plausibile che queste voci provenissero da un'esperienza ancestrale collettiva o tribale, (vento o altri segni sonori) intese come oracolari e demoniche.

La parola corpo inteso nella sua unitarietà non esisteva<sup>14</sup>, il termine *soma* che nel V sec. lo designa, in Omero è sempre plurale, e sta ad indicare membra morte o un cadavere. Per *psyche* si intendeva un soffio, qualcosa di indeterminatamente etereo. Nei poemi omerici lemmi specifici denotano le varie parti del corpo<sup>15</sup>. Omero parla di braccia, polpacci, piedi, ecc., ma la parola corpo non è presente.

Leggendo l'*Iliade* tutte le osservazioni di Jaynes trovano riscontro. Nel poema non vi è alcun accenno allo spazio mentale interno, all'introspezione. I sentimenti, e questa osservazione vale, anche se in maniera meno accentuata, per l'*Odissea*, sono collocati in specifici punti del corpo.

Ulisse non dice cosa interiormente pensi ; anche se piange e si racconta, non riflette sul suo sé intimo, psichico. Nel canto VIII piange nascondendosi sotto il mantello quando un aedo cieco narra le sue gesta. Ulisse si riconosce in questo racconto, il suo io prende forma nelle parole di un altro<sup>16</sup>. Quando comincia a narrare le sue imprese (canti VIII-XII), lo fa descrivendo i fatti, senza riferirsi al suo pensiero interiore, e affidando all'organo cuore - al quale si rivolge quasi come un altro da sé - il sentire delle emozioni.

Ma comprimendo il petto, rimproverava il cuore :  
 'Sopporta cuore [...]'  
 Così diceva, nel petto rimproverando il suo cuore:  
 e fermo nell'obbedienza restava il suo cuore costante,  
 tenacemente ; ma lui si voltava da una parte e dall'altra<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> J. JAYNES, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, op. cit., pp. 94-97.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> OMERO, *Odissea*, trad. Rosa CALZECCHI ONESTI, Torino, Einaudi, 1968, canto VIII, vv. 82-92: « Questo cantava il cantore glorioso ; e Odisseo / il gran manto purpureo afferrando con le mani gagliarde, lo tirò sulla testa, la bella fronte nascose / ché dei Feaci aveva pudore a versar lacrime sotto le ciglia. / Quando cessava il canto il cantore divino, / asciugando le lacrime toglieva il manto dal capo, e alzava la duplice coppa e libava agli dei : / ma quando ricominciava e lo spingevano al canto / i re dei Feaci, che ai suoi racconti godevano, / ancora Odisseo, coprendosi il capo gemeva ». Si veda anche : B. BARBALATO, « Littérature et modèles culturels - L'aventureux, menteur, immuable Ulysse homérique a mis à rude épreuve les modèles éthiques de la littérature occidentale », in Jacques CARION, Georges JACQUES, Jean-Louis TILLEUIL (a cura di), *Aventures et voyages au pays de la Romane*, Cortil-Wodon (BE), E.M.E., 2002, pp.15-25.

<sup>17</sup> *Ibid.*, canto XX, vv. 22-31.



E così di volta in volta. Il diaframma è sede della paura, ecc.

Bachtin sottolinea come nei poemi omerici tutto si svolgesse nella pubblica piazza : Achille nella famosa scena con Priamo, piange talmente forte che i suoi lamenti si sentono fino in fondo al mare (*Iliade* : XVI)<sup>18</sup>. È la risonanza nello spazio che permette di comprendere la potenza del lamento. E soprattutto sono gli osservatori che contano, nel senso che è solo attraverso il loro sguardo che la scena viene raffigurata. Il tempo conta relativamente, Achille sa che la sua sorte è segnata, ma non se ne preoccupa<sup>19</sup>.

Lessing nel *Laocoön* sottolinea come noi non conosciamo Elena nella sua intimità, nel suo spazio interno : Elena non piange mai, non sappiamo cosa pensi del disastro provocato dopo essere fuggita a Troia con Paride. Omero si limita a dire come degli uomini attempati facciano al suo passaggio degli apprezzamenti (*Iliade* : V)<sup>20</sup>. Scrive Bachtin : « L'uomo interiore, l'uomo per sé' (l'io per sé) e un modo particolare di vedere se stessi non esistevano ancora. L'unità dell'uomo e della sua autocoscienza era puramente pubblica. L'uomo era *tutto all'esterno*, nel senso letterale di questa espressione »<sup>21</sup>. Una vita interiore muta, un dolore muto, un pensiero muto erano del tutto estranei all'uomo greco. Tutto ciò, - cioè tutta la sua vita interiore - poteva esistere solo manifestandosi all'esterno in forma sonora e visiva.

Tutt'altra attualità (nel senso di vicinanza coi nostri sentimenti) se si pensa al personaggio, più vicino a noi nel tempo, di Andromaca di Seneca (4 aC. 65 dC.). Nelle *Troiane* Andromaca vive coi suoi pensieri e riflette soggettivamente sul suo stato.

Come si è detto, è a partire dagli anni '20 del secolo scorso che la natura polivalente e polifonica della lingua e della cultura – finalmente considerate indissociabili – è stata studiata sistematicamente.

---

<sup>18</sup> M. BACHTIN, « La biografia e l'autobiografia antica », in Id., *Estetica e Romanzo*, a cura di Clara STRADA JANOVIČ, Torino, Einaudi, 1979, p. 281. [1955].

<sup>19</sup> Eric DODDS, « De 'civilisation de honte', à 'civilisation de culpabilité' », in Id., *Les Grecs et l'irrationnel*, trad. dall'inglese di Michael GIBSON, Paris, Flammarion, 1959, cap. II, p. 41. [*The Greeks and the irrational*, University of California Press, 1951].

<sup>20</sup> Gotthold E. LESSING, *Laocoön*, testi riuniti e presentati da Jolanta M. BIALOSTOCKA con la collaborazione di Robert KLEIN, Paris, Hermann, 1964, p. 116. [1766].

<sup>21</sup> M. BACHTIN, « La biografia e l'autobiografia antica », in Id., *Estetica e Romanzo*, op. cit., p. 280. [1955].

Il *Cours de linguistique générale* (1916) di Ferdinand De Saussure, è stato un atto di fondazione della linguistica moderna<sup>22</sup>. Il linguaggio è di tutti, come spiega Roland Barthes nella sua *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie* al Collège de France 7 gennaio 1977 :

« Dal momento che essa è proferita, fosse pure nell'intimità più profonda del soggetto, la lingua entra al servizio di un potere. In essa immancabilmente due rubriche si delineano : l'autorità dell'asserzione, la gregarietà della ripetizione »<sup>23</sup>.

Insomma nessuna espressione anche la più segreta, soggettiva, sfugge al dominio della lingua, che è plurivocale per sua stessa natura. Siamo parlati dalla lingua, per questo non potremo mai sentirci gli artefici assoluti dei nostri racconti.

Da un altro punto di vista, nonostante la lingua detenga questo dominio e in un modo o nell'altro è sempre già stata scritta o parlata, malgrado ciò, come utilizzatori possiamo mettere in rapporto l'uno e l'altro codice, possiamo contestualizzare le parole, e attribuire a questi insiemi il senso voluto.

Il genere romanzo ha declinato la plurivocalità in varie forme. Bachtin esaminando l'opera di Dostoevskij<sup>24</sup> pone al suo centro la plurivocalità. Dostoevskij assume di volta in volta il punto di vista di ogni personaggio, e l'uno resta indipendente dall'altro. Un tratto fondamentale delle opere di Dostoevskij, dice Bachtin, è la pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e distinte, un'autentica polifonia di voci, pluralità reale, non vassalla a nessun punto di vista autoriale (cioè Dostoevskij non allinea il racconto su un'unica prospettiva, né lo sottomette a un orizzonte epistemico unico). Queste voci, insomma, non sono mai ridotte ad un denominatore comune. « La pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e distinte, la polifonia autentica

---

<sup>22</sup> L'opera è postuma. È stata tradotta e chiosata in italiano da Tullio DE MAURO nel 1967. Ferdinand DESAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Bari, Editori Laterza, 2017.

<sup>23</sup><http://www.seuil.com/ouvrage/lecon-texte-de-la-lecon-inaugurale-prononcee-le-7-janvier-1977-au-college-de-france-roland-barthes/9782020050036>

<sup>24</sup> M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), trad. it. Giuseppe GARRITANO, Torino, Einaudi, 1968; trad. della precedente edizione del 1929 a cura di Margherita DE MICHIEL, Bari, Ed. dal Sud, 1997 (con introduzioni di Augusto PONZIO, e Iris M. ZAVALA).

Cf. Jean PEYTARD, *Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995.

Si veda sul modo di concepire la plurivocaità : Nicolaj LESKOV, *Il viaggiatore incantato*, trad. di Tommaso LANDOLFI, Milano, Adelphi, 1994. [1873]. In particolare la scena della taverna dei gitani.

delle voci costituiscono interamente in effetti un tratto fondamentale dei romanzi di Dostoevskij»<sup>25</sup>.

Cesare Segre parla di orizzonte epistemico dello scrittore<sup>26</sup>. Questo orizzonte può essere determinato dall'alto o posizionandosi su una linea raso terra. Da queste diverse postazioni la narrazione può assumere uno o più punti di vista.

Nelle autobiografie, la polifonia può apparire quasi un controsenso. Nella nostra cultura occidentale il concetto di originalità, d'individualità, di libero arbitrio, di self-made man, restano dei capisaldi. Anche se Flaubert e Rimbaud avevano definitivamente sgretolato una concezione conclusa dell'io, della soggettività, questo fortino individualista ha continuato a persistere. L'autobiografia rivendica infatti il suo carattere soggettivo, esclusivo, e Rousseau resta la stella polare, il grande pioniere di questa tradizione : « Intraprendo un'azione che non ha mai avuto luogo prima, e la cui esecuzione non avrà imitatori ». È la prima affermazione de *Les Confessions* di Rousseau. L'individualità è la moneta sonante della nostra cultura, divenuta a tal punto fondativa del modo di pensarci, che esistono racconti sullo stato fetale, o sulla propria nascita. Come afferma Philippe Lejeune : « può essere sgradevole prendere coscienza della parte di ripetizione che entra nella nostra creazione »<sup>27</sup>.

Si è portati a negare il tributo che dobbiamo alla cultura collettiva.

La tendenza ad automenzionarci - *autobiocopie* dice Lejeune - è anche rivelatrice di questa maniera di costruire un racconto ideale e autoreferente.

Tuttavia, sempre più molti studi ci inducono a riflettere maggiormente sulla componente plurivocale e intersoggettiva della nostra cultura.

La parola *extimité* (versus *intimité*) è molto attuale<sup>28</sup>, grazie ai social network. Jacques Lacan la impiega per la prima volta nel 1963 (riprendendo un lemma coniato d'Albert Thibaudet nel 1923)<sup>29</sup>. Michel Tournier col neologismo *journal extime*, coniuga la parola intimo con esterno.

---

<sup>25</sup> M. BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 35.

<sup>26</sup> Cesare SEGRE, *Intrecci di voci*, Torino, Einaudi, 1992, p. 17. Si veda in particolare il capitolo : *Riflessioni sul punto di vista*, pp. 13-26.

<sup>27</sup> Philippe LEJEUNE, « Récits de naissance », in Id., *Moi aussi*, Paris, Le Seuil, 1986, pp. 310-317.

<sup>28</sup> Cf. Serge TISSERON, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramasay, 2001.

<sup>29</sup> 'Extime', è un neologismo di Jacques Lacan, ripreso poi da Jacques-Alain Miller, e sta ad indicare ciò che l'io trova fuori di sé stesso nel campo dell'Altro : l'« extime, conjoignant l'intime à la radicale extériorité ». Jacques LACAN, « Clinique de la perversion » (26 marzo 1969), in Id., *Le séminaire, livre XVI, D'un autre à l'autre*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 249.

Si tratta di una visione autobiografica del tutto nuova sia perché mette in primo piano l'anticronologismo (l'ultimo evento occorso è il primo ad essere letto) sia perché il proprio profilo viene costruito, o rivisitato sulla base di interconnessioni, di relazioni con gli altri. Una *écriture du dehors* dice Michel Tournier<sup>30</sup> (che ci rinvia a *La pensée du dehors* di Foucault)<sup>31</sup>, una scrittura, un pensarsi influenzati da ciò che circonda l'uomo, piuttosto che dalla sua interiorità. La coscienza si plasma, si costruisce culturalmente. Determinare un confine fra dentro e fuori, fra parole originali o riprese da altri, è stata una costante riflessione nella cultura occidentale dalle origini.

Starobinski, autore di molti saggi sull'opera autobiografica di Rousseau, ha analizzato in *Diderot un diable de ramage*, come, Diderot, all'opposto di Rousseau, si sia sempre ricercato nella parola altrui, nella plurivocalità derivante dall'assumere scientemente la molteplicità, e come abbia reso manifesta questa maniera di autoesaminarsi, di autoriconoscersi. Starobinski ha considerato l'esporsi alla conoscenza da parte di Diderot lo strumento privilegiato per formare la propria persona, senza zone oscure, dove il sapere possa assolvere proprio al ruolo del *disoccultarsi* :

Questo movimento comporta un'intrusione nell'universo del *dentro* : bisogna forzare una difesa, sollevare i veli, strappare le maschere, penetrare nei luoghi profondi. Ma ciò che è stato così raggiunto è ormai esteriorizzato, messo in luce. Il sapere disocculta. Esso coordina in una stessa esteriorità tutto quello che ha colto e riconosciuto : la realtà interna appartiene allo stesso spazio dell'apparenza esterna<sup>32</sup>.

Anche il citare è un appropriarsi delle parole altrui, ricontestualizzandole nel proprio discorso. Antoine Compagnon illustra tutte le funzioni che la citazione ha avuto nel tempo<sup>33</sup>, prestando un'attenzione particolare alle riflessioni di Montaigne, che negli *Essais* scrive che noi non facciamo che coltivare la memoria lasciando vuoto il comprendere, e assumiamo la parola altrui spesso senza digerirla :

---

<sup>30</sup> Michel TOURNIER, *Journal extime*, Paris, La Musardine, 2002.

<sup>31</sup> Michel FOUCAULT, « La pensée du dehors », in *Critique*, n. 229, Juin 1964, pp. 523-546 (a proposito di Blanchot). In *Dits et écrits*, I, 1966. pp. 518-539.

<sup>32</sup> Jean STAROBINSKI, « L'incipit du 'Neveu de Rameau' », in Id., *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, 2012, pp. 117-118.

<sup>33</sup> Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.

Proprio come gli uccelli vanno talvolta in cerca del granello e lo portano nel becco senza assaggiarlo per imbeccare i loro piccoli, così i nostri pedantes vanno spigolando la scienza nei libri e la tengono appena a fior di labbra, tanto per ributtarla fuori e gettarla al vento.<sup>13</sup> [C] È straordinario come questa stoltezza si convenga esattamente al caso mio. Non è fare la stessa cosa quel che io faccio nella maggior parte di questa composizione ? Me ne vado piluccando qua e là nei libri le sentenze che mi piacciono, non per tenerle in serbo, perché non ho serbatoio, ma per trasferirle in questo libro dove, a dire il vero, non sono più mie che nel loro posto primitivo. Siamo sapienti, credo, solo della scienza presente, non della passata, e altrettanto poco della futura<sup>34</sup>.

Su questa stessa convinzione di Montaigne si muove Diderot. L'interiorità è alimentata dalla conoscenza. Lo abbiamo già evocato : il sapere disoculta. Definirsi riconoscersi nelle parole altrui favorisce un'individualità consapevole.

---

<sup>34</sup> MONTAIGNE, *Essais*, I, cap. 24, Paris, Hector Bossange, 1828, p. 143 :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6382240z/f10.image>

« [A] Ma, quel che è peggio, neppure i loro scolari e i loro ragazzi se ne nutrono e se ne alimentano; anzi, essa passa di mano in mano, al solo fine di farne mostra, di conversarne con altri e di farne dei racconti: come una moneta senza valore, inutile ad ogni altro uso e impiego che a contare e a servir da gettone. [C] Apud alios loqui didicerunt, non ipsi secum. I 14 Non est loquendum, sed gubernandum. II 15 La natura, per dimostrare che non vi è nulla di selvaggio in ciò che è da lei governato, fa spesso nascere fra i popoli meno civilizzati dall'arte prodotti dell'ingegno che gareggiano con le produzioni più artistiche. Come è confacente al mio discorso il proverbio guascone: Bouha prou bouha, mas a remuda lous ditz qu'em: « Soffia che ti soffia, ma si tratta di muover le dita », detto di una cornamusa. [A] Siamo buoni a dire: « Cicerone dice così », « questi sono i costumi di Platone », « queste sono proprio le parole di Aristotele ». Ma noi, da parte nostra, che cosa diciamo? Che giudizi diamo? Che cosa facciamo? Anche un pappagallo saprebbe fare altrettanto. Questo modo di comportarsi mi fa venire in mente quel ricco romano che si era preso la briga, con grandissima spesa, di riunire uomini competenti in ogni sorta di scienze, che si teneva continuamente intorno, affinché, quando gli si presentasse l'occasione di parlare con i propri amici di una cosa o dell'altra, essi prendessero il suo posto e fossero sempre pronti a fornirgli chi un discorso, chi un verso di Omero, ciascuno secondo la propria specialità; e pensava che quel sapere fosse suo perché era nella testa dei suoi uomini;<sup>16</sup> e così fanno anche quelli la cui dottrina sta nelle loro sontuose biblioteche. [C] Conosco uno che quando gli domando che cosa sa, mi chiede un libro per mostrarmelo; e non oserebbe dirmi che ha il deretano rognoso, senza andare immediatamente a studiar sul suo lessico che cos'è rognoso e che cos'è deretano. [A] Prendiamo in custodia le opinioni e la scienza altrui, e questo è tutto. Bisogna farle nostre. Sembriamo proprio come uno che, avendo bisogno di fuoco, andasse a cercarne dal vicino, e trovatone uno bello e grande, si fermasse qui a riscaldarsi, senza più ricordarsi di portarne un po' a casa sua ». MONTAIGNE, *Saggi*, a cura di Fausta GARAVINI e André TOURNON, L.I, 24, Milano, Bompiani, 2012.

<http://www.iisbachelet.it/biblioteca/Montaigne,%20Saggi.pdf>

E per Gide nel comportamento culturale l'originalità non esiste. Gide aveva in orrore il concetto di spontaneità. Scrive nel *Journal 1926-1950* che le frasi di cui ci serviamo sono come degli assegni in bianco<sup>35</sup>, li abbiamo a disposizione per spenderli al momento opportuno. Egli aveva una totale consapevolezza dell'artificiosità dell'arte ed evocava le celebri affermazioni di Wilde sulla legittimità del copiare, sulla scia del suo maestro Walter Pater<sup>36</sup>. E soprattutto sarebbe un grande errore, sosteneva, credere che le persone meno colte siano spontanee. Un'idea sostenuta con argomentazioni diverse da Pasolini<sup>37</sup>.

Per Pavel Florenskij l'essere consapevoli che esistono dei vincoli, può favorire l'arte, piuttosto che diminuirla. Così i canoni sono considerati da Florenskij dei punti di ancoraggio, che sollevano dalla necessità di cercarne una, permettendo una maggiore libertà di espressione :

[...] l'esigenza della forma canonica, o più precisamente il dono che l'umanità fa all'artista di una forma canonica, è una liberazione, non una limitazione [...]. Il primo dovere è di capire il senso del canone, di penetrarlo in profondità quale intelligenza condensata dell'umanità ed essendo spiritualmente proteso verso il più alto livello raggiunto, voglio determinare come, a questo livello, a me, artista individuale, la verità delle cose si manifesti ; è ben noto che questo sforzo di fondere la nostra intelligenza individuale nella forma umana comune dischiude la sorgiva della creatività<sup>38</sup>.

Iscriversi in dei canoni e copiare sono due fattori ricorrenti del raccontare e del raccontarsi. In una maniera o nell'altra l'uomo ripete il già detto e può ambire a farlo, più o meno consapevolmente, come illustra Borges<sup>39</sup>. Il racconto « Pierre Menard, autor del Quijotte », è assai chiarificatore. Borges vi sottolinea il carattere intenzionale dell'atto di copiare.

<sup>35</sup> André GIDE, *Journal 1926-1950*, Paris, Gallimard, II vol., 1997, p. 572.

<sup>36</sup> Walter PATER, *Studies in the History of the Renaissance* (1873). Pater sostiene che a partire dal Rinascimento tutto è copia e riscrittura. Idea ripresa poi ampiamente da H. BLOOM, « The map of Misprision », in Id., *A map of misreading*, Nex York-London, University Press, 1975. Oscar Wilde, allievo di Pater, che era un sostenitore del plagio, fa dire a Gilbert in « La critique est un art », in Id., *Intentions*, Paris, Le livre de poche, 2000, p. 145, [1891] : « Nostro solo desiderio vis-à-vis della storia, è di riscriverla ». Cioè, ripercorrerla, ri-scriverla.

<sup>37</sup> Antonio PIROMALLI, Domenico SCARFOGLIO, *Pier Paolo Pasolini, volgar' eloquio*, Napoli, Athena, 1976.

<sup>38</sup> Pavel FLORENSKIJ, *Le porte regali*, a cura di Élemire ZOLLA, Milano Adelphi, 1977, p. 79 e p. 71. [1922].

<sup>39</sup> Jorge-Luis BORGES, « Pierre Menard, autor del Quijotte », in Id., *Ficciones*, in *Obras Completas I*, dir. Rolando COSTA PICAZO e Irma ZANGARA, 2009, pp. 842-847. [1944].

Accade molto più frequentemente che riprendere le espressioni altrui si faccia automaticamente, inconsapevolmente, nella credenza che un determinato linguaggio corrisponda all'oggetto trattato. Si tratta di un'idea primitiva.

Scrive Bachtin che:

Il contadino analfabeta, infinitamente lontano da ogni centro e ingenuamente immerso in una realtà quotidiana immobile e per lui incrollabile, viveva in alcuni sistemi linguistici : Dio lo pregava in una lingua (lo slavo ecclesiastico), le canzoni le cantava in un'altra, nella cerchia familiare parlava in una terza, e [...] cercava di parlare anche in una quarta (ufficiale, 'burocratica'). [...] queste lingue sono tutte *lingue diverse* anche dal punto di vista dei connotati dialettologici-sociali astratti. Ma queste lingue non erano *dialogicamente correlate* nella coscienza linguistica del contadino, il quale passava dall'una all'altra senza pensarci, automaticamente : ognuna di esse era indiscutibile nel suo posto e il posto di ognuna era indiscutibile<sup>40</sup>.

Dice Lotman, menzionando delle ricerche di Boris Uspenskij, che scrivere un testo nello slavo della Chiesa era già una garanzia di verità<sup>41</sup>. Si tratta di una forma di plurilinguismo, dove ciò che si dice aderisce *in toto* al come lo si dice, in una sorta di nominalismo primordiale ed evocativo. Sussiste l'idea ingenua che ci sia una diretta corrispondenza fra le *le parole e le cose*.

È quanto si osserva ne *I quaderni di Luisa*<sup>42</sup>. All'inizio di questo diario Luisa ha incollato come in una carta d'identità una sua foto da adulta, con la segnalazione del suo nome e l'ultima classe delle elementari che ha frequentato. È il testo di una donna priva della padronanza di un italiano standard minimale, che adotta di volta in volta i registri linguistici del medico, dei professori dei suoi figli, del parlato radiofonico di esperti, ritenendo così di avere la legittimità di narrarsi. Non può che farlo, usando le parole altrui, essendo e ritenendosi non sufficientemente istruita. Tutto ciò che viene dall'esterno, ed è ritenuto da Luisa autorevole, lo capta per rappresentarsi e per avere diritto di parola.

---

<sup>40</sup> M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, op. cit. , p. 103.

<sup>41</sup> Jurij M. LOTMAN, « Il diritto alla biografia », in Id. *La semiosfera*, a cura di Simonetta SALVESTRONI, Venezia, Marsilio, 1999, p. 187.

<sup>42</sup> LUISA, *I quaderni di Luisa*, Piacenza, Terre di mezzo, 2002. Premio dell' Archivio diaristico di Pieve S. Stefano, 1990. Cf. B. BARBALATO, « Las dos escrituras narrativas de la autobiografía de Luisa : del escrito al documental », in *Mujer y cultura escrita-dal mito al siglo XXI*, (dir. Maria DEL VAL GONZÁLEZ DE LA PEÑA), Somonte S-Cenero-Gijón, 2005, pp. 279-294.

Alla stessa maniera, i minatori hanno raccontato la loro discesa nel ventre della terra con le stesse parole di *Germinal* (1885) di Zola. Lo stesso si evince da alcune ricerche della storica dell'emigrazione Anne Morelli che mostrano come nella cultura dal basso si manifesti la tendenza a captare registri e parole altrui quali *boîtes à outils* per raccontarsi<sup>43</sup>. In questa ricerca, di cui ho fatto parte, ho tra altri intervistato un minatore che scriveva la sua vita seguendo la metrica della *Gerusalemme liberata* del Tasso. Da giovanissimo in provincia di Lecce partecipava a delle rappresentazioni sacre (rivestendo ruoli maschili e femminili, le donne vi erano bandite!), dove si recitavano stralci del poema. Utilizzando la metrica del Tasso dava uno statuto poetico ai suoi versi.

Rifacendosi alla critica della testimonianza di Jean Norton<sup>44</sup>, Anne Morelli mostra come il linguaggio e i topoi dei soldati ricalchino esperienze già narrate :

Quanto all'affermazione sui 'frotti di sangue' ('Quale un temporale rosso, il sangue dei valorosi sgorgava sull'avena alta', Christian Frogé). 'Una tovaglia di sangue vermiglio. Una sorgente di sangue gemente... – Un ruscello nero che è affluito nel fiume'... (Barbusse) –, si tratta secondo J.N.C., di false testimonianze, perché, infatti, c'è stato poco sangue anche a Verdun. 'Molti cadaveri non lasciano tracce, a meno che non li si sollevi : la terra, l'erba assorbe il sangue sotto il corpo. Certe ferite causano la morte senza tagliare dei grossi vasi sanguigni. Ci sono emorragie interne. Sotto un bombardamento gli obus gettano della terra nella trincea sulle rare pozze di sangue allo stesso modo come vengono insabbiate le arene. Infatti gli autori si ispirano alla tradizione poetica e non alla loro stessa esperienza<sup>45</sup>.

I soldati della prima guerra mondiale usavano parole derivanti da grandi poemi o romanzi popolari per dare nome e forma a eventi tragici da loro stessi vissuti.

---

<sup>43</sup> Anne MORELLI (a cura di), *Rital-littérature. Anthologie de la littérature des Italiens de Belgique*, Cuesmes, Editions du Cerisier, 1996.

<sup>44</sup> Jean NORTON, *Témoins : essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Étoiles, 1929, p. 727. Rééd. Presses universitaires de Nancy, 1993 et (en fac-similé) 2006.

<sup>45</sup> A. MORELLI, « La critique du témoignage. La critique historique et les souvenirs de guerre publiés par des combattants », in B. BARBALATO, *Autobiographie : mensonges blancs, mensonges noirs*, ciclo di conferenze, Médiathèque Le Phare, UCCLÉ, 2011, p. 18.



Sophie Calle ha lavorato costantemente sull'idea di un'identità *puzzle* e sul concetto di vuoto. Nell'esposizione *Sophie Calle. M'as tu vue?* (Centre Pompidou, 2003), restituisce il ritratto di una giovane parigina scomparsa in un incendio senza lasciare alcuna traccia, sull'esclusiva base di testimonianze. La vita della giovane prende corpo attraverso le parole altrui.

In un'esposizione a *La Vereina*, Barcellona, del 2015, intitolata *Modus vivendi*, Sophie Calle<sup>46</sup> interroga delle persone cieche sulle loro esperienze 'visive'. Sono racconti emozionanti. Quante cose un cieco può vedere, quanti vocaboli utilizza! Racconta un'intervistata cieca dalla nascita: « La cosa più bella che ho visto è un bassorilievo del Cristo di Vézelay: bellezza assoluta. Il rilievo era quasi impressionante. Ricordo che si vedevano i capelli, e nel torace il sangue coagulato. Mi piacerebbe tornare a vederlo ». Queste testimonianze raccolte da Sophie Calle sono del 1986. Poche narrazioni autobiografiche sono così intense e fanno comprendere quanto l'esperienza anche quella più personale si nutre di parole altrui, di percezioni trasmesse e ascoltate fino al punto di tradurre la parola udita in percezione visiva<sup>47</sup>.

Come dice Barthes siamo tirannizzati dalla lingua. Averne consapevolezza permette come sostiene Montaigne di non mettere le parole, le locuzioni in un serbatoio, un *garde-robe*, ma farle muovere, vivere. Del resto la parola 'citare', è imparentata con eccitare, incitare, sollecitare, cioè col mettere in movimento.

Gli articoli pubblicati in *Mnemosyne* n. 11, esplorano la plurivocalità da posizioni concettuali e attraverso metodi provenienti da più discipline. Ne ricaviamo la percezione di una grande diversificazione che intorno a questo concetto operano i tanti autori che la praticano.

In maniera sintetica tracciamo il profilo dei saggi qui pubblicati.

Per antonomasia lo storico affronta, dirime, ascolta le voci altrui, per restituire dei profili di vita attendibili. Françoise Hiraux, in « Les historiens et la voix » pone la domanda sul cosa accade quando la voce abbandona il presente della sua esistenza e attraversa il tempo. Da evento si trasforma in traccia, modificando totalmente la sua natura. Come, dunque, lo storico si fa carico delle voci testimoniali e dei giudizi nella contemporaneità e nel dopo? È il difficile approccio

---

<sup>46</sup> Sophie CALLE, *Modus Vivendi*, esposizione, La Vereina, Barcellona, Marzo-Giugno 2015. Questo lavoro è trattato in *Blind*, Paris, Actes Sud, 2011.

<sup>47</sup> Si veda il film di Johan VAN DER KEUKEN, *Blind kind*, 1964, 24': « Come un bambino, si chiede Van Der Keuken, partendo da una situazione fondamentalmente egocentrica, può conquistare il mondo? »; si veda anche di Frederick WISEMAN, *Multi-Handicapped*, 1986, USA, 126'.

dell'esegeta alla verità. Non secondaria in questa ricerca « la sensibilità dello storico, degli storici rispetto al tempo, al cambiamento, alla scomparsa e alla discontinuità, che ci assicurano dei dialoghi tutti interni con le voci antiche per accogliere meglio il non finito di ogni vita e l'incompiutezza di ogni relazione ».

Tre articoli trattano dell'intersoggettività.

Si possono ricostruire dei tratti autobiografici di un autore partendo dai suoi romanzi. Sono gli interpreti di queste opere che possono farli emergere.

Marianne Noujanim nel suo articolo « Une *Vie secrète* polyphonique de P. Quignard » esplora la polifonia di questo libro dove « l'articolazione conflittuale e/o fusionale fra intimità ed *extimité*, il se stesso e l'altro, la voce silenziosa di Quignard e la traccia di voci assenti abitano la sua opera ». L'incastonare parole antiche nella sua opera per Quignard non vuole essere un preziosismo culturale, ma la necessità di superare quella morfinizzazione a cui sono sottoposte le parole tradotte e ritradotte, sottratte al grembo delle loro origini : « Un mago dell'antica Caldea (*Oracolo caldaico*, CL, 103) prescrive di non tradurre mai le parole antiche, perderebbero così la loro potenza. Non si addomesticano le belve. L'espressione che impiega il mago caldeo è *allaxès*. Si tratta di non rendere *allos* (altro) la materia del linguaggio che si è rivelata efficace nella sua origine ».

Tracciare il ritratto di sé attraverso l'interpretazione di Blanchot è la sfida di Derrida. Laura Marin in « Quelle figure pour le sujet interprétant ? Derrida lecteur de Blanchot », riflette sull'atto del leggere, un atto che necessariamente non può concludere il senso di un'opera definita difficile, può piuttosto manifestare una prossimità scritta ed empatica con l'opera stessa, un voler entrare in risonanza, in consonanza, in corrispondenza con la stessa.

Anche il saggio d'Anna Gács « Multisubjectivity in Péter Forgács's adaptation of Péter Nádas's *Own Death* » ragiona sull'intersoggettività che emerge nell'adattamento di Forgács, cineasta e fotografo, dell'autobiografia filosofica di Nádas. Una sorta di autobiografia dell'autobiografia, volta a descriverne il tessuto vocale, la scrittura, visitarne l'immagine per riflettere sulla sua natura multisoggettiva.

Teatro e cinema sono i luoghi deputati della voce, dell'intreccio di voci. L'articolo « Jean-Luc Godard vs Jean-Luc Godard » di Francesca Rachele Oppedisano osserva come Godard attraverso il linguaggio filmico, abbia costantemente messo in discussione il soggetto autoriale facendo del suo cinema d'autore un paradosso. Nella sua vasta opera *Histoire(s) du Cinéma*, la sua stessa figura risulta essere l'esito di un vasto repertorio di immagini. Niente più del cinema può mostrare quante traiettorie attraversino il soggetto autoriale e ne siano attraversate.

L'intersoggettività è la pratica stessa del mestiere di attore : come egli può offrire un'immagine di sé, essendo per antonomasia un camaleonte ? « Autobiografie umoristiche d'attore : Ettore Petrolini » di Donatella Orecchia analizza come Petrolini si impossessi della parola altrui e la interpreti dando corpo a una semantica ricchissima, tessuta da tanti registri « il rapporto con la cultura popolare di origine e suoi stilemi ; la marcata intertestualità (anche attraverso autocitazioni ricontestualizzate e citazioni di testi altrui) ; la polifonia esplicita e implicita ; la poetica della riscrittura parodica e della deformazione metalinguistica dei linguaggi e quella dell' 'idiozia sublime' ».

Si possono iscrivere nella tematica della letteratura di genere i tre seguenti saggi :

« *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux : une nouvelle grammaire de l'être » de Delphine Gachet ci spiega come l'autrice riveli un trauma di cui non aveva mai fatto cenno nei precedenti romanzi. Le scelte linguistiche col passaggio costante, ad esempio, dalla prima alla terza persona ci interrogano sul « come, simultaneamente il ricorso alla parola altrui - partendo dall'utilizzazione di altri pronomi - può allargare le frontiere dall'autobiografia individuale alla testimonianza di un'epoca, alla fine degli anni 1950 in Francia. Non più *Mémoire d'une fille* ma *Mémoire de fille* ».

Gasser Khalifa in « Agentivité au féminin : 'Mes hommes' de Malika Mokeddem » penetra il modus attraverso il quale questa scrittrice, partendo dalla cultura algerina, dove è diffusa la tendenza ad occultare la vita privata e pubblica delle donne, si adopera per sovvertire « il discorso dominante maschile dell'autobiografia affermando la sua differenza in rapporto alle leggi di genere ».

Nicla Rivero in « *The Turkish Embassy Letters* : Self-narration in Letter-writing » di Mary Wortley Montagu (1689-1762), analizza la plurivocalità di questa autobiografia sotto forma epistolare. Mary Wortley Montagu creando passerelle fra sfera privata e sfera pubblica, raggiunge una vasta gamma di lettori impersonando identità diverse e adottando, mentre narra la sua stessa esperienza, voci maschili e femminili. Mary Wortley Montagu aveva appreso e praticato sui suoi figli la tradizione circassa d'inoculazione del vaiolo, che qualche decennio dopo Jenner varò dopo un'accurata sperimentazione scientifica. Lady Montagu, in quest'opera dialogica nella sua struttura recitativa, non assume mai dei toni assiomatici. Il suo io si fa garante per competenza, prestigio, cultura, senza essere mai autoritario.

La letteratura del XVIII secolo, alla quale anche l'articolo appena menzionato *The Turkish Embassy Letters* si rivolge, è stata un faro nella costruzione plurivocale dell'autobiografia.

L'articolo di Domenica Elisa Cicala, « L'autobiografia come palinsesto letterario », analizza come l'ethos delle autobiografie di Giambattista Vico e Pietro Giannone, venga oggettivato da

menzioni di corpus esterni : « strati coesistenti di natura poliedrica, siano essi riscritture di spezzoni di epistole, saggi, trattati, opere filosofiche e filologiche, siano autocitazioni, trascrizioni di (pseudo) battute di un dialogo, versi di commedie, massime e sentenze entrate nell'uso comune. La risoluzione di trapiantarli nel *corpus* della propria autobiografia è strumentale all'autopoiesi, alla messa in discorso di un io che, appellandosi alla veridicità, riprende brani, ricopia frasi, ripete voci captate per ancorare idee e pensieri e ri-produrre per iscritto il corso della propria vita ».

I saggi pubblicati in questo numero esaminano la plurivocalità delle autobiografie da prospettive disciplinari diverse : storica, filosofica, letteraria, drammaturgica, visiva. Gli autori aprono delle finestre sull'evoluzione di questo concetto e permettono anche di comprendere come nel tempo passato si trovino le semenze e le espressioni di molte convinzioni attuali. Oggi tuttavia sono più complessi i metodi di interpretazione del genere autobiografico, e da questo affinamento analitico gli articoli qui pubblicati offrono un risultato che appare molto apprezzabile.

## Auto/biography, poliphony, plurivocality

*Speaking is half who speaks,  
and half his who hears*  
Montaigne, III, 13, 1088

Plurivocality is the DNA of our culture. It is a mould that has been obscured over time by the prevailing idea that originality and subjectivity are the reference points of any cogent work.

The difficulty in accepting the idea that multiple components of self-narration exist is obviously greater in autobiographical expressions, which are quintessentially subjective.

However, beginning primarily from the 20<sup>th</sup> century, different disciplines – from philology, through dramaturgy, to psychology and psychoanalysis – have provided many theoretical tools for examining how and why we must reflect on the polyphonic nature of individual expressions. Uniqueness is a fragile concept, just as fragile as that of perceiving ourselves as exclusive beings, or believing that language can be an individual monopoly.

As Heidegger explains, Greek was a pluri-semantic language par excellence. Throughout the journey towards Latin, words took up a pragmatic function ; that is, ready for use socially, juridically, etc. : *alétheia* in Latin becomes *veritas*, *physis* > *natura*, *idèa* > *repraesentatio*, *logos* > *ratio*, *enèrgheia* > *actualitas*, *hypokèimenon* > *subjectum*. These are Heidegger's observations contained in his study of Nietzsche<sup>1</sup>.

Two thinkers, Andieu and Jaynes, urge us to note that the very origin of our capacity to communicate is plurivocal, of which the individual was none other than an intermediary.

Defining individual thought has been the subject of ongoing research work. This is what Jean Andrieu reports in *Le dialogue antique*<sup>2</sup>. The producers of culture (playwrights and philosophers) strove to ensure that the individual, who was central at this stage, would constitute

---

<sup>1</sup> Franco VOLPI, « Introduzione », in Martin HEIDEGGER, *Nietzsche*, translated from the German into Italian and edited by F. VOLPI, Milan, Adelphi, 1994, pp. 47-48.

<sup>2</sup> Jean ANDRIEU, *Le dialogue antique. Structure et présentation*, Paris, Les 'Belles Lettres', 1954. The translations from the French in which the translator is not mentioned are mine.

a sort of magnetic force of the community and not an isolated entity. The language of a single individual was a collector that took charge of transmitting the multiplicity of the voices. Andrieu illustrates how thought in dramaturgical and philosophical representation was always regarded as choral ; it came way before subjectivity.

Palaeologist and Hellenist Jean Andrieu, who analysed the structure of dialogue in antiquity, notes that it did not correspond to the idea we have of it today, namely as an exchange of opinions between different personalities where the identity of the speakers is more than clear already from the first few exchanges and where an illustrative, pedagogical preoccupation predominates.

As Bakhtin writes, « Literature of recent times knows only the dramatic dialogue and to some extent the philosophical dialogue, weakened into a mere form of exposition, a pedagogical device »<sup>3</sup>. This is the opinion that, using other words, Deleuze and Parnet express on the function of dialogue in today's civilisation<sup>4</sup>.

In the Classical period, dramaturgical and philosophical works did not reveal the identities of the speakers, but the ability to recognise them was entrusted to the work of the spectator or the reader. The individual voice in ancient culture was none other than a mouthpiece of otherness. According to Aristotle, tragedy derives from the dithyramb. Originally, the bard and the mime performed all roles.

This plurivocal monologue had an important meaning for the reader and the viewer, and for the vision they would gain from it. We can say that the listener and the reader were put through a continuous exercise aimed at distinguishing singularity and otherness. The articulation of the dialogue in Greece was defined only by punctuation. The distinctive traits of the characters arise only in a belated and discontinuous manner<sup>5</sup>.

In Plato's *Laws*, the character of the Athenian remains anonymous, and Plato plays with gradually revealing the identity of the intervening parties :

---

<sup>3</sup> Mikhail BAKHTIN, « Problems of Dostoevsky's Poetics », edited and translated by Caryl EMERSON, in *Theory and History of Literature*, Vol. 8, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1984, p. 17.

<sup>4</sup> Gilles DELEUZE and Claire PARNET, *Dialogues*, translated by Hugh TOMLINSON and Barbara HABBERT-JAM, New York, Columbia University Press, 1987, p. 1. « Most of the time, when someone asks me a question, even one which relates to me, I see that, strictly, I don't have anything to say. Questions are invented, like anything else. If you aren't allowed to invent your questions, with elements from all over the place, from never mind where, if people 'pose' them to you, you haven't much to say. The art of constructing a problem is very important: you invent a problem. A problem-position, before finding a solution ».

<sup>5</sup> J. ANDRIEU, *Le dialogue antique. Structure et présentation*, op. cit., p. 303.

First of all, there is a rudimentary technique regarding the two-voice philosophical dialogue in which the actors are named in the vocative from the first two lines. This practice must have been common in the literary genre. But Plato is not satisfied : he goes as far as playing with his reader, delays naming a participant in the dialogue until the ninth line, or proceeds with slow revelations in *Laws*, in parallel with the representation of the setting. Moreover, he gradually increases the number of actors up to six but in practice never exceeds four active characters, and the interlocution always remains clear, with exchanges occurring practically between two characters<sup>6</sup>.

[...]

The reader got carried away by the interview while the problems of mise-en-scène and identification were gradually elucidated before him. This justifies the fact that the oldest examples of Plato's texts that have reached us present none other than a diacritic mark between the lines as a method of presentation<sup>7</sup>.

When studying Plato's dialogical texts, we note how they were in themselves sufficient for understanding, they contained all the useful signals to discern the speakers, but work was required of the reader.

Andrieu also notes that Lucian deliberately dissimulates identities<sup>8</sup>. And the *anagnoste*, the slave who read works aloud to his master, availed of a text in which signs were reduced to a minimum. He had to recognise the various speakers in the situations expressed and contextualised<sup>9</sup>.

In short, the thought, the concept, was more important than the subject. And those who spoke sought to communicate not so much the identity of the character as the topic presented, which the listener or the reader had to recognise in their work in progress.

The concept of identity has entailed a long effort of reflection. Plato believes that consciousness is born in a dual situation, even when the dialogue is with oneself. Self-consciousness was the result of man's conversation about himself (*Theaetetus*, *The Sophist*).

There is a line in *The Sophist* in which the Stranger tells *Theaetetus* : « Are not thought and speech the same, with this exception, that what is called thought is the unuttered conversation of

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 311-312.

the soul with herself ? »<sup>10</sup> We find this assertion quoted by Hannah Arendt and Pavel Florensky. It constitutes the dawn of the idea of being able to self-narrate. Only later, with Aristotle, will we come to the concept of Ethos ; that is, the idea that man aspires to show a determined image of himself to society.

Greek culture takes us by the hand and leads us to understand how the individual being represents the elaboration of a concept that has progressed over time and is not a starting point. Giving shape to this entity has entailed the creation of a language and of a discursive logic. Benveniste writes that not all cultures avail of the word ‘being’<sup>11</sup>. It was Greek philosophy that made it possible to objectify ‘being’ by means of the copula, linking the predicative nominal with the subject.

Taking a step back in time from what has been discussed in relation to Andrieu, Jaynes – from a psychological point of view – asserts the following about Greek epic :

For if our contemporary mentality is, as most people suppose, an immutable genetically determined characteristic evolved back somewhere in mammalian evolution or before, how can it be so altered as in hypnosis ? [...] It is only by rejecting the genetic hypothesis and treating conscious-ness as a learned cultural ability over the vestigial substrate of an earlier more authoritarian type of behavioral control that such alterations of mind can begin to seem orderly<sup>12</sup>.

Jaynes analyses the *Iliad* and the *Odyssey*, claiming that in the *Iliad*, the older epic poem, every individual speaks only through external voices (primarily the gods) and that Ulysses in the *Odyssey* talks about himself in the third person. The body, too, is not regarded as a whole unity

---

<sup>10</sup> PLATO, *The Sophist*, translated with an introduction by Benjamin JOWETT, The University of Adelaide, eBooks@Adelaide, <https://ebooks.adelaide.edu.au/p/plato/p71so/>.

<sup>11</sup> « Let us emphasize this, because it is in a linguistic situation thus characterized that the whole Greek metaphysics of ‘being’ was able to come into existence and develop – the magnificent images of the poem of Parmides as well as the dialectic of *The Sophist*. The language did not, of course, give direction to the metaphysical definition of ‘being’ – each Greek has his own – but it made it possible to set up ‘being’ as an objectifiable notion which philosophical thought could handle, analyze, and define just as any other concept ». Émile BENVENISTE, *Problems in general linguistics*, Mary Elisabeth MEEK, University Miami Press, USA, pp. 61-62.

<sup>12</sup> Julian JAYNES, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Chapter 4, “Hypnosis”, Houghton Mifflin Company, Boston/New York, 1976, 1990, p. 380.



as we conceive of it today. Every organ was a repository of a way of feeling. The word *thumos* is the closest to us, and it indicated emotions, or an inner impulse<sup>13</sup>. When, especially in the *Iliad*, a hero talks about his own emotional state, he expresses his *thumos*, converses with it as though it were another person. That is, at the dawn of Western literature, our senses and feelings were conceived of as parcelled out. The unity we boast and to which we aspire occurred after the Homeric epic period.

According to the Sabatini Coletti dictionary, consciousness means : « Man's capacity to reflect upon himself and to give meaning to his deeds : to have full awareness of what one says » ; and also : « Imaginary seat of man's morals ; capacity for ethical evaluation of one's own actions ». This self-reflection, this *intus* [inside] of the individual is absent in the early poems. There are no narrations that can be defined as auto/biographical (let alone in the name of an autobiographical pact) in the pre-Classical period.

In no passage of the two poems are inner thoughts, individual reflections, mentioned. *Menos* (strength), *thumos* (breath, blood), *noos* (understanding that coincides with the word and resides in the chest), are separate entities.

In *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Julian Jaynes shows how consciousness in the sense as we intend it – namely, as a capacity for self-reflection – is gradually forged with the gradual breakdown of the bicameral mind ; that is, with the collapse of the split of the functions of the left and right hemispheres in the brain. The characters that Jaynes attributes to the *Iliad* have also been noted in the context of literary criticism by Gotthold E. Lessing, Mikhail Bakhtin and Yuri Lotman.

Jaynes's analysis hypothesises and shows that it was the breakdown of the bicameral mind that made it possible to access the same idea of consciousness which will later appear in Greco-Roman literature. This represents a radical shift in the history of culture compared to the period of epic poetry.

The voice of the gods which dictated the actions to be taken, at that time served as a general willingness, and this belief is thought to hark back to a primordial state of the two hemispheres, then completely separate. Jaynes deals with this in the chapter "The Double Brain", the split, divided brain. A part of it took orders from the outside ; the other part let feeling reside in precise points of the body. These two parts did not communicate with one another and there was complete absence of a mental language (Ch. I, 3, « The Mind of the *Iliad* »).

---

<sup>13</sup> J. JAYNES, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, op. cit., p. 69.

It is plausible that these voices derived from a collective or tribal ancestral experience variously identified (through the wind or other auditory signs) as oracular voices and demons. The word body as intended in its unity did not exist<sup>14</sup>; the term *soma*, which defines it in the fifth century, is always in the plural in Homer and stands for dead limbs or a corpse. *Psyche* was intended as a breath, something indefinitely ethereal. In the Homeric poems, specific lemmas denote the various parts of the body<sup>15</sup>. Homer talks about arms, calves, feet, etc., but the word ‘body’ does not exist.

In reading the *Iliad*, all of Jaynes’s observations are confirmed. In this poem, there is no mention whatsoever of the inner mental space, of introspection. Feelings – and this observation also applies to the *Odyssey*, albeit in a less accentuated manner – are placed in specific points of the body. Ulysses does not say what he thinks in his own heart; even if he weeps and talks about himself, he does not reflect on his intimate, psychic self. In book VIII, he weeps hiding under his cloak when a blind bard tells of his deeds. Ulysses recognises himself in this narration; his ‘I’ takes shape in the words of the ‘other’<sup>16</sup>. When further on Ulysses begins to recount his deeds (Books VIII-XII), he does so by presenting the facts, without referring to his inner thoughts, and entrusting the feeling of emotions to the heart – the organ he addresses almost like another self.

But, striking his chest, he called his heart in order and said :

‘Patience, my heart’ [...]

But though he was able by such self-rebuke to quell all mutiny in his heart  
and steel it to endure steadily,  
nevertheless he could not help twisting and turning<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> J. JAYNES, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, op. cit., p. 71.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> HOMER, *Odyssey*, originally translated by E. V. RIEU and revised by D. C. H. RIEU, London, Penguin Books, 1991, 2003, Book VIII, vv. 82-92, p. 92 : « This was the theme of the famous minstrel’s lay, but Odysseus with his sturdy hands drew his purple cloak over his head and hid his handsome face, as he was ashamed to be seen weeping by the Phaeacians. Whenever the glorious minstrel paused in his song, he wiped the tears away and, removing the cloak from his head, reached for his two-handled cup and made libations to the gods. But whenever Demodocus started singing again, encouraged by the Phaeacian lords, who were enjoying the tale, Odysseus once more hid his face and sobbed ». See also : B. BARBALATO, « Littérature et modèles culturels - L’aventureux, menteur, immuable Ulysse homérique a mis à rude épreuve les modèles éthiques de la littérature occidentale », in (ed. Jacques CARION, Georges JACQUES, Jean-Louis TILLEUIL), *Aventures et voyages au pays de la Romane*, Cortil-Wodon (BE), E.M.E., 2002, pp.15-25.

<sup>17</sup> *Ibid.*, Book XX, vv. 22-31, p. 195.

And so time after time. The diaphragm is the seat of fear, etc.

Bakhtin emphasises how in the Homeric poems everything happens in the public realm : in the famous scene with Priam, Achilles weeps so loudly that his cries can be heard all the way to the bottom of the sea (*Iliad* : XVI)<sup>18</sup>. It is the resonance in space that gives breath, makes it possible to understand the power of lament. Above all, only the observers count because it is only through their glance that the scene is depicted. Time counts relatively ; Achilles knows that his fate is sealed but he is not concerned about it<sup>19</sup>.

In *Laocoön*, Lessing emphasises that we do not know Helen in her own intimacy, in her inner space : Helen never weeps ; we do not know what she thinks of the disaster she has caused after eloping to Troy with Paris. Homer simply says that some elderly men make appreciative remarks as she passes by (*Iliad* : V)<sup>20</sup>. Bakhtin writes (1895-1975) : « The inner man, the ‘man per se’ (the ‘I’ per se) and a particular way of seeing oneself did not as yet exist. The unity of man and of his self-consciousness was merely public. Man was *all outside*, in the literal meaning of this expression »<sup>21</sup>. Wordless inner life, wordless grief, wordless thought were entirely alien to Greek man. All this – that is, all of his inner life – could exist only by manifesting itself on the outside in auditory and visual form.

This is an entirely different type of modernity (in the sense of closeness to our feelings) if we think about the character of Andromache by Seneca (4 BC-AD 65). In *Troades*, Andromache lives with her thoughts and reflects subjectively upon her state. The difference from the Homeric centuries, and also from Greek literature, is crucial.

Beginning from the 1920s, while examining the concepts of intertextuality, interdiscursivity, panoscopy and monoscopy, Bakhtin concerned himself with plurivocality, with particular attention to Dostoevsky.

---

<sup>18</sup> M. BAKHTIN, « La biografia e l'autobiografia antica », in Id., *Estetica e Romanzo*, edited by Clara STRADA JANOVIĆ, Torino, Einaudi, 1979, p. 281. [1955].

<sup>19</sup> Eric R. DODDS, « From Shame-Culture to Guilt-Culture », in Id., *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Oxford, 1951, Chapter II, p. 29.

<sup>20</sup> Gotthold E. LESSING, *Laocoön*, translated by Ellen FROTHINGHAM, Boston, Roberts Brothers, 1887, Chapter 22, p. 140. [1766].

<sup>21</sup> M. BAKHTIN, « La biografia e l'autobiografia antica », in Id., *Estetica e Romanzo*, op. cit., p. 280. [1955].

It is with the *Course in General Linguistics* (1916) by Ferdinand de Saussure that modern and modern linguistics is born ; language and culture prove to be inseparable<sup>22</sup>.

Language belongs to everybody, as Roland Barthes explains in his Lecture in Inauguration of the Chair of Literal Semiology at the Collège de France, 7 January 1977 : « Once uttered, even in the subject's deepest privacy, speech enters the service of power. In speech, inevitably, two categories appear : the authority of assertion, the gregariousness of repetition »<sup>23</sup>.

Hence, no expression – even the most secretive, subjective one – escapes the power of language, which is plurivocal by its own nature. We are spoken to by language, and for this reason we will never be able to feel that we are the absolute authors of our narrations.

From another point of view, even though language holds this power, and in one way or another has always been already written or spoken, as users we can relate both codes, contextualise words, and subjectively give them the desired meaning. The genre of the novel has declared plurivocality in various forms. In examining Dostoevsky's oeuvre<sup>24</sup>, Bakhtin places plurivocality at its centre. Each time, Dostoevsky adopts the point of view of each character, and one remains independent from the other. Bakhtin says that a fundamental feature of Dostoevsky's works is the plurality of independent and distinct voices and consciousnesses : a real polyphony of voices, a real plurality that is not servant to any authorial point of view (that is, Dostoevsky never adopts a single point of view, nor does he subordinate it to a single epistemic horizon). In short, these voices are never reduced to a common denominator. « A plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses, a genuine polyphony of fully valid voices is in fact the chief characteristic of Dostoevsky's novels »<sup>25</sup>.

Cesare Segre talks about the epistemic horizon of the writer<sup>26</sup>. This horizon governs writing's intertwining of voices from selected and differently harmonising positions.

---

<sup>22</sup> The posthumously published work was translated and annotated in Italian by Tullio DE MAURO in 1967.

<sup>23</sup> <https://www.eupublishing.com/doi/abs/10.33366/olr>, 1979.

<sup>24</sup> M. BAKHTIN, « Problems of Dostoevsky's Poetics », edited and translated by Caryl Emerson, in *Theory and History of Literature*, Vol. 8, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1984.

See Jean PEYTARD, *Mikhail Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995.

On the way of conceiving of plurivocality, see Nicolaj LESKOV, *Il viaggiatore incantato*, translated by Tommaso LANDOLFI, Milan, Adelphi, 1994, [1873], particularly the scene in the tavern of the gypsies.

<sup>25</sup> M. BAKHTIN, « Problems of Dostoevsky's Poetics », *op. cit.*, p. 6.

<sup>26</sup> Cesare SEGRE, *Intrecci di voci*, Torino, Einaudi, 1992, p. 17. See in particular the chapter : *Riflessioni sul punto di vista*, pp. 13-26.

Even though Flaubert and Rimbaud had definitively shattered a final definition of the 'I', of subjectivity, this individualistic bastion has continued to persist. And in autobiographies, polyphony may appear almost as a contradiction in terms. In our Western culture, the concepts of originality, individuality, free will, self-made man, are still cornerstones. Autobiography in fact lays claim to its subjective, exclusive character, and Rousseau remains a polestar and a pioneer in this respect : « I have entered upon a performance which is without example, whose accomplishment will have no imitator [...] To say what I have to say would require me to invent a language as new as my project... » is the first assertion in Rousseau's *Confessions*. Individuality is the currency of our culture ; it is deemed so fundamental to our way of thinking about ourselves that there are narrations about the foetal state, or one's own birth. As Philippe Lejeune states, « becoming aware of the part of the repetition that enters the creation may be disagreeable »<sup>27</sup>.

We are led to deny the tribute we owe to collective culture. The tendency to self-quotation - *autobiocopie*, says Lejeune - also reveals this way of constructing an ideal and self-referential narration of our life.

However, a growing number of studies lead us to reflect more upon the plurivocal and inter-subjective component of our culture.

The word 'extimacy' (as opposed to 'intimacy') is very topical<sup>28</sup> thanks to social networks. Jacques Lacan uses it for the first time in 1963 (recalling a term coined by Albert Thibaudet in 1923)<sup>29</sup>. With the term *journal extime*, Michel Tournier combines the word 'intimate' with 'exterior', fashioning a neologism. Indeed, this is an entirely new autobiographical view because it places anti-chronology in the foreground (the last event that has occurred is the first to be read), and one's own profile is re-created, or revisited, on the basis of interconnections, of other people's reactions. An *écriture du dehors* [writing from outside], says Michel Tournier<sup>30</sup> (who reminds us of Foucault's *The Thought from Outside*)<sup>31</sup>, a writing, a self-reflection influenced by

---

<sup>27</sup> Philippe LEJEUNE, « Récits de naissance », in Id., *Moi aussi*, Paris, Le Seuil, 1986, pp. 310-317.

<sup>28</sup> See : Serge TISSERON, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramasay, 2001.

<sup>29</sup> 'Extimacy' is a neologism coined by Jacques Lacan, to which Jacques-Alain Miller later returned, and it indicates what the 'I' finds outside of itself in the realm of the Other : « extime, conjoignant l'intime à la radicale extériorité [extimacy connects the intimate to radical exteriority] ». Jacques LACAN, « Clinique de la perversion » (26 March 1969), in Id., *Le séminaire, livre XVI, D'un autre à l'autre*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 249.

<sup>30</sup> Michel TOURNIER, *Journal extime*, Paris, La Musardine, 2002.

<sup>31</sup> Michel FOUCAULT, « La pensée du dehors », in *Critique*, n. 229, June 1964, pp. 523-546 (à propos de Blanchot). In *Dits et écrits*, I, 1966, pp. 518-539.

what surrounds man rather than by his own intimate and inner self. Consciousness is moulded, is culturally constructed. Establishing a boundary between inside and outside, between original words and words appropriated by others, has been a constant reflection in Western culture from the beginning.

Starobinski, who wrote many essays on Rousseau's autobiographical oeuvre, in *Diderot Un diable de ramage* underscored how, unlike Rousseau, Diderot always sought himself in other people's words, in the plurivocality that comes from knowingly adopting multiplicity, and how he made this way of self-examining, of self-recognising, manifest. Starobinski regarded Diderot's exposing himself to knowledge as the privileged instrument for forging his own self, without dark areas, but rather as an instrument for *un-concealing* himself :

This movement entails an intrusion into the universe of the *inside* : it is necessary to force a defence, lift the veils, pull the masks off, penetrate into deep places. But that which has thus been achieved is by now externalised, brought to light. Knowledge un-conceals. It coordinates in the same exteriority everything that it has understood and recognised : inner reality belongs to the same space as external appearance<sup>32</sup>.

Antoine Compagnon illustrates all the functions that quotation has had over time<sup>33</sup>. Quoting means appropriating other people's words and re-contextualising them in one's own discourse.

In his *Essays*, Montaigne writes that we do nothing else than cultivate memory by leaving understanding empty ; we adopt other people's words often without digesting them :

Like birds who fly abroad to forage for grain, and bring it home in the beak, without tasting it themselves, to feed their young ; so our pedants go picking knowledge here and there, out of books, and hold it at the tongue's end, only to spit it out and distribute it abroad. And here I cannot but smile to think how I have paid myself in showing the foppery of this kind of learning, who myself am so manifest an example ; for, do I not the same thing throughout almost this whole composition ? I go here and there, culling out of several books the sentences that best please me, not to keep them (for I have no memory to retain them in), but to transplant them into this ; where, to say the truth, they are no more mine than in their first

---

<sup>32</sup> Jean STAROBINSKI, « L'incipit du 'Neveu de Rameau' », in Id., *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, 2012, pp. 117-118.

<sup>33</sup> Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.

places. We are, I conceive, knowing only in present knowledge, and not at all in what is past, no more than in that which is to come<sup>34</sup>.

Diderot acts on the same conviction as Montaigne. Inner reality is nourished by knowledge. We have seen that knowledge *un-conceals*. To define and recognise oneself in other people's words, if 'digested', can give rise to an individuality that is aware of the importance of knowledge in delineating our own self.

For Gide, being original does not exist in cultural behaviour, and he abhorred the concept of spontaneity. In his *Journal 1926-1950*, he writes that the sentences we use are like blank cheques<sup>35</sup>. They are available to us to be spent at the right moment. Gide was totally aware of the artificiality of art and evoked Wilde's famous statements on the legitimacy of copying, in the

---

<sup>34</sup> MONTAIGNE, *Essays*, Book I, Chapter 14, « Of Pedantry », translated by Charles Cotton, revised by William Carey Hazlett, Project Gutenberg e-book, 2006, 2016, <https://www.gutenberg.org/files/3600/3600-h/3600-h.htm>  
« But the worst on't is, their scholars and pupils are no better nourished by this kind of inspiration; and it makes no deeper impression upon them, but passes from hand to hand, only to make a show to be tolerable company, and to tell pretty stories, like a counterfeit coin in counters, of no other use or value, but to reckon with, or to set up at cards: *They have learned to speak from others, not from themselves. Speaking is not so necessary as governing.* Nature, to show that there is nothing barbarous where she has the sole conduct, oftentimes, in nations where art has the least to do, causes productions of wit, such as may rival the greatest effect of art whatever. In relation to what I am now speaking of, the Gascon proverb, derived from a cornpipe, is very quaint and subtle : *You may blow till your eyes start out ; but if once you offer to stir your fingers, it is all over.* We can say, Cicero says thus ; these were the manners of Plato ; these are the very words of Aristotle : but what do we say ourselves ? What do we judge ? A parrot would say as much as that. And this puts me in mind of that rich gentleman of Rome who had been solicitous, with very great expense, to procure men that were excellent in all sorts of science, whom he had always attending his person, to the end, that when amongst his friends any occasion fell out of speaking of any subject whatsoever, they might supply his place, and be ready to prompt him, one with a sentence of Seneca, another with a verse of Homer, and so forth, every one according to his talent ; and he fancied this knowledge to be his own, because it was in the heads of those who lived upon his bounty ; as they also do, whose learning consists in having noble libraries. I know one, who, when I question him what he knows, he presently calls for a book to show me, and dares not venture to tell me so much, as that he has piles in his posteriors, till first he has consulted his dictionary, what piles and what posteriors are. We take other men's knowledge and opinions upon trust; which is an idle and superficial learning. We must make it our own. We are in this very like him, who having need of fire, went to a neighbour's house to fetch it, and finding a very good one there, sat down to warm himself without remembering to carry any with him home ». *Essays, op. cit.*, <https://www.gutenberg.org/files/3600/3600-h/3600-h.htm>.

<sup>35</sup> André GIDE, *Journal 1926-1950*, Paris, Gallimard, II vol. 1997, p. 572.

footsteps of his teacher, Walter Pater<sup>36</sup>. Above all, he maintained that believing that less cultured people are spontaneous would be a gross mistake. On the contrary, they are more open to accept conventions. With different arguments, this idea was supported by Pasolini<sup>37</sup>.

For Florensky, being aware that restrictions exist can benefit art rather than undermining it. Thus, Pavel Florensky regards canons as anchors that relieve one of the need to look for one, allowing for more freedom of expression :

[...] The need for a canonical form, or more precisely the gift of a canonical form that humanity gives to the artist, is liberation, not limitation [...] The first duty is to understand the sense of the canon, to go deep into it as the condensed intelligence of humanity, and since I am spiritually thrust towards the highest level reached, I want to determine how, on this level, the truth of things manifests itself to me, an individual artist ; it is well known that this effort of melding our individual intelligence into the common human form opens up the source of creativity<sup>38</sup>.

In one way or another, man repeats and can aspire to do so, more or less knowingly, as Borges shows<sup>39</sup>. The story « Pierre Menard, Author of the *Quixote* » clarifies this very well.

In it, Borges underscores the international character of the act of copying. Actually, on the contrary, more often it happens that appropriating other people's expressions is done automatically, and believing that a certain language corresponds to the subject being dealt with. This is a primitive and recurring idea.

Bakhtin writes :

Thus an illiterate peasant, miles away from any urban center, naively immersed in an unmoving and for him unshakable everyday world, nevertheless lived in several language systems : he prayed to God in one language (Church Slavonic), sang songs in another, spoke to

---

<sup>36</sup> Walter PATER, *Studies in the History of the Renaissance* (1873). Pater asserts that, beginning from the Renaissance, everything is copy and rewriting. This idea was amply appropriated by Harold BLOOM, « The map of Misprision », in Id. *A map of misreading*, New York, London, University Press, 1975. A pupil of Pater's, Oscar Wilde, who was a supporter of plagiarism, has Gilbert say in « The Critic as Artist » : « The one duty we owe to history is to rewrite it », University College Cork, [www.ucc.ie/celt/online/E800003-007/text001.html](http://www.ucc.ie/celt/online/E800003-007/text001.html).

<sup>37</sup> Antonio PIROMALLI, Domenico SCARFOGLIO, *Pier Paolo Pasolini, volgar' eloquio*, Naples, Athena, 1976.

<sup>38</sup> Pavel FLORENSKIJ, *Le porte regali*, edited by Élemire ZOLLA, Milan, Adelphi, 1977, p. 79 and 71. [1922].

<sup>39</sup> Jorge Luis BORGES, « Pierre Menard, autor del Quijote », in Id., *Ficciones*, in *Obras Completas I*, ed. Rolando COSTA PICAZO and Irma ZANGARA, 2009, [1944], pp. 842-847.



his family in a third, and [...] he tried speaking yet a fourth language (the official-literate language [...]). All these are *different languages* [...] were not dialogically coordinated in the linguistic consciousness of the peasant ; he passed from one to the other without thinking, automatically : each was indisputably in its own place, and the place of each was indisputable<sup>40</sup>.

As he mentions Boris Uspensky's studies, Lotman says that writing a text in Church Slavonic was already a guarantee of truth<sup>41</sup>. This is a form of plurilinguism in which what is said entirely adheres to how it is said in a sort of primordial nominalism.

This can be observed in *I quaderni di Luisa*<sup>42</sup>, the diary of a woman who did not possess a minimal level of standard Italian, who each time adopts the linguistic registers of the doctor, of her son's teachers, of experts' radio speech, thereby believing to have the legitimacy of self-narration. She can only do so by using other people's words, for she is, and considers herself to be, not educated enough. All this comes from the outside, and Luisa deems it authoritative ; she adopts it in order to represent herself and to have the right to speak. In this, there is certainly an aspiration to realism, to the testimonial, and there is the naïve idea that *words are things*.

In the same way, even in recent times miners recounted their descent into the bowels of the earth using the same words as in *Germinal* (1885) by Zola. The same can be evinced from research carried out by the historian Anne Morelli, which show how in low culture there is a tendency to pick up other people's registers and words as a toolbox for self-narration<sup>43</sup>. I myself participated in this research and interviewed, among others, a miner who wrote about his life in verse following the metre of Tasso's *Jerusalem Delivered*. Indeed, as a very young man in the province of Lecce, he used to take part in religious plays (performing male and female roles as

---

<sup>40</sup> M. BAKHTIN, « Discourse in the Novel », in *The Dialogic Imagination : Four Essays*, edited by Michael HOLQUIST, translated by Caryl EMERSON and Michael HOLQUIST, Austin, London, University of Texas Press, 1981, pp. 295-296.

<sup>41</sup> Yuri M. LOTMAN, « Il diritto alla biografia », in Id. *La semiosfera*, ed. by Simonetta SALVESTRONI, Venice, Marsilio, 1999, p. 187.

<sup>42</sup> LUISA, *I quaderni di Luisa*, Piacenza, Terre di mezzo, 2002. Premio dell' Archivio diaristico di Pieve S. Stefano, 1990. See B. BARBALATO, « Las dos escrituras narrativas de la autobiografía de Luisa : del escrito al documental », in *Mujer y cultura escrita-dal mito al siglo XXI*, (ed. Maria DEL VAL GONZÁLEZ DE LA PEÑA), Somonte S-Cenero-Gijón, 2005, pp. 279-294.

<sup>43</sup> Anne MORELLI (ed.), *Rital-littérature. Anthologie de la littérature des Italiens de Belgique*, Cuesmes, Editions du Cerisier, 1996.

women were banned from them !), which employed excerpts from the epic poem. Using Tasso's metre gave his verse poetic status.

Referring to the critique of Jean Norton's account<sup>44</sup>, Anne Morelli shows how the language and the *topoi* of soldiers return to already narrated experiences to which the soldiers refer :

Regarding the assertion about the 'gushes of blood' (Like a red storm, the blood of the valiant gushed on the high oats [Christian Frogé]). – A tablecloth of scarlet blood... – A spring of moaning blood... – A black stream that has flown into the river... (Barbusse) – According to J. N. C., these are false testimonies because, in fact, also in Verdun little blood was spilled. "Many corpses leave no traces, unless they are lifted : the ground, the grass absorb the blood underneath the body. Some wounds cause death without severing major blood vessels. There are occurrences of internal bleeding. During a bombardment, the shells throw earth in the trench on the rare pools of blood in the same way as it is covered up in arenas". In fact, the authors draw from the poetic tradition and not from their own experience for inspiration<sup>45</sup>.

In this case, the soldiers of World War I used words that derived from great poems or popular novels in order to give a name and shape to tragic events that they themselves had experienced.

Sophie Calle has constantly worked on the idea of a *puzzle* identity and on the concept of void. Through people's accounts, the exhibition *Sophie Calle : Did You See Me ?* (Centre Pompidou, Paris, 2003), gives us back a portrait of a young Parisian woman who disappeared without trace during a fire. Her life takes shape through other people's words.

In the exhibition *Modus Vivendi* at *La Vereina*, Barcelona, in 2015, Sophie Calle<sup>46</sup> asks blind people questions about their 'visual' experiences. These are moving narrations. So many things the blind can see, so many words they use ! A woman who is blind from birth says in an interview : « The most beautiful thing I saw is a bas-relief of the Vézelay Christ : absolute

---

<sup>44</sup> Jean NORTON, *Témoins : essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Étincelles, 1929, p. 727. Rééd. Presses universitaires de Nancy, 1993 and (in facsimile) 2006.

<sup>45</sup> Anne MORELLI, « La critique du témoignage. La critique historique et les souvenirs de guerre publiés par des combattants », in B. BARBALATO, *Autobiographie : mensonges blancs, mensonges noirs*, cycle de conférences, Médiathèque Le Phare, UCCL, 2011, p. 18.

<sup>46</sup> Sophie CALLE, *Modus Vivendi*, exhibition, La Vereina, Barcelona, March-June 2015. This work is dealt with in *Blind*, Paris, Actes Sud, 2011.

beauty. The relief was almost impressive. I remember that you could see the hair, and coagulated blood on the chest. I would like to go back to see it ». These accounts from Sophie Calle date to 1986. Few autobiographical narrations are so intense and make us understand the extent to which experience, even the most personal, feeds on other people's words, perceptions that are listened to, and transmitted, to the point of translating the word heard into visual perception<sup>47</sup>.

As Barthes says, we are tyrannised by language. And as Montaigne maintains, being aware of this allows us not to keep words, expressions, in a store-house, a *gardeoire*, but to make them move, live. After all, the expression 'to cite' seems to be related to 'to excite', 'to incite', 'to solicit', and it may mean 'to set in motion'.

The articles published in *Mnemosyne* n. 11 explore plurivocality from conceptual positions and with methods that come from several disciplines. From them, we perceive the great diversification with which the many authors who practice it work around this concept. What follows is a synthetic profile of the essays published here.

The historian quintessentially deals with, distinguishes and listens to other people's voices in order to give back reliable life profiles. In « Les historiens et la voix », Françoise Hiraux poses the question of what happens when the voice abandons the present of its existence and goes through time. It turns from an event to a trace, thereby entirely modifying its nature. So, how does the historian take on testimonial voices and judgement in the present and after ? This is the difficult approach of the exegete to the truth. A far from secondary factor in this research is « the sensitivity of the historian, of historians, to time, to change, to disappearance and discontinuity, which secure for us all-inner dialogues with ancient voices in order to better receive the unfinished of every life and the incompleteness of every relationship ».

Three articles have inter-subjectivity as their direct subject.

It is possible to reconstruct an author's autobiographical data starting from his novels.

In her article « Une *Vie secrète* polyphonique de P. Quignard », Marianne Noujanim explores the polyphony of that book, in which « the conflictive and/or fusional articulation between intimacy and extimacy, the self and the other, Quignard's silent voice and the trace of absent voices inhabit his work ». Setting ancient words in his work is a cultural flourish for Quignard, but it constitutes the need to overcome the morphinization of meaning that translated and re-

---

<sup>47</sup> See the film by Johan VAN DER KEUKEN, *Blind kind*, 1964, 24': « How can a child, Van Der Keuken wonders, starting from an essentially egocentric situation, conquer the world ? » See also Frederick WISEMAN's *Multi-Handicapped*, 1986, USA, 126'.

translated words have assumed, taken away from the womb of their origins : « A magician from ancient Chaldea (*Chaldean Oracles*, CL, 103) prescribes never to translate ancient words, otherwise they lose their power. Wild beasts are not to be tamed. The expression used by the Chaldean magician is *allaxès*. It means not to turn *allos* (other) into the matter of the language that proved to be effective in its origin ».

Painting a self-portrait through Blanchot's interpretation is Derrida's challenge. In « *Quelle figure pour le sujet interprétant ? Derrida lecteur de Blanchot* », Laura Marin reflect on the act of reading, an act that cannot necessarily conclude its meaning in a work that is defined as difficult, but rather manifest a written and empathic proximity to the work itself, a willingness to come into resonance, into consonance, into correspondence with it.

Anna Gács's essay *Multisubjectivity in Péter Forgács's adaptation of Péter Nádas's 'Own Death'* also reflects on inter-subjectivity, dealing with cinematographer and photographer Forgács's adaptation of Nádas's philosophical autobiography. It is a sort of autobiography of autobiography aimed at describing its vocal fabric, writing, visiting the image in order to reflect on its multi-subjective nature.

Theatre and cinema are representative sites of the voice, of the intertwining of voices. Francesca Rachele Oppedisano's article deals with Jean-Luc Godard, who, through the filmic language, has constantly questioned the authorial subject by turning his art-house cinema into a paradox. In his sprawling work *Histoire(s) du Cinéma*, his own figure proves to be the result of a vast repertoire of images. Nothing more than cinema ensures that a thousand trajectories traverse the authorial subject and are traversed by it.

Inter-subjectivity is the very practice of the actor's craft : how can he offer an image of himself, being a chameleon par excellence ? « *Autobiografie umoristiche d'attore: Ettore Petrolini* » by Donatella Orecchia observes how Petrolini appropriates and interprets other people's words, giving shape to a very rich semantics woven by many registers : «the relationship with the popular culture of origin and its stylistic features ; the marked intertextuality (also through re-contextualised self-citations and citations of other people's texts); the explicit and implicit polyphony ; the poetic of parodic rewriting and of meta-linguistic deformation of languages and that of 'sublime idiocy' ».

The following three essays can be inscribed into the theme of genre literature.

« *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux : une nouvelle grammaire de l'être » by Delphine Gachet explains how the author reveals a trauma that she had never mentioned in her previous novels. The linguistic choices, for example with the constant shifting from the first to the third person, ask us questions as to « how simultaneously resorting to other people's words – starting from the

use of other pronouns – can expand the scope of individual autobiography to become testimony of an epoch, at the end of the 1950s in France ».

In « Agentivité au féminin : *Mes hommes* de Malika Mokeddem, Gasser Khalifa penetrates the *modus* through which this writer – starting from Algerian culture, where the tendency to conceal women’s private and public life is widespread – strives to subvert « the dominant male discourse of autobiography by affirming its diversity in relation to the norms of the genre ».

In « *The Turkish Embassy* : Self-narration in Letter-writing » by Mary Wortley Montagu (1689-1762), Niela Riviero analyses the plurivocality of this autobiography in epistular form. Creating bridges between the private and the public spheres, Mary Wortley Montagu reaches a wide range of readers by impersonating different identities, and adopting male and female voices as she narrates her experience. Mary Wortley Montagu had learned, and practised on her children, the traditional Circassian practice of inoculating smallpox, which Jenner launched a few decades later following thorough scientific experimentation. In this dialogical work in its recitative structure, Lady Montagu never assumes axiomatic tones. Her ‘I’ acts as a guarantor for competence, prestige and culture without ever being authoritarian.

The literature of the 18<sup>th</sup> century, to which the above-mentioned article *The Turkish Embassy Letters* also refers, has been a lighthouse in relation to the theme of plurivocality.

Domenica Elisa Cicala’s article, « L’autobiografia come palinsesto letterario », examines how the ethos of the autobiographies of Giambattista Vico and Pietro Giannone is objectivised by mentions of external corpora : « coexistent layers of a multifaceted nature, be their rewritings of excerpts from epistles, essays, treatises, philosophical and philological works, be they self-citations, transcripts of (pseudo) lines of a dialogue, verses of comedies, maxims and sentences that have come into common use. The resolve of transplanting them into the corpus of one’s own autobiography is instrumental to autopoiesis, to inserting into a discourse an ‘I’ that, appealing to truthfulness, appropriates excerpts, copies phrases, repeats intercepted voices in order to anchor ideas and thoughts, and re-produce in writing one’s own lifetime ».

Each essay published in this issue examines the plurivocality of autobiographies from individual perspectives : historical, philosophical, literary, dramaturgical, visual. The authors of these essays open windows onto the evolution of this concept while allowing us to understand how the seeds and the expressions of many current convictions are found in times past. Today, however, the methods of interpretation of the autobiographical genre are more complex, and from this analytical fine-tuning, the articles published here offer a result that appears to be much appreciable.

