

Auto/biographie, désordre, entropie

Thème de ce numéro : autobiographie > < entropie. Il est intéressant de constater comment des manières de penser et des méthodes venant des sciences mathématiques et de la nature se sont développées en même temps et avec beaucoup d'ampleur dans les sciences humaines, en les révolutionnant.

Qu'est-ce que l'entropie ? Dans la formulation du deuxième principe de la thermodynamique s'introduit une fonction d'état, l'entropie, qui relie fondamentalement beaucoup d'événements thermodynamiques à la flèche du temps. En étant l'entropie une fonction non décroissante dans le temps elle implique que beaucoup de ces phénomènes sont irréversibles.

Cet énoncé a eu, d'un point de vue historique, un impact considérable dans différents domaines en modifiant la manière d'opérer des chercheurs : ils doivent inclure l'incidence de l'instabilité lors qu'ils considèrent n'importe quel ensemble de manifestations.

Esquissé il y a environ deux siècles, l'approche entropique s'est affinée dans le temps, en investissant plusieurs disciplines, de la physique au monde de l'information. Le déterminisme est littéralement dégelé de ses principes supposés insurmontables pendant des siècles, telles quelles les conceptions du temps et de l'espace. On en résulte qu'on ne peut plus appliquer universalement les lois de la nature comme à l'époque de Newton, ni considérer le temps de façon abstraite, en mesurant d'une manière symétrique le passé ou le futur, parce que le temps est modulaire, l'être et le devenir n'étant pas opposés (Prigogine 1993 : 8). Prigogine² parle de *lois du chaos*, oxymore où se dessine « une nouvelle rationalité dans laquelle probabilité n'est pas ignorance et science ne se confond pas avec certitude » (Prigogine 1994 : 11, éd. fran.). C'est au rela-

¹ On trouvera ci-après les versions en italien et en anglais de cette introduction. Quand le nom du traducteur n'est pas signalé, la traduction est la mienne. Dans les bibliographies respectives de l'introduction en français, en italien et en anglais, on a signalé, là où cela était possible, les livres publiés dans ces langues.

² Physicien et chimiste belge d'origine russe, a tenu un cours de conférences à Milan en 1992, publié en Italie (Laterza 1993), et édité en français en 1994.

tivisme d'Albert Einstein que se réfère Prigogine, et d'une manière spécifique au deuxième principe de la thermodynamique.

D'un côté, les bornes de la physique classique sont brisées, et, d'un autre côté, le chercheur et l'interprète ne peuvent plus adopter des catégories figées. C'est une réflexion argumentée d'un point de vue de l'histoire de la science de Michel Foucault dans le chapitre « Classer » dans *Les mots et les choses* (1966). Cet essai explique que la première étape de la pensée contemporaine scientifique a commencé plusieurs siècles avant notre époque, en partant de la réflexion que les signes/les mots et les choses existent indépendamment les uns des autres (Foucault M. 1966 : 141). À partir de ce moment, la pensée déterministe commence à s'effondrer.

Parallèlement, dans le domaine des sciences humaines la conviction s'impose que l'interprète et l'exégète ne peuvent que prendre en charge en même temps les textes et leur réception dans le temps et dans l'espace.

Ce raisonnement, ici réduit à l'essentiel, n'est pas étranger à la manière de concevoir et de transmettre une histoire de vie.

Être dans les choses, être « embarqué » est une métaphore récurrente dans l'histoire de la littérature et de la philosophie : de Pascal à Goethe³, à Nietzsche (aphorisme 124 du *Gai Savoir*).

Vous êtes embarqué[s], écrit Blaise Pascal (1670, Série II, *Infini-rien* : 418-233).

Cette image simple et efficace est au cœur de l'œuvre *Naufrage avec spectateur : paradigme d'une métaphore de l'existence* de Hans Blumenberg⁴ (1994). Elle s'oppose à la réflexion de Lucrèce (I^{er} siècle AC) qui ouvre le deuxième livre du *De Rerum Natura*. Lucrèce imagine qu'un spectateur de la rive observe, impassible, un naufrage en se réjouissant de ne pas être dans le désastre : « Il est doux, quand les vents troublent au loin les ondes, de contempler du bord sur les vagues profondes un naufrage imminent. Non que le cœur jaloux jouisse du malheur d'autrui ; mais il est doux de voir ce que le sort nous épargne de peines » (Lucrèce 2013 : Incipit L. II).

À cette vision ataraxique, Blumenberg oppose l'idée que nous sommes impliqués dans tout événement auquel nous assistons. Il n'existe pas d'objet et de sujet indépendants l'un de l'autre,

³ Goethe : « Je suis embarqué sur la vague du monde », *Lettre à Lavater*, 6 Mars 1776.

⁴ Hans Blumenberg analyse la métaphore du naufrage à travers des écrits de Leibniz, Hegel, Schopenhauer, Burckhardt, Nietzsche. Blumenberg nous amène à considérer à quel point il nous est impossible de nous détacher du monde comme Lucrèce et Sénèque l'avaient imaginé. Nous sommes à jamais dans une barque exposée aux quatre vents. [*Schiffbruch mit Zuschauer* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979].

en se façonnant toute connaissance de soi et de la culture au sens large dans un procès osmotique entre le monde et le sujet.

Starobinski traite lui aussi cet argument en considérant comme inopérante une vision qui définit le monde compas à la main, dans l'attitude de le posséder en le géométrisant (Starobinski J. 1961 : 23). Starobinski en parle dans un passage d'une œuvre où il examine *Les Confessions* de Rousseau, une autobiographie qui semble tenir compte point par point, avant la lettre, du principe de l'entropie.

Nietzsche évoque la métaphore de l'embarquement. Il revient à maintes reprises sur l'*amor fati* (en particulier en *Ecce homo* écrit en 1888 et publié en 1908), qui consiste à accueillir sagement le parcours accidenté de la vie. Nietzsche critique la généalogie, la philologie, disciplines qui se donnent pour objectif de trouver des origines en remontant le temps de façon linéaire.

Les autobiographies en général, et en particulier celles analysées dans les articles ici publiés, semblent pouvoir faire l'objet de deux regroupements distincts.

Le premier cas de figure voit le narrateur assumer un horizon épistémique dominant sur la matière chaotique reportée (chaotique parce qu'elle transgresse n'importe quel principe régulateur absolu, comme pourrait l'être une vision axiomatique du temps et de l'espace). Dans ce premier cas, le narrateur englobe intentionnellement dans son récit *les lois du chaos*, en utilisant un langage et un style rigoureux, modulés comme des *exempla* pour dompter le désordre. C'est les cas de Perec ou de Carrère, par exemple.

Le second cas de figure voit, à l'opposé, les motus du narrateur coïncider avec l'acte *in fieri* de la formulation du texte sans se réjouir d'un regard d'« en haut ». L'auto-compréhension à travers le déroulement magmatique du récit peut arriver éventuellement après. Cette seconde catégorie ne peut pas être assimilée aux journaux intimes, récits qui réfèrent jour après jour ce qui arrive. En fait ils se structurent comme des remémorations magmatiques de ce qui s'est déjà passé.

Si les sciences mathématiques et de la nature ont mis à la base de leurs recherches le principe de l'entropie, il n'en est pas moins présent dans le domaine de la littérature et de l'art. Il existe une tradition qui a modélisé plusieurs formes de récits entropiques. Le XX^e siècle a été certainement le plus fécond à ce sujet, néanmoins des exemples antérieurs ne manquent pas.

I - On présentera dans cette préface, en premier, des exemples tirés d'autobiographies d'auteurs connus (Ia, Ib, Ic), avant la dernière partie, où sont brièvement présentés les articles publiés dans ce numéro.

I a) La distaxie programmée de Diderot ; I b) l'invalidation d'une perspective comme vision linéarisée du cosmos et de la vie ; I c) le jeu de tarots vu par Italo Calvino comme une métaphore de l'imprévisibilité de l'existence. Ces trois points constituent les points de repère de l'orientation de ce numéro.

a) Le premier topos regarde l'œuvre de Diderot. Il a été l'auteur qui intentionnellement et avec une grande opiniâtreté a su construire une méthode pour interpréter la vie comme entropie. Le dialogue comme agent maïeutique capable de mettre en comparaison des visions opposées qu'on ne peut pas associer à aucune théorie, prend forme dans un mouvement pérenne, dislocation et interchangeabilité d'énergies. Le tout traduit en style spécifique.

Entre autres œuvres – (dans ce numéro l'article de May Chehab traite de *Jacques le fataliste et son maître*) – *Le neveu de Rameau ou La satire seconde* (1762 et 1773) est un texte de Diderot qui s'inscrit dans la grande tradition du dialogue comme instrument de dialectique et de comparaison d'opinions, en le portant à des limites extrêmes.

Moi (Diderot) et *Lui*, le jeune neveu du célèbre musicien, dont l'identité nous est révélée dans ses coordonnées déictiques seulement à la fin, comparent leurs deux styles de vie divergents. *Moi* et *Lui* interprètent l'auteur-narrateur et son *alter ego* qui a un tempérament qui le traîne par-ci par-là, d'une manière désarticulée selon des circonstances météorologiques, vestimentaires ou alimentaires. Même son aspect extérieur n'a pas de continuité : « Rien ne dissemble plus de lui que lui-même » (Diderot D. 1862 : 3).

Parmi les premières phrases, le *Moi* solitaire dit : « [...] Mes pensées, ce sont mes catins » (*Ibid.* : 2). Diderot se reconnaît dans la fréquentation 'érotique' de ses pensées.

Sa solitude habituelle ne l'empêche pas d'avoir une relation 'désirante' avec le monde.

La rencontre avec un *Lui* aussi différent et sans principes, permet à Diderot une ouverture vers la diversité, en rapportant ses idées, inspirées du rationalisme et d'une morale circonscrite, au comportement du jeune Rameau, inconstant et volubile. À travers le dialogue se révèle la fécondité de l'échange, du métissage entre deux visions en ligne de principe opposées. Cependant, se mettre en relation fait réfléchir le philosophe sur l'importance d'une expérience extemporanée. La ligne droite des convictions de Diderot se transforme en une ligne en zigzags.

Au delà donc du regard critique vers la vie sans règles du jeune Rameau, le philosophe peut mettre à nu un côté de son moi pas trop éloigné du jeune Rameau, grâce à la conversation et à une comparaison horizontale, dialogique.

Dans ce dialogue, des mots récurrents : hybride, levure, fermentation, reconduisent au vocabulaire scientifique que Diderot avait employé dans *Le rêve de d'Alembert*, où la troisième partie

de la discussion porte sur la pureté des espèces en botanique et dans le monde animal, sur l'incongruité de principes abstraits par rapport à une nature variée et pleine de contaminations.

« La perfection consiste à concilier ces deux points » (Diderot D. 1875, tome 2 : 6, été 1769).

Diderot, un diable de ramage de Jean Starobinski (2012), (*diable*, celui qui sépare, terme qui est mentionné vingt-sept fois dans le texte de Diderot) illustre comment la vérité n'est que le résultat de l'interaction du philosophe et de 'l'original', de l'ordre et du désordre.

Extérioriser, discuter, permet de connaître, d'aboutir à une conscience plus profonde (« le savoir désoculte », écrit Starobinski (*Ibid.* : 117).

Les figures du chiasme, de l'anadiplose, des antithèses, sont les stratégies linguistiques de Diderot qui relient le temps de la réflexion au présent, en mettant sur le même plan les opposés.

I b) Le deuxième topos regarde la mise en discussion d'une vision linéaire qui domine dans notre culture toute conception (historique, individuelle, etc.).

Plusieurs réflexions de scientifiques, d'historiens de l'art, d'anthropologues, portent sur une vision spatiale plutôt que progressive et temporelle d'une vie, où la contiguïté gagne sur la continuité.

En reconstruisant une histoire des lignes, l'anthropologue Tim Ingold met en lumière comment dans les études de géométrie domine la pensée euclidienne qui considère la ligne comme vecteur primaire de la perception de l'espace : « Euclide croyait que les yeux émettaient des rayons pour éclairer les objets qu'ils rencontraient, c'est pourquoi il les décrivait sous la forme des lignes droites reliant l'œil à l'objet » (Ingold T. 2014 : 206). Toutes les lois sur l'optique ont été fondées sur cette conception.

La civilisation occidentale a exalté la linéarité comme facteur spécifique de l'évolution. *L'Homo sapiens sapiens* marche droit, parole qui assume des significations éthiques aussi. Tortueux, déviant sont des mots qui généralement ont une valence négative. On considère que dans un vécu l'arrivée est plus importante que le trajet (*Ibidem* : 118).

Pavel Florensky (1882-1937) mathématicien, philosophe refuse cette vision. Dans quelques pages autobiographiques « Autoreferat », écrites à la troisième personne pour une encyclopédie (1925-1926), il critique toute conception tendant à l'homologation :

Comme loi fondamentale du monde Florensky élit le seconde principe de la thermodynamique, la loi de l'entropie, qu'il accueille en sens large comme loi du *Chaos* dans tous les lieux de la création. À cette dynamique du monde s'oppose le *Logos* ou principe de l'ectropie. La culture est la lutte consciente contre l'aplatissement général ; la culture est le détachement comme

résistance au nivellement de l'univers, est l'accroissement de la diversité de potentiel dans tous les domaines qui se révèle être une condition quelconque de vie, est l'opposition à l'homologation, synonyme de mort (Florensky P. 2007, p. 6, éd. it.).

Du camp de détention Florensky, fusillé en 1937, a adressé beaucoup de lettres très intenses à sa famille, qui esquissent une vaste autobiographie : la chronique de son quotidien, l'observation aiguë du contexte où il vivait, de la nature et des hommes, donnent la même importance aux petits qu'aux grands phénomènes. Les souvenirs sont de Florensky évoqués toujours comme des leviers pour l'avenir.

La vision de Florensky dans ses écrits autobiographiques trouve ses racines dans ses essais critiques sur la perspective au temps de la Renaissance et sur la conception de l'espace euclidien. Selon Florensky nous pouvons observer la réalité d'une manière plus enrichissante si nous nous éloignons de la prospective *more geometrico*. En fait l'intellect élabore les antinomies et va au delà des formulations abstraites, tirées avec difficulté de l'expérience concrète. Aucun 'mouvement gestuel' n'a du sens s'il est inscrit dans un espace euclidien homogène, infini, isotopique. L'espace est anatrope (Florensky P. 1993: 236).

Ces convictions naissent aussi de ses études sur l'iconostase et sur la conception de l'espace et du temps dans l'art figuratif.

À la conception contraignante de la perspective dite scientifique, il oppose l'art des icônes d'où peuvent irradier des perspectives plurimes. Chaque spectateur peut en choisir une, selon son sentiment et son mode de contemplation. *Stupeur et dialectique* en somme (Florensky P. 2013). La perception d'un espace vécu n'a rien à voir avec l'espace de la perspective rectiligne.

Tout témoignage de Florensky constitue une leçon incontournable qui oriente vers la singularité, la discontinuité, l'entropie.

I c - Le troisième topos regarde la divination, l'idée qu'on peut gouverner le désordre en connaissant au préalable le futur. Différents auteurs ont dessiné des cas de figure sur la correspondance entre le destin et la volonté de l'apprivoiser.

Sophie Calle adopte la stratégie de se rendre dans les lieux prédits par sa voyante (Calle S. 2008), pour anticiper l'avenir, le discipliner, éviter l'entropie, le chaos.

C'est sa manière d'essayer de gouverner le temps à venir.

Dans *La mort de la Pythie* (1990), Dürrenmatt raconte que la Pythie prédit à Œdipe un destin qu'elle invente. La révélation fausse déterminera l'enchaînement de la tragédie. Dürrenmatt veut nous faire comprendre l'étroite frontière entre le vrai et le faux dans une histoire de vie, qui peut

se construire sur un mensonge. Une réflexion qui génère l'inquiétude, aussi dans notre temps où les *fake news* sont omniprésentes, et affaiblit un des principes pivots de notre conception du vrai et du faux.

Toujours sur le thème de la divination on peut observer comment Niki de Saint Phalle en tisse le fil rouge dans le *Giardino dei Tarocchi* un parc où son œuvre plastique multi-couleurs joue avec son 'moi' et avec l'interprétation du destin et l'influence du hasard.

À cet argument est voué *Le château des destins croisés* d'Italo Calvino qui consacre sa première partie aux tarots viscontiens du XV^{ème} siècle, publiée en 1969, laquelle sera suivie quelques années après, d'une seconde partie *La taverne des destins croisés* portant sur les tarots de Marseille de 1761.

Dans un univers médiéval, des gens qui se sont perdus dans un bois se réfugient dans un château, où ils se rendent compte qu'ils n'ont plus la faculté de parler de vive voix. L'une des personnes présentes inaugure le récit de soi à travers le jeu des tarots, en choisissant une carte :

« il nous parut qu'avec cette carte il voulait dire 'je' et qu'il s'apprêtait à nous raconter son histoire » (Calvino I., 1976 : 12). En positionnant carte après carte, il se retrouve – sans parler et donc nous sommes avertis par le narrateur – en face d'un destin auquel il ne s'attendait pas, enfoncé sans pouvoir y échapper. Calvino attribue à la carte de la Papesse ces mots, lorsque le beau jeune homme apparaît désespéré : « À présent, tu appartiens au bois. Qui est perte de soi, mélange. Pour t'unir à nous tu dois te perdre, te dépouiller de tes attributs propres, te démembrer, te fondre dans l'indifférencié » (*Ibid.* : 20).

Bien que, dès lors, le premier intervenant commence son parcours en croyant le gouverner, il se retrouve dépendant du contexte des tarots. Son attente se heurte à l'imprévisible résultant de la combinatoire des cartes qui assument des significations différentes en fonction à leur position dans l'ensemble.

D'autres personnes, en se racontant, usent des mêmes cartes, lesquelles comme dans des mots croisés entrelacent à l'horizontal les narrations qui se développent au vertical. La signification de chaque figure est donc virtuellement polysémique, parce qu'elle est déterminée par rapport aux autres. Selon Calvino, les tarots sont une machine narrative combinatoire et, à travers ce jeu littéraire permettent aux nombreux *Je* présents dans le château de nourrir l'illusion de bâtir leur propre histoire de vie, hélas sans réussir.

Influencé sûrement par « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » de Borges (1951), Calvino avait connaissance aussi des études sur la cartomancie comme moteur narratif (Cf. : Lekomceva M.I., Uspenskij B.A. 1969) ; et certainement du célèbre jeu des surréalistes qui en 1940-1941 à

Marseille avaient réinventé sur la base de portraits revisités le jeu des tarots. En arrière-plan de ce jeu en somme, il y avait le thème de la divination et de l'identité.

Dans ce château, certaines personnes adoptent d'autres stratégies : elles essaient de se reconnaître dans des figures ressemblant à des personnages littéraires, de se mettre en sécurité dans le sillon de leur destin, mais ceux-ci veulent sortir de leur histoire figée en la dédaignant. Comme Roland qui en se voyant représenté dans la carte du *Pendu* comprend qu'il y a un côté chaotique de sa personnalité : « Laissez-moi comme ça. J'ai fait le tour et j'ai compris. Le monde se lit à l'envers. Voilà » (*Ibid.*: 40).

Raconter son propre destin ne peut se faire dans une procédure linéaire, dit Calvino. Et même des personnages conclus, écrits, Roland, Astolphe, Faust ou Parsifal n'entendent pas rester dans les rangs de récits codifiés.

L'explicit provient du *De rerum natura* de Lucrèce (II, 112-141), œuvre à laquelle Calvino renvoie : « Une guerre sans fin agite l'univers, jusqu'aux étoiles du firmament, et elle n'épargne ni les esprits ni les atomes. Contemplant la poussière dorée suspendue dans l'air, quand l'obscurité d'une pièce est pénétrée par des rayons de lumière, Lucrèce y voyait les batailles d'impalpables corpuscules, des invasions, des assauts, des carrousel, des tourbillons... » (*Ibid.*: p. 53). C'est un thème qui traverse aussi « Légèreté » (Calvino I., *Leçons américaines*, 1989 : 29).

II - Les arguments jusqu'ici évoqués de la distaxie, de la divination et de la *fortuna*, d'une vision anti perspective de l'existence, sont présents dans les essais publiés dans ce numéro 12 de *Mnemosyne, o la costruzione del senso*.

Être écrivain ou écrivain joue un rôle important sur le plan de la structure et du fonctionnement de la narration.

Les inputs que l'ensemble de ces essais nous renvoient regardent principalement : II a) la délinéarisation de la narration autobiographique ; II b) l'adoption de la part du narrateur d'une sinuosité discursive et de marginalisation de noyaux centraux de son histoire ; et le concept de fractal ; I c) l'irruption de l'événement, de l'*ex abrupto* dans un dessin de vie ; l'écriture comme modélisation articulée entre fiction et ce qui est arrivé réellement.

II a - C'est l'essai de Sophie Milquet qui ouvre ce numéro: *Malgré tout, raconter. Délinéarisation du récit dans les entretiens oraux sur la Shoah*. Reconduire à une ratio des récits oraux d'événements traumatisants, – des témoignages qui manifestent formes délinéarisées dans l'exposition –, implique une méthode dans l'écoute et dans la captation des constantes. Des blocs, des intermittences, des circonlocutions, des dechronolisations, révèlent *in fieri* la difficulté

d'extérioriser ses propres douloureuses expériences. Seulement qui écoute peut avoir un horizon épistémique dominant : « La 'séquence Shoah' – écrit Sophie Milquet – surdétermine tout l'entretien, puis la manière dont celui-ci est marqué par plusieurs traits structurels qui ressortissent globalement de la délinéarisation. Cette remise en cause de la narration, à quelque degré que ce soit, débouche parfois sur un extrême, où le récit de l'atrocité hypothèque la poursuite de l'entretien ».

Dans un univers différent, mais rejoignant la même structure délinéarisée de la narration de sa propre expérience, nous voici devant l'autobiographie du mathématicien Alexandre Grothendieck.

Odile Chatirichvili in « Désordres de la recherche dans les autobiographies de mathématiciens », traite en général de récits à la première personne de mathématiciens qui se servent de l'écriture pour fixer des idées et leur développement. Ils sont des écrivains et pas des écrivains pour reprendre la célèbre distinction de Roland Barthes. En particulier dans la seconde partie de son essai Odile Chatirichvili examine l'autobiographie d'Alexandre Grothendieck qui confie à ce texte le rôle de garde-mémoire de ses procès mentaux. Il écrit pour « mettre en évidence, dans son autobiographie *Récoltes et Semailles*, les procédés de (re)mise en ordre ultérieure par la mémorisation et l'écriture autobiographiques, et leurs liens avec la pratique de l'écriture mathématique ».

L'écriture de Grothendieck n'est pas programmée, elle se déploie sur une ligne d'horizon épistémique basse, c'est-à-dire alignée sur le moment-même où son récit prend forme.

Chatirichvili écrit dans ses conclusions :

L'autobiographie de Grothendieck est plus atypique du point de vue éditorial comme du point de vue stylistique. Le mathématicien procède par ajouts successifs et retours réflexifs, élaborant une œuvre à la croissance exponentielle, un récit fractal, potentiellement infini dans son foisonnement. Une œuvre autobiographique inachevée (et inachevable), tout comme son œuvre mathématique. L'ordre adopté n'est pas celui, apparemment transparent, d'un ordre chronologique des événements vécus. Il s'agit plutôt d'un ordre dicté par des associations d'idées, des retours sur soi et sur ce qui a été écrit, d'une manière singulière et subjective car liée au processus d'écriture articulant mathématiques et autobiographie.

L'écriture de Grothendieck, en somme, n'est pas programmée. Ni les interviews sur la Shoah, ni l'œuvre de Grothendieck ne suivent un modèle d'emboîtement quelconque. Elles ne peuvent pas être reconduites non plus au genre journal intime, qui est caractérisé par un récit au jour le

jour. Ces œuvres manifestent l'émergence des souvenirs et comment en se racontant, *les lois du chaos* prennent forme.

Il b - D'autres articles mettent au centre de la construction autobiographique l'irruption d'un événement. Toute contingence dramatique interrompt la vision d'une vie fluide. Il a des répercussions sur le corps, sur les sens, et après sur le sens qu'on en tire. Les écritures de Perec et de Carrère transposent en système scriptural le chaos, en rendant impossible de l'omettre, de l'anéantir.

Du chaos, il est possible d'envisager des propriétés et des constantes à chaque fois différentes et de restituer à l'homme la faculté de l'observer, sinon de l'appivoiser.

Françoise Hiraux se penche sur l'impact de l'événement dans son essai « Emmanuel Carrère et ses personnages face à l'événement » :

[L'événement] est le fait le plus concret. Il arrive, il surgit. Il envahit et renverse. Il sépare un avant et un après.[...]

Il percute le corps, l'être vif. Les sens : au pluriel. Le sens viendra après. Cela fait partie de la brutalité de l'événement que d'être d'abord inouï, inconcevable, impossible à intégrer, à accepter. La seule chose qu'il soit d'abord possible de dire, c'est que l'événement a fait au corps quand il est survenu, quand il l'a assailli. On le décrit comme on décrit un phénomène, en pleine dissociation d'avec soi.

Élise Wiener dans « Esthétique de la coupure dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec » observe que :

Les coupures provoquent une grande désorganisation, morcellent le texte et engendrent la mécompréhension du lecteur. Cependant, ce désordre et cette accumulation de détails sont loin d'être arbitraires. Bien au contraire, l'accumulation est la forme qui permet à l'auteur de maintenir des éléments étrangers les uns aux autres. Afin de comprendre en quoi la coupure peut également produire un véritable assemblage, il faut à présent nous attacher à la manière dont Perec organise la désorganisation de son récit.

Il s'agit encore une fois de comprendre comment la désorganisation *s'organise*, donc.

Élise Wiener évoque dans son article l'« émeute du détail » une locution baudelairienne reprise par Daniel Arasse (Arasse D. 1992). Par rapport à la vision d'ensemble qui apparaît comme la plus logique pour la compréhension, le détail disloque aussi le tableau. La même pro-

cédure se retrouve chez Perec : « Dans *W ou le souvenir d'enfance*, la mutinerie de détails permet à Perec de mettre en abîme le caractère illusoire du souvenir : tout en fournissant toutes sortes de précisions, Perec souligne le caractère chimérique de sa remémoration : il ne retrouvera pas le passé dont il est à la recherche ».

May Chehab est l'auteure d'« Une joyeuse dystaxie programmée : *Jacques le Fataliste et son maître* ». Cette œuvre de Diderot illustre le paradoxe d'une programmation dystaxique. « Son désordre apparent, l'imprédictibilité de son déroulement, ses nombreuses ruptures traduisant le parti pris de l'interruption délibérée sous les formes les plus diverses (digressions, simulation de l'oubli, adresses au lecteur) ».

Diderot apprivoise en quelque sorte l'ancienne idée de *fortuna*, qui des Latins à Machiavelli et à Guicciardini a constitué un topos littéraire.

Et de *Fortuna labilis* écrit Alexandra Vranceanu Pagliardini en illustrant le *Memoriale delle cose occorse a me Franco Sivori...* Ce texte s'ouvre et se termine sur un renvoi à la conception de la *fortuna*. Alexandra Vranceanu montre que ce Mémorial ne comporte pas une simple régistration des faits, mais propose une réflexion sur le destin humain et sur la valeur de changements inattendus et bouleversants.

Il c - Reconstruire le fil de son propre destin s'auto-racontant dans un va-et-vient constant au cours duquel l'avant et l'après sont vus dans une perpétuelle relation intertextuelle, est le chiffre de l'article de Michele Emmer. Il évoque ses propres souvenirs vénitiens à la lumière des écrits autobiographiques de son père Luciano Emmer. *Infanzia a Venezia* est un livre sans ordre manifeste duquel émergent souvenirs lointains, revécus dans la contemporanéité du narrateur. Comme dans sa filmologie, cette mémoire fragmentée, dans l'acte de raconter articule continuité et discontinuité, écriture et ré-écriture, qui sont l'essence même de sa vie. Réalité et imagination, factualité et désirs sont inextricables, de sorte qu'on en tire la conclusion que son propre parcours existentiel aurait pu constamment changer de direction.

L'enchevêtrement entre ce qui est arrivé et ce qui relève de l'imagination, entre vrai et fiction est le thème de l'article d'Eimantė Liubertaitė « Ben Lerner's *10:04*: Entropy and Metamodern Autofiction ». La nouvelle *10:04* (2014) de Ben Lerner défie la traditionnelle narration autobiographique grâce au concept d'entropie : Eimantė Liubertaitė explique comment le narrateur *10:04* applique différentes perspectives en se narrant et exploite plusieurs pratiques d'autofiction. Des pôles extrêmes comme sincérité/spontanéité et ironie se mêlent, en arrivant à structurer un nouveau paradigme existentiel où les faits ne subsistent que dans la fiction.

L'œuvre de Ben Lerner peut être rapprochée pour certaines procédures scripturales à *Insciallah* d'Oriana Fallaci. Dans « Elogio dell'entropia : *Insciallah* di Oriana Fallaci », Ewa Tichoniuk-Wawrowicz décrit comment Oriana Fallaci traduit l'équation de Boltzmann dans un roman, *Insciallah*, publié en 1990, se déroulant à Beirut en 1983, pendant la guerre civile libanaise. La narration est une métaphore du désordre.

« L'univers fractal du roman [...] est réfléchi et multiplié par des miroirs de singulières biographies, motivations, langues, dialectes. L'entropie n'envahit pas seulement son monde imaginaire, mais fusionne avec la structure du livre, articulant la narration postmoderne, l'épopée classique et la poésie sur les traces des maîtres les plus variés ». C'est ainsi qu'Ewa Tichoniuk-Wawrowicz envisage la forme du contenu de cette oeuvre de Fallaci, qui englobe la série d'événements dans une construction fractale, où les micro-structures répliquent la forme de l'ensemble de la narration de soi.

L'auteure en créant un hypertexte gouverne d'une certaine manière le désordre qu'elle raconte.

Les essais publiés dans ce numéro donnent une indication de fond, qu'on a déjà signalée dans ses grandes lignes : dans les processus d'auto-compréhension et d'auto-représentation des autobiographies ici analysées se manifestent principalement deux tendances : des auteurs assument un horizon épistémique dominant qui trace de son propre parcours inégal des constantes en les traduisant en style ; d'autres font correspondre la narration de leur vie accidentée avec le hic et nunc de ce devenir. L'une et l'autre tendance esquissent des trajets ouverts : la première, en transformant les événements entropiques en modèles scripturaux, parvient à des formes interprétatives qu'on pourrait appliquer à d'autres cas. La seconde, à l'opposé, en repertoriant les dynamiques entropiques et leurs processus remémoratifs *en fieri*, confie à *l'après* la possibilité d'en tirer des formes.

L'examen de ces autobiographies sous l'égide de l'entropie, très différentes les unes des autres, témoigne clairement de ce que ces *petites histoires* d'un Je sortent des approches cognitives en se répercutant à leur gré sur d'autres disciplines et genres culturels.

Bibliographie

Theodor W., ADORNO (1975 [1957]), *The Stars Down Earth*, Frankfurt am Mein, Suhrkamp Verlag.

- Beatrice BARBALATO (2006), « Telling It Like It Is: Autobiography as Self-definition and Social identification » avec K. EBLE, in *From the margins of the cutting edge – Community media and Empowerment*, NY, Hampton.
- Hans BLUMENBERG (1994 [1979]), *Nauffrage avec spectateur : paradigme d'une métaphore de l'existence*, Paris, l'Arche.
- Jorge Luis BORGES (1951 [1944]), « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », in Id., *Fictions* trad. Roger CAILLOIS, Nestor IBARRA et Paul VERDEVOYE, Paris, Gallimard.
- Italo CALVINO (1976 [1969]), *Le château des destins croisés*, trad. par Jean THIBAUDEAU et l'auteur, Paris, Éditions du Seuil,
- (1989 [1988]), *Leçons américaines*, Paris, Gallimard.
- Denis DIDEROT (1862), *Le neveu de Rameau*, Intr. de Charles ASSELINEAU, Paris, Paulet-Malassis, Libraire-éditeur.
- (1875 [été 1769]), « Suite de l'entretien », in *Œuvres complètes de Diderot*, tome 2, Éd. Assezat Tourneux, Paris, Garnier Frères.
- Friedrich DÜRRENMATT (1990. [1976]), *La mort de la Pythie* (suivi de Minotaure), trad. de l'allemand par Michel LEYVRAZ et Jean-Paul CLERC], Paris, Éd. de Fallois.
- Pavel FLORENSKIJ (1977 [1922]), *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Elémire ZOLLA dir., Milano, Adelphi.
- (1993 [1923]), *Lo spazio e il tempo nell'arte*, in Nicoletta MISLER dir., Milano, Adelphi.
 - (2003), *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Nicoletta MISLER dir., trad. du russe de Carla MUSCHIO et N. MISLER, Roma, Gangemi.
 - (2007), « Autoreferat », in Natalino VALENTINI et Alexandre GORELOV dir., *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, trad. du russe en italien de Claudia ZONGHETTI, Milano, Bollati-Boringhieri.
 - (2013), *Stupore e dialettica*, in N. VALENTINI dir., trad. de Claudia ZONGHETTI, Macerata, Quodlibet, [*Dialektika* 1918-1922).
- Michel FOUCAULT (1966), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- Danièle GIRAUDY (2003), *Le jeu de Marseille : autour d'André Breton et des surréalistes à Marseille en 1940-1941*, Éditions Alors hors du temps.
- Tim INGOLD (2014 [2007]), *Une brève histoire des lignes*, trad. par Sophie RENAUT, Zones sensibles.
- Philippe LEJEUNE (1998), *Les brouillons de soi*, Paris, Éd. Du Seuil.

Margarita Ivanovna LEKOMCEVA, Boris Andreevich USPENSKIJ (1969), « La cartomanzia come sistema semiotico », in *Il sistema dei segni e lo strutturalismo sovietico*, Remo FACCANI et Umberto ECO dir., Milano, Bompiani.

Jurij M. LOTMAN, « Il laboratorio della imprevedibilità », pp. 78-83 [1989 in russo], in Id. *Cercare la strada*, trad. di Nicoletta MARCIALIS, intr. di Maria CORTI, Venezia, Marsilio, 1994.

Titus Lucretius Carus LUCRÈCE (2013), *De la nature des choses*, Trad. (1876, 1899) André LE-FÈVRE, Éditions Les Échos du Maquis.

Friedrich NIETZSCHE (1997 [1882]), *Le Gai Savoir*, traduction, introduction et notes Patrick WOLLING, Paris, Flammarion.

Blaise PASCAL (1992 [1670]), *Discours sur la religion et sur quelques autres sujets qui ont été trouvés après sa mort parmi ses papiers*, (restitués et publiés par Emmanuel MARTINEAU), Paris, Fayard-Armand Colin.

Daniel Paul SCHREBER (1975 [1903]), *Mémoires d'un névropathe*, trad. de l'allemand par Paul DUQUENNE et Nicole SELS, Points/Seuil, 1975.

Jean STAROBINSKI (1961), « Le voile de Poppée », in Id. *L'œil vivant*, Paris, Gallimard.

- (2012), *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard.

http://classiques.uqac.ca/classiques/Diderot_denis/diderot_denis.html

<https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/De-la-nature-des-choses.pdf>

<https://www.ub.uni-freiburg.de/fileadmin/ub/referate/04/pascal/pensees.pdf>

https://it.wikipedia.org/wiki/Giardino_dei_Tarocchi

<http://www.andrebretton.fr/series/127>

<http://www.telerama.fr/monde/reinventer-le-tarot-de-marseille-sous-l-occupation-une-activite-surrealiste,106473.php>

Tema di questo numero : l'entropia.

Entropia significa capacità interna di un sistema di trasformarsi.

Nella formulazione del secondo principio della termodinamica si introduce una funzione di stato, l'entropia, che lega fundamentalmente molti eventi termodinamici alla freccia del tempo. La formulazione più ampiamente usata del secondo principio asserisce che l'entropia è una funzione non decrescente nel tempo, e non reversibile.

Questo enunciato ha avuto dal punto di vista storico un impatto notevole su molti campi del sapere ed ha modificato il modo di operare del ricercatore, che si è trovato a dover considerare l'incidenza dell'instabilità in ogni insieme di eventi analizzato, definendone dei parametri intrinseci.

Delineato circa due secoli fa, l'approccio entropico è andato affinandosi, investendo diverse discipline dalla fisica al mondo dell'informazione. L'entropia scardina il determinismo con i suoi principi in auge da secoli, quali le concezioni classiche di spazio e di tempo, e non considera più le leggi della natura eterne e universali come ai tempi di Newton.

In questa prospettiva la categoria del tempo non viene ritenuta misurabile in astratto, non può essere applicata in maniera simmetrica al passato o al futuro, perché il tempo è modulare, non essendo opposti essere e divenire (Prigogine 1994 : 8). L'irreversibilità è consustanziale alla funzione dell'entropia. Prigogine definisce con l'ossimoro *leggi del caos* le costanti che si possono individuare anche nel disordine : « Una nuova razionalità – viene a disegnarsi scrive Prigogine¹ – nella quale probabilità non significa ignoranza e scienza non si confonde con certezza » (*Ibid.* : 11). È al relativismo di Albert Einstein che Prigogine si riallaccia, e in maniera specifica al secondo principio della termodinamica, già evocato.

¹ Fisico e chimico belga di origine russa, ha tenuto un corso su questo argomento a Milano nel 1992, pubblicato in Italia (Laterza 1993), edito in francese nel 1994.

Sono così infranti i confini della fisica classica, e in questo nuovo cammino il ricercatore non può più applicare a freddo delle categorie fissate una volta per tutte. È una riflessione argomentata da un punto di vista di storia della scienza anche da Michel Foucault nel capitolo « Classer » de *Les mots et les choses* (1966). La prima tappa della scienza contemporanea ha avuto inizio diversi secoli fa, partendo da una fondamentale presa d'atto : i segni non sono le cose (Foucault M. 1966 : 141). Affermazione elementare che capovolge il rapporto fra le parole e le cose, che non vengono considerate più come esistenti autonomamente dai segni e dalla possibilità di riferirle. Foucault fa comprendere che le basi del pensiero contemporaneo sono state gettate diversi secoli fa, anche se hanno agito più diffusamente solo successivamente.

Nel campo umanistico di pari passo si impone la convinzione che l'interprete, l'esegeta adatti i propri metodi di studio al modificarsi nel tempo e nello spazio del significato delle opere. Questo ragionamento non è estraneo al modo di concepire e di trasmettere un racconto di vita. Nelle scienze umane come nelle scienze della natura, l'osservatore è ritenuto parte integrante del processo di conoscenza.

Una metafora quella dell'essere nella barca ricorrente da Pascal a Goethe², a Nietzsche.

Vous etes embarqué[s] scrive Blaise Pascal (1670, Série II, *Infini-rien* : 418-233).

Immagine semplice ed efficace, essa è al centro del ragionamento di *Naufragio con spettatore: paradigma di una metafora dell'esistenza*³ di Hans Blumenberg che si oppone alla riflessione di Lucrezio (90-50 o 55 aC), quella che apre il II libro del *De Rerum Natura* (Lucrezio : 1992). Lucrezio immagina che uno spettatore dalla riva osservi impassibile, epicuraneamente, un naufragio, rallegrandosi di non essere nel disastro : « È dolce, mentre nel grande mare i venti agitano le acque,/ osservare dalla terra il grande affaticamento di un altro ;/ non perché il tormento di qualcuno sia un dilettevole piacere,/ ma perché è dolce vedere da quali sofferenze tu stesso sia immune »⁴.

² Goethe « sono completamente imbarcato sull'onda del mondo », *Lettera a Lavater*, 6 Marzo 1776.

³ Hans BLUMENBERG, analizza la metafora del naufragio. Il suo ragionamento si basa su diversi scritti, tra altri di Leibniz, Hegel, Shopenhauer, Nietzsche, e si sofferma a lungo su Jacob Burckhardt. Blumenberg induce a riflettere come per noi sia impossibile il distacco dal mondo postulato da Lucrezio e da Seneca, e da altri pensatori antichi, in quanto siamo perennemente in una barca con stabilità e mete incerte. [*Schiffbruch mit Zuschauer* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979].

⁴ *Suave, mari magno turbantibus aequora ventis
e terra magnum alterius spectare laborem;
non quia vexari quemquamst iucunda voluptas,*

A questa visione atarassica, Blumenberg oppone l'idea che in ogni evento non possono esserci astanti. Essendo l'osservatore parte integrante della realtà, non può porsi al di fuori di quanto accade. Insomma non esistono un soggetto ed un oggetto indipendenti uno dall'altro ma ogni forma di conoscenza di sé e della cultura in senso lato è basata sull'osmosi fra mondo e soggetto.

Tutti gli scritti di Starobinski si fondano su questa stessa visione : il soggetto e quanto lo circonda non sono entità separate. Fallimentare una visione che definisce il mondo col compasso in mano, nell'attitudine di geometrizzarlo (Starobinski J. 1963 : 23).

Anche Nietzsche ricorre alla metafora esistenziale dell'imbarcarsi. (af. 124 de *La Gaia Scienza*, 1882). E ricorrentemente afferma che l'*amor fati* (si veda in particolare l'autobiografia *Ecce homo* scritta nel 1888 e pubblicata nel 1908) non corrisponde ad un atto di rassegnazione ma di intelligenza, di comprensione, di compartecipazione al percorso accidentato della vita di un uomo. Nietzsche critica la genealogia, la filologia, discipline che si danno per obiettivo il trovare delle origini, e che allineano a questo scopo i dati del sapere verticalmente, in uno schema cronologico misurabile sempre con lo stesso metro, a fronte invece degli eventi che hanno fattualmente durate diseguali.

I - Le autobiografie studiate in questo numero ci suggeriscono due strade distinte per tradurre in scrittura l'entropia : il narrante può assumere un orizzonte epistemico dominante rispetto alla materia caotica narrata (caotica perché trasgredisce qualsiasi principio regolatore assoluto, qualsiasi visione assiomatica di tempo e di spazio), cioè può conglobare scientemente nel suo racconto le leggi del caos, usare un linguaggio e uno stile rigorosi, modulati come degli exempla per imbrigliare il disordine. È il caso di Perec o di Carrère. All'opposto i motus del narrante possono coincidere con l'atto di un raccontare esso stesso entropico che non intende misurare il disordine con uno sguardo dall'alto. L'auto-comprensione attraverso il dipanarsi magmatico del racconto può eventualmente venire dopo. Questa seconda categoria di scritti non è assimilabile al diario, perché il contenuto si riferisce categoricamente a quanto già accaduto, essendo l'atto di scrivere fondamentalmente un atto di rimemorazione.

Se la scienza ha posto alla base delle sue ricerche il principio di entropia, la letteratura e l'arte non di meno hanno elaborato delle opere che sono l'espressione stessa di una concezione entro-

sed quibus ipse malis careas quia cernere suavest.
suave etiam belli certamina magna tueri (Incipit libro II).

pica dell'esistenza. Vi è una tradizione insomma che ha plasmato diverse forme di racconti entropici, e non solo a partire dal XX secolo, che certo è stato il più attivo in merito, inaugurando un sistema di pensiero sull'entropia ed elaborandone un vocabolario.

In questa introduzione rinviamo ad alcuni orientamenti su questo soggetto, da Diderot a Florenski, a Calvino, in particolare soffermandoci su : a) la programmata distasia di Diderot ; b) l'invalidazione della prospettiva intesa come visione lineare del cosmo e della propria vita ; c) il gioco dei Tarocchi visto da Italo Calvino come metafora dell'imprevedibilità dell'esistenza.

A questi rinvii segue una sintesi dei saggi qui pubblicati che hanno un carattere spiccatamente interdisciplinare.

Ia - Il primo topos a cui facciamo riferimento è tratto dall'opera di Diderot. Filosofo e saggista che intenzionalmente e con grande pervicacia ha tradotto in metodo una lettura entropica dell'esistenza. Il dialogo come agente maieutico capace di mettere a confronto visioni opposte non assoggettabili a nessuna teoria, si concretizza in un perenne movimento, dislocazione e interscambio di energie tradotti in stile.

Fra altre opere – (uno degli articoli pubblicati, quello di May Chehab tratta di *Jacques le fataliste et son maître*) – in *Le neveu de Rameau ou La satire seconde* (1762 et 1773) *Moi* (Diderot) e *Lui*, il giovane nipote del noto musicista Rameau (la cui identità ci viene rivelata nelle sue coordinate deittiche solo alla fine), confrontano i loro stili di vita divergenti. *Moi* e *Lui* interpretano l'autore-narratore e il suo alter ego il cui temperamento lo trascina di qua e di là, in modo disarticolato a seconda di circostanze metereologiche, vestimentarie, alimentari. Neanche il suo aspetto esterno ha continuità : « Nulla è dissimile più di lui che lui stesso » (Diderot D. 1862 : 3). L'interfacciarsi con il nipote di Rameau permette a Diderot di costatare come un processo di esteriorizzazione faccia già parte del suo *modus pensandi*. *Le Moi* dice: « [...] I miei pensieri sono le mie prostitute » (*Ibid.* : 2). Benché Diderot si riconosca come uomo solitario, si esteriorizza nella frequentazione 'erotica' dei suoi pensieri.

L'incontro con un *Lui* così differente e senza principi, permette a Diderot di confrontarsi con la diversità, paragonando le sue idee ispirate al razionalismo e ad una morale ferma, con il giovane Rameau, incostante e volubile. Attraverso il dialogo si rivela la fecondità dello scambio, del métissage fra due visioni in linea di principio opposte. Il mettersi in relazione fa affiorare delle similarità nel concepire il significato dell'esperienza come creazione nell'*hic et nunc*. La *linea diritta* dei principi su cui Diderot conia la sua esistenza si trasforma in una linea a zig-zag.

In questo dialogo ricorrono parole come ibrido, lievito, fermentazione, che ricordano il vocabolario scientifico che Diderot aveva ampiamente impiegato in un altro testo *Le rêve de*

d'Alembert che argomentava sull'incongruità di ingessati e astratti principi morali e del non rispetto di una natura varia e molteplice, piena di contaminazioni. « La perfezione consiste nel conciliare questi due punti » (Diderot D. 1876 : 6) [estate 1769].

Diderot, un diavolo de ramage di Jean Starobinski, (*diavolo* colui che divide, termine citato ventisette volte nel testo di Diderot), mostra come il senso della vita (di Diderot) sia il risultato dell'interazione del filosofo e dello 'stravagante', dell'ordine e del disordine. Esteriorizzare, discutere, permette di conoscere, di approdare a una consapevolezza più articolata e profonda. « Le savoir désocculte », *il sapere disocculta*, scrive Starobinski (2012 : 117).

Le figure del chiasmo, dell'anadiplosi, dell'antitesi, in Diderot, costituiscono delle strategie linguistiche che ancorano il tempo della riflessione al presente, ponendo concettualmente sullo stesso piano gli opposti.

Ib - La messa in discussione di una visione prospettica.

Diverse riflessioni di scienziati, storici dell'arte, antropologi, accentuano l'importanza di una visione spaziale più che temporale e progressiva di un percorso di vita, dove la contiguità conti più che la continuità.

Nel ricostruire una storia delle linee, l'antropologo Tim Ingold mette in evidenza come la geometria abbia visto dominare il pensiero euclideo che considera la linea come vettore primario della stessa percezione che la vista ha dello spazio : « Euclide credeva che gli occhi emettessero dei raggi per illuminare gli oggetti che incontravano, e per questo li descriveva sotto la forma di linee diritte che collegavano l'occhio all'oggetto » (Ingold T. 2014 : 206, ed. fr.). Tutte le leggi sull'ottica si sono basate su questa concezione.

La civiltà occidentale ha esaltato la linearità come fattore specifico dell'evoluzione. L'*Homo sapiens sapiens* marcia dritto, parola che ha significazioni anche etiche. La parola tortuoso, deviante, ha nella nostra storia della cultura generalmente una valenza negativa. Un traguardo diventa nel progetto di vita molto più importante che un tragitto (*Ibid.* : 118).

Pavel Florenskij (1882-1937) matematico e filosofo contrasta questa visione, rinviando all'entropia. Nella sua breve nota autobiografica « Autoreferat » (1925-1926), scritta per un'enciclopedia, sostiene :

A legge fondamentale del mondo Florenskij [ndr : è lo stesso Florenskij che scrive] elegge il secondo principio della termodinamica, la legge dell'entropia, che egli accoglie in senso lato quale legge del *Caos* in ogni luogo del creato. A questa dinamica del mondo si contrappone il *Logos* o principio dell'ectropia. La cultura è la lotta consapevole contro l'appiattimento generale ; la cultura è il distacco quale resistenza di livellamento dell'universo, è l'accrescersi

della diversità di potenziale in ogni campo che assurge a condizione di vita, è la contrapposizione all'omologazione, sinonimo di morte (Florenskij P. 2007 : 6).

Florenskij ha inviato intensissime lettere alla famiglia dalla prigionia (dal 1933 al 1937 anno della sua fucilazione) nelle isole Solovki, da queste ne risulta una vasta autobiografia, dove il modo di osservare la realtà che lo circondava è all'egida di una visione entropica. Ne emerge un'autobiografia ricchissima : la cronaca della sua prigionia, l'osservazione del contesto pongono sullo stesso piano il piccolo come il grande, l'osservazione minuta della natura e le leggi della fisica, tanti ricordi tratti come da una vasta miniera, a cui attingere anche nel futuro.

La visione di Florenskij nei suoi scritti autobiografici trova un importante fondamento negli studi che ha condotto sulla prospettiva rinascimentale e sullo spazio euclideo. Secondo Florenskij l'idea della realtà si arricchisce quando si estranea dalla visione prospettica e da una concezione euclidea dello spazio, che formula leggi astratte e schematiche tirate a stento dalla concreta esperienza. Nessuna gestualità ha senso se inscritta nello spazio euclideo omogeneo, infinito, isotopico. Lo spazio è anotropico (Florenskij P. 1993 : 236).

Queste convinzioni nascono in Florenskij anche dai suoi studi sull'iconostasi e sulla concezione dello spazio e del tempo nell'arte figurativa. Egli ritiene che la prospettiva *more geometrico* sia un'invenzione del Rinascimento italiano che ha razionalizzato la raffigurazione del visibile (Florenskij P. 1977 e 2003). Nell'arte delle icone, invece, ogni spettatore può scegliere la propria singolare prospettiva, secondo il suo sentire e il suo modo di contemplare. *Stupore e dialettica*, insomma (Florenskij P. 2013). Ogni scritto di Florenskij è una lezione che orienta verso la singolarità, la discontinuità, l'entropia.

Ic- Il terzo topos è quello della divinazione : voler governare il disordine cercando di conoscere preventivamente il futuro. Molti autori offrono diverse interpretazioni sul come addomesticare il fato.

Sophie Calle mostra una delle strategie possibili per anticipare e disciplinare quello che le viene divinato. Per tenere sotto controllo l'imprevisto si rende nei luoghi predetti da una veggente (Calle S. 2008).

La divinazione e la sua im/plausibilità è al centro di molte opere. Dürrenmatt tratta questo argomento ne *La morte della Pizia* (1988), sotto il registro del grottesco. La Pizia racconta a Edipo il suo destino, inventandoselo. La rivelazione (falsa) della Pizia, determinerà a catena la tragedia di Edipo. Dürrenmatt fa comprendere quanto una storia di vita possa essere enigmatica. Il caos anche solo predetto può causare l'esperienza fattuale. Tema molto presente nella nostra contem-

poraneità (fake news e altro), che apre nuove categorie concettuali, mettendo in discussione uno dei principii fondanti della concezione del vero e del certo.

Questo tema appare in modi diversi in opere autobiografiche. Il *Giardino dei Tarocchi* di Niki de Saint Phalle https://it.wikipedia.org/wiki/Giardino_dei_Tarocchi, è un parco dove la sua opera multicolore esprime il sé in quanto artista e la visione che ha della sua vita di cui l'azzardo è un pendant ineludibile.

Al tema dei tarocchi e dell'illusorietà della divinazione, è consacrato il libro di Italo Calvino *Il castello dei destini incrociati*, composto da una prima parte sui tarocchi viscontei del sec. XV, pubblicata nel 1969, a cui farà seguito, qualche anno dopo, una seconda parte *La taverna dei destini incrociati* sui tarocchi di Marsiglia del 1761. In un universo tardo medioevale delle persone sperdutesi in un bosco si rifugiano in un castello, accorgendosi di non avere più la facoltà di spiegarsi a viva voce. Uno dei presenti inaugura il racconto di sé attraverso il gioco dei tarocchi : « ci parve di capire che con quella carta egli voleva dire 'io' e che si accingeva a raccontare la sua storia » (Calvino I. 1994 : 8). Posizionando carta dopo carta, egli però si trova – senza parlare e dunque come lettori siamo affidati all'interpretazione del narratore – di fronte ad un insieme che disdice il percorso del suo destino così come egli aveva inteso comunicarlo, e si trova imbotigliato in una fine senza scampo. Calvino attribuisce alla carta della Papessa queste parole, mentre il bel giovane che si raccontava attraverso i tarocchi appare sconcertato :

« Ora il bosco ti avrà. Il bosco è perdita di sé, mescolanza. Per unirti a noi devi perderti » (*Ibid.* : 15). Sebbene, dunque, il primo che interviene inizi il suo percorso recitativo pensando di governarlo, si trova dal contesto dei tarocchi governato. La sua certezza si scontra con l'imprevedibile che scaturisce dalla combinatoria delle carte che assumono significati diversi in relazione alla loro posizione d'insieme. Capita che altri commensali, raccontandosi, usino le stesse carte, che, come in un cruciverba (*Ibid.* : 43), intersechino in orizzontale narrazioni che si sviluppano in verticale. Il significato di ogni figura è dunque virtualmente polisemico perché è determinato dal rapporto che intrattiene con le altre figure. Secondo Calvino i tarocchi sono una macchina narrativa combinatoria e questo gioco letterario permette ai tanti io presenti nel castello di illudersi di costruire la propria storia, senza tuttavia riuscirci.

Nelle mete divaricate di questi destini si coglie l'influenza de « Il giardino dei sentieri che si biforcano » di Borges (2014 [1944]). Inoltre, Calvino conosceva diversi studi sulla cartomanzia come motore narrativo (Lekomceva M. I., Uspenskij B.A. 1969).

Alcuni presenti cercano di riconoscersi in noti personaggi letterari dalle storie già scritte, ma questi stessi vogliono uscire dal loro destino codificato, disdegnandolo. Orlando, disceso nel cuore caotico delle cose viene contemplato nell'ultima carta come L'Appeso, a testa in giù, fi-

nalmente sereno : « Lasciatemi così. Ho fatto tutto il giro ed ho capito. Il mondo si legge all'incontrario. Tutto è chiaro » (*Ibid.* : 36).

Raccontare il proprio destino, dunque per Italo Calvino, è impossibile, non può concretizzarsi in un processo lineare perché si scontra con la logica combinatoria dei tarocchi, dove neanche dei personaggi conclusi come Orlando, Astolfo, Faust o Parsifal intendono o possono restare nei ranghi dei racconti conosciuti. Questo implicare dei personaggi letterari ricorda il celebre gioco dei surrealisti, che, nel 1940-1941 a Marsiglia, avevano creato dei ritratti di artisti, reinventando il gioco dei tarocchi, alla cui base vi era il tema della divinazione e dell'identità.

L'explicit di Calvino proviene da *De Rerum Natura* di Lucrezio (II, 112-141), a cui Calvino letteralmente rinvia : « [...] Una guerra senza fine agita l'universo fino alle stelle del firmamento e non risparmia gli spiriti né gli atomi. Nel pulviscolo dorato sospeso nell'aria, quando il buio di una stanza è penetrato da raggi di luce, Lucrezio contemplava battaglie di corpuscoli impalpabili, invasioni, assalti, giostre, vortici... »⁵ (*Ibid.*: 47-48). Calvino rimanda a Lucrezio, anche ne « La leggerezza », la prima delle *Lezioni americane* (Calvino I. 1988). Caos dunque e combinazioni infinite come filosofia dell'esistenza.

II - Distasia, divinazione, *fortuna*, visioni delinearizzate costituiscono il contenuto di questo numero di *Mnemosyne, o la costruzione del senso* n. 12.

Essere scrittori o scriventi gioca ovviamente un importante ruolo sul piano della struttura e del funzionamento della narrazione. L'essere scriventi permette di avere maggiormente accesso a dei meccanismi mentali non sottomessi alla necessità di adottare uno stile, di tradurre in uno schema narrativo la materia autobiografica. Lasciare cioè che il disordine agisca, senza volerlo misurare a priori.

Gli inputs che l'insieme di questi saggi ci inviano riguardano principalmente : - la delinearizzazione del percorso narrativo ; - l'adozione di una sinuosità discorsiva e di marginalizzazione di nuclei che ci attendiamo centrali in una storia di vita; - il concetto di frattale ; - l'irruzione dell'*evento*, dell'*ex abrupto* in un disegno di vita ; - la scrittura come modellizzazione del realmente accaduto contestualmente alla fiction nella descrizione del sé.

⁵ Calvino si rifà al seguente passo di Lucrezio : « multa minuta modis multis per inane videbis/ corpora misceri radiorum lumine in ipso/ et vel ut aeterno certamine proelia pugnas/ edere turmatim certantia nec dare pausam,/ conciliis et discidiis exercita crebris; / conicere ut possis ex hoc, primordia rerum/ quale sit in magno iactari semper inani./ dum taxat, rerum magnarum parva potest res/ exemplare dare et vestigia notitiae ». V. 115ss
[https://la.wikisource.org/wiki/De_rerum_natura_\(Titus_Lucretius_Carus\)/Liber_II](https://la.wikisource.org/wiki/De_rerum_natura_(Titus_Lucretius_Carus)/Liber_II)

È il saggio di Sophie Milquet che apre questo numero : *Malgré tout, raconter. Délinéarisation du récit dans les entretiens oraux sur la Shoah*. Ricondurre ad una ratio dei racconti orali di eventi traumatizzanti, testimonianze che manifestano nell'esposizione forme di delinearizzazione, implica un metodo dell'ascolto e la captazione di costanti. Blocchi, intermittenze, circonlocuzioni, decronolizzazioni rivelano *in fieri* la difficoltà di esternare le proprie esperienze. Solo chi ascolta, in queste circostanze, può godere di un orizzonte epistemico dominante. « La 'sequenza Shoah' sopradetermina tutta l'intervista, e la maniera in cui questa viene a caratterizzarsi da più tratti strutturali che fuoriescono globalmente dalla delinearizzazione. Questa messa in discussione della narrazione, a qualunque grado essa sia, porta a volte all'estremo, quando il racconto dell'atrocità ipotoca il proseguimento dell'intervista».

In un universo diverso, ma rapportabile allo stesso principio di delinearizzazione, porta l'autobiografia del matematico Alexandre Grothendieck.

Odile Chatirichvili in « Désordres de la recherche dans les autobiographies de mathématiciens », tratta in generale di autobiografie di matematici, che usano a volte la scrittura per osservare essi stessi lo sviluppo del loro proprio pensiero. Sono degli scriventi e non degli scrittori (*écrivants* e non *écrivains*, per evocare la celebre distinzione di Barthes). Odile Chatirichvili nella seconda parte del saggio tratta in particolare dell'autobiografia di Alexandre Grothendieck che affida al testo il ruolo di salva-memoria dei suoi processi mentali. Egli mette in evidenza : « nella sua autobiografia *Récoltes et Semailles* [1986], i procedimenti di ri-messa in ordine ulteriore attraverso la sua rimemorazione e la scrittura autobiografica, e i loro legami con la pratica della scrittura matematica ».

Chatirichvili scrive nelle conclusioni che :

L'autobiografia di Grothendieck è tanto atipica dal punto di vista editoriale che dal punto di vista stilistico.

Il matematico procede per aggiunte successive e ritorni riflessivi, elaborando un'opera dalla crescita esponenziale, un racconto frattale, potenzialmente infinito, nella sua sovrabbondanza di scrittura. Un'opera autobiografica incompiuta (e inconcludibile) proprio come un'opera matematica. L'ordine adottato non è quello, apparentemente trasparente, di un ordine cronologico degli avvenimenti vissuti. Si tratta piuttosto di un ordine dettato dalle associazioni di idee, di ripiegamenti su di sé, su quello che ha scritto, in una maniera singolare e soggettiva perché legata al processo di scrittura che articola matematiche e autobiografia.

La scrittura di Grothendieck non è programmata, si dispiega su un orizzonte epistemico *basso* dell'autore, cioè allineato sull'esperienza del raccontare al momento.

Né le interviste sulla Shoah, né l'opera di Grothendieck sono inscrivibili nel genere diario, che potrebbe spiegare la tenuta di un orizzonte epistemico basso. Non sono dei diari perché non si esprimono sul giorno per giorno, ma operano una rimemorazione nell'attualità di quanto nel tempo è accaduto.

Altri articoli trattano dell'entropia generata quando degli eventi drammatici irrompono nella vita. Questo si ripercuote sul corpo, sui sensi e successivamente sul senso che se ne trae.

Le scritture di Perec e di Carrère transpongono in sistema scritturale il caos, rendendo impossibile ometterlo, non comprenderlo, vanificarlo. Il caos esiste è possibile coglierne delle proprietà pur ogni volta diverse, osservarlo, renderlo domestico.

Francoise Hiraux tratta dell'incidenza dell'evento in « Emmanuel Carrère et ses personnages face à l'événement » :

[L'avvenimento] è il fatto più concreto. Arriva, compare. Invade e capovolge. [Dirime un prima e un dopo]. Colpisce il corpo, l'essere vivente : I sensi : al plurale. Il senso verrà dopo. Questo fa parte della brutalità dell'avvenimento. Essere per prima cosa inaudito, inconcepibile, impossibile da integrare, da accettare. Quanto unicamente è possibile in primis dire è cosa l'evento ha prodotto sul corpo quando è sopraggiunto, quando lo ha invaso. Lo si tratteggia come si descrive un fenomeno, in piena dissociazione con sé stesso.

Riprodurre scientemente il disordine, permette di prendere coscienza dell'impossibilità di imbrigliare la memoria ? Élise Wiener in « Esthétique de la coupure dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec » osserva che :

I tagli provocano una grande disorganizzazione, spezzettano il testo e ingenerano un'incomprensione da parte del lettore. Tuttavia, questo disordine e questa accumulazione di dettagli sono ben lontani dall'essere arbitrari. Anzi, l'accumulazione è la forma che permette all'autore di mantenere degli elementi estranei gli uni agli altri. Al fine di comprendere in cosa l'interruzione può ugualmente produrre un vero assemblaggio, bisogna vedere la maniera in cui Perec organizza la disorganizzazione.

Élise Wiener evoca nel suo articolo 'la rivolta del dettaglio', una locuzione che Daniel Arasse (Arasse D. 1992) riprende da Baudelaire. Ad una visione di insieme che sembra proporsi come la più logica per la comprensione, si oppone il dettaglio che può smontare la figurazione globale del quadro. Lo stesso procedimento si trova in Perec : « In *W ou le souvenir d'enfance*, la rivolta

di dettagli permette a Perec di mettere in abyme il carattere illusorio del ricordo : fornendo a pieno ogni genere di precisioni, Perec sottolinea il carattere chimerico della rimemorazione : egli non troverà il passato di cui è alla ricerca ».

May Chehab in « Une joyeuse dystaxie programmée : *Jacques le Fataliste et son maître* » mostra come quest'opera di Diderot costituisca un paradosso di programmazione distasica.

« Opera lussureggiante ad immagine della vita ». « Il suo apparente disordine, la non prevedibilità del suo sviluppo, le sue numerose rotture, [interpretano] il partito preso dell'interruzione deliberata sotto le più diverse forme (digressioni, simulazioni dell'oblio, l'indirizzarsi al lettore) ».

Diderot addomestica in qualche sorta l'idea antica di *fortuna*, che dai latini a Machiavelli e a Guicciardini ha costituito un topos letterario.

E di *Fortuna labilis* scrive Alexandra Vranceanu Pagliardini illustrando il *Memoriale delle cose occorse a me Franco Sivori...* Il testo si apre e si chiude con un riferimento al topos della *fortuna*. Alexandra Vranceanu indica esplicitamente come il Memoriale non consti di una semplice registrazione dei fatti, ma propone una riflessione sul destino umano e sul valore di mutamenti inaspettati e sconvolgenti.

Tessere il filo del proprio destino autoraccontandosi in un andare e rivenire costanti dove il prima e il dopo sono in una permanente relazione intertestuale è la cifra del saggio di Michele Emmer. Egli evoca i suoi propri ricordi veneziani alla luce degli scritti autobiografici di suo padre Luciano Emmer in *Infanzia a Venezia*, libro senza un ordine manifesto in cui emergono remoti ricordi, rivissuti nella contemporaneità del narrante. Come nel suo cinema, questa memoria frammentata, nell'atto del narrare fa sì che continuità e discontinuità, scrittura e riscrittura siano il filo teso del senso della sua vita, che così raccontata allerta su come l'intreccio fra verità e immaginazione, fra realtà e desideri sia inestricabile, che il suo stesso percorso esistenziale avrebbe potuto costantemente cambiare direzione.

Dell'intreccio di fattualità e fiction, Ben Lerner ne fa il nucleo interpretativo di una storia di vita che in ogni momento può imboccare una o un'altra direzione.

Eimantė Liubertaitė nel saggio « Ben Lerner's *10:04*: Entropy and Metamodern Autofiction » analizza la novella *10:04* (2014). Lerner sfida la tradizionale narrazione autobiografica attraverso l'impiego del concetto di entropia : Eimantė Liubertaitė spiega come il narratore di *10:04* applichi diverse prospettive di narrazione di sé esplorando molteplici pratiche di autofinzione. Poli estremi come sincerità/spontaneità e ironia si intrecciano, finendo con lo strutturare un nuovo paradigma esistenziale dove i fatti non sussistono senza finzione.

In « Elogio dell'entropia : Insciallah di Oriana Fallaci », Ewa Tichoniuk-Wawrowicz descrive come Oriana Fallaci traduca l'equazione di Boltzmann in un romanzo, Insciallah, pubblicato nel 1990 e ambientato a Beirut nel 1983, durante la guerra civile libanese. Una metafora del disordine. « L'universo frattale del romanzo, [...] viene riflesso e moltiplicato dagli specchi di singolari biografie, motivazioni, lingue, dialetti. L'entropia non invade solo il suo mondo immaginario, ma fonde anche la struttura del libro, che combina la narrativa postmoderna, l'epopea classica e la poesia, sulle orme dei più svariati maestri ». È così che Ewa Tichoniuk-Wawrowicz prospetta il testo della Fallaci come inglobante la serie di avvenimenti in un co-strutto frattale, dove cioè le micro strutture narrative riprendono a specchio la forma generale dell'autonarrazione.

I saggi pubblicati in questo numero danno un'indicazione di fondo : nei processi di autocomprensione e di autorappresentazione si colgono principalmente due tendenze: alcuni autori assumono un orizzonte epistemico dominante che coglie del proprio percorso diseguale delle costanti traducendole in stile ; altri identificano l'atto di narrare con l'hic et nunc di eventi nel momento in cui si manifestano o se ne enuncia la loro rimemorazione. L'una tendenza e l'altra tracciano dei tragitti aperti : la prima, trasformando gli eventi entropici in un modello scritturale, perviene a delle forme interpretative applicabili in un certo senso ad infinitum ad altri casi. La seconda, all'opposto, registrando le dinamiche entropiche e i loro i processi rimemorativi nel loro fieri, affida al dopo la possibilità di trarne delle forme.

L'esame di queste autobiografie molto diverse una dall'altra, all'egida dell'entropia, testimonia come da queste *piccole* storie di un io, ne derivino approcci conoscitivi che possono essere riverberati su altre discipline e generi culturali.

Bibliografia

- Theodor W. ADORNO (1975 [1957]), *Stelle su misura*, Torino, Einaudi.
- Beatrice BARBALATO (2006), « Telling It Like It Is: Autobiography as Self-definition and Social identification » con K. EBLE, in *From the margins of the cutting edge – Community media and Empowerment*, NY, Hampton.
- Hans BLUMENBERG (1985 [1979]), *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, trad. di Francesca RIGOTTI e Bruno ARGENTON, Bologna, Il Mulino.
- Jorge Luis BORGES (2014 [1944]), « Il giardino dei sentieri che si biforcano », in id., *Finzioni*, trad. di Franco LUCENTINI, Torino, Einaudi.
- Sophie CALLE (2008), *Où et quand*, Arles, Actes du Sud.

- Italo CALVINO (2016. [1969]), *Il Castello dei destini incrociati*, Milano, Mondadori.
- *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.
- Denis DIDEROT (1862), *Le neveu de Rameau*, intr. de Charles ASSELINEAU, Paris, Paulet-Malassis, Libraire-éditeur.
- (1875 t. 2, scritto nell'estate 1769), « Suite de l'entretien », in *Œuvres complètes de Diderot*, v.2, Éd. Assézat Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1875.
- Friedrich DÜRRENMATT (1988 [1976]), *La morte della Pizia*, trad. di Renata COLORNI, Milano, Adelphi.
- Pavel FLORENSKIJ (1977 [scritto nel 1922, pubblicato postumo]), *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di Elémire ZOLLA, Milano, Adelphi.
- (1993. [1923]), *Lo spazio e il tempo nell'arte*, a cura di Nicoletta MISLER, Milano Adelphi.
- (2003), *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di Nicoletta MISLER, trad. di Carla MUSCHIO e N. MISLER, Roma, Gangemi.
- (2007), « Autoreferat » [1925-1926], in (a cura di) Natalino VALENTINI e Alexandre GORELOV, *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, trad. de Claudia ZONGHETTI, Milano, Bollati-Boringhieri.
- (2013 [Dialektika 1918-1922]), *Stupore e dialettica*, a cura di Natalino VALENTINI, trad. di C. ZONGHETTI, Macerata, Quodlibet.
- Michel FOUCAULT (1966), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard
- Danièle GIRAUDY (2003), *Le jeu de Marseille: autour d'André Breton et des surréalistes à Marseille en 1940-1941*, Marseille, Éditions Alors hors du temps.
- Tim INGOLD (2014 [2007]), *Une brève histoire des lignes*, Zones sensibles.
- Philippe LEJEUNE (1998), *Les brouillons de soi*, Paris, Éd. Du Seuil.
- Margarita Ivanovna LEKOMCEVA, Boris Andreevich USPENSKIJ (1969), « La cartomanzia come sistema semiotico », in *Il sistema dei segni e lo strutturalismo sovietico*, in (a cura di) Remo FACCANI e Umberto ECO, Milano, Bompiani.
- Jurij M. LOTMAN, « Il laboratorio della imprevedibilità », pp. 78-83 [1989 in russo], in Id. *Cercare la strada*, trad. di Nicoletta MARCIALIS, intr. di Maria CORTI, Venezia, Marsilio, 1994.
- LUCREZIO (1992 [I sec. A.C.]), *Della natura*, a cura di Enzo CETRANGOLO, Firenze, Sansoni.
- Friedrich NIETZSCHE (1971), *La Gaia scienza*, (ed. Italiana a cura di Giorgio COLLI e Mazzino MONTINARI) tr. Ferruccio MASINI e M. MONTINARI, Milano, Mondadori.
- Blaise PASCAL (1992 [1670]), *Discours sur la religion et sur quelques autres sujets qui ont été trouvés après sa mort parmi ses papiers*, (a cura di Emmanuel MARTINEAU, Paris, Fayard-Armand Colin. SÉRIE II Infini-rien 418-233.
- Ilya PRIGOGINE (1994), *Les lois du chaos*, Paris, Flammarion.

Daniel Paul SCHREBER (2007 [1903]), *Memorie di un malato di nervi*, trad. di Federico SCARDANELLI e Sabina DE WAAL, Milano, Adelphi.
Jean STAROBINSKI (1961), « Le voile de Poppée », in Id. *L'œil vivant*, Paris, Gallimard.
- (2012), *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard.

[https://la.wikisource.org/wiki/De_rerum_natura_\(Titus_Lucretius_Carus\)/Liber_II](https://la.wikisource.org/wiki/De_rerum_natura_(Titus_Lucretius_Carus)/Liber_II)
<https://www.ub.uni-freiburg.de/fileadmin/ub/referate/04/pascal/pensees.pdf>
http://classiques.uqac.ca/classiques/Diderot_denis/diderot_denis.html
<http://www.telerama.fr/monde/reinventer-le-tarot-de-marseille-sous-l-occupation-une-activite-surrealiste,106473.php>
https://it.wikipedia.org/wiki/Giardino_dei_Tarocchi

Auto/biography, disorder, entropy

The subject of this issue is autobiographed entropy.

What is entropy ? In the formulation of the second law of thermodynamics, a state function – entropy – is introduced, which essentially connects many thermodynamic events to the arrow of time. The most widely used formulation of the second law asserts that entropy is a function that does not decrease over time, implying that many thermodynamic phenomena are irreversible.

From a historical point of view, this formulation has had a considerable impact on many fields of knowledge and has also modified the researcher's way of operating: every set of given events is to be considered in and of itself, establishing parameters that are primarily internal to it and aiding the understanding of the incidence of instability.

Outlined approximately two centuries ago, the entropic approach has become more refined, encompassing different disciplines, from physics to the realm of information. Entropy disproves determinism, with its centuries-old principles such as the classical conceptions of space and time, and it no longer considers the laws of nature as objective as in Newton's time.

The temporal category is thus not measurable in the abstract, it cannot be applied to the past or the future in a symmetrical manner because time is modular, since being and becoming are not opposites (Prigogine 1993 : 19). Irreversibility is consubstantial with the function of entropy. Using an oxymoron, Prigogine talks about *the laws of chaos* : « A new rationality emerges – writes Prigogine¹ – in which probability does not mean ignorance and science is not confused with certainty » (Prigogine 1994 : 11). It is to Albert Einstein's relativism that Prigogine refers, and specifically to the second law of thermodynamics.

The confines of classical physics are thus shattered, and in this new way of proceeding, the researcher can no longer readily apply categories that have been established once and for all. In the chapter « Classifying » of *Les mots et les choses* (1966) [*The Order of Things* (1970)], Michel Foucault also deals with this reflection from the point of view of the history of science.

¹ A Belgian physicist and chemist of Russian origin, he delivered a course on this topic in Milan in 1992, which was published in Italy in 1993 and issued in French in 1994.

The first stage of contemporary science began several centuries ago, starting from an essential acknowledgement of the fact that signs are not things (Foucault M. 1966 : 141). This is an elementary assertion that overturns the relationship between words and things, the latter no longer being regarded as existing independently from signs and from the possibility of referring them. Through this essay by Foucault, we understand that the foundations of contemporary thinking were laid several centuries ago, even though they gained breadth only at a later time.

In the humanistic field, there establishes itself in parallel the conviction that the interpreter, the exegete, adapts his study methods to the modification in time and space of the meaning of the works. This reasoning is not unknown to the way of conceiving and transmitting a life story. In the field of natural sciences, as well as in human sciences, the observer is regarded as an integral part of the knowledge process.

The metaphor of being in a boat is recurrent, from Pascal, through Goethe², to Nietzsche. *Vous êtes embarqué[s]* [you are embarked], writes Blaise Pascal (Pascal B. 1670 : 418-233)³.

This simple and effective image is at the centre of the line of reasoning in *Shipwreck with Spectator : Paradigm of a Metaphor for Existence*⁴ by Hans Blumenberg, who opposes Lucretius's reflection (90-50 or 55 aC) that opens Book II of *On the Nature of Things* (Lucretius: 1992). Lucretius imagines that a spectator observes a shipwreck from the shore in an impassive, Epicurean manner, rejoicing in the fact that he is not in the disaster: « 'Tis sweet, when, down the mighty main, the winds/ roll up its waste of waters, from the land/ to watch another's labouring anguish far,/ not that we joyously delight that man/ should thus be smitten, but because 'tis sweet/ to mark what evils we ourselves be spared »⁵.

² Goethe « I am now entirely embarked upon the wave of the world », *Letter to Lavater*, 6 March 1776.

³ SÉRIE II *Infini-rien* 418-233.

<https://www.ub.uni-freiburg.de/fileadmin/ub/referate/04/pascal/pensees.pdf>

⁴ Hans BLUMENBERG analyses the metaphor of the shipwreck. His line of reasoning is based on different writings, including those by Leibniz, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, and lingers at length on Jacob Burckhardt. Blumenberg leads us to reflect on how the detachment from the world postulated by Lucretius and Seneca, as well as other ancient thinkers, is impossible for us because we are perennially in a boat with uncertain destinations and stabilities. [*Schiffbruch mit Zuschauer* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979].

⁵ Suave, mari magno turbantibus aequora ventis
 e terra magnum alterius spectare laborem;
 non quia vexari quemquamst iucunda voluptas,
 sed quibus ipse malis careas quia cernere suavest.
 suave etiam belli certamina magna tueri (Incipit Book II).

To this ataractic vision, Blumenberg opposes the idea that there cannot be onlookers in every event. Since the observer is an integral part of reality, he cannot place himself outside of what occurs. In short, a subject and an object independent of one another do not exist, but every form of knowledge of oneself and of culture at large is based on the osmosis between world and subject.

All of Starobinski's writings are grounded on this very vision : the subject and what surrounds it are not separate entities. A vision that defines the world using a compass in an effort to geometrize it is disastrous (Starobinski J. 1963 : 23).

Nietzsche also resorts to the existential metaphor of embarking (aphorism 124 in *The Gay Science*, 1882). Moreover, he recurrently asserts that *amor fati* (see in particular the autobiography *Ecce homo*, written in 1888 and published in 1908) does not correspond to an act of resignation but to one of intelligence, of understanding, of sharing the bumpy ride of a man's life. Nietzsche criticizes genealogy, philology, disciplines that aim at finding the origins, aligning to this goal the data of knowledge in a vertical manner, in a reversible, symmetrical chronological system – that is, in a time that is always measurable with the same metre, against the events that never allow for going back.

I - Autobiographies in general, and in particular those addressed in the articles within this issue, undertake two different paths : the narrator can assume an epistemic horizon that is dominant with respect to the chaotic subject matter being narrated (chaotic because it transgresses any absolute regulating principle, any axiomatic vision of time and space). That is, it can knowingly bring together the law of chaos into its narration, use rigorous language and style modulated as *exempla* in order to harness chaos. This is the case of Perec or Carrère. Conversely, the *motus* of the narrator can coincide with the act of an entropic self-narration that does not intend to measure chaos with a view from above. Self-understanding through the chaotic unravelling of the narration can possibly come later. This second category of writings cannot be assimilated to the diary because content categorically refers to what has already occurred, since writing is an act of recollection.

If science has placed the principle of entropy at the basis of its research, literature and art have also developed works that express an entropic conception of existence. In short, there is a tradition that has moulded different forms of entropic narrations, and not only beginning from the 20th century, which is certainly the most active in this regard as it avails of a vocabulary and of a large number of studies on entropy. In this introduction, we refer to some orientations on

this subject, from Diderot, through Florensky, to Calvino, dwelling in particular on the following: a) Diderot's programmed dystasy ; b) the invalidation of the perspective intended as a linear view of the cosmos and of one's own life ; c) the game of Tarot seen by Italo Calvino as a metaphor for the unpredictability of existence.

These references are followed by a synthesis of the essays published here, which have a distinctly interdisciplinary character.

I a - *The dialogue as a maieutic agent* : the first *topos* we mention concerns the work of Diderot, a philosopher and essayist who intentionally, and with great persistence, translated an entropic reading of existence into method. The dialogue as a maieutic agent capable of comparing opposing views that cannot be subjected to any theory concretizes in perennial motion, dislocation and interchange of energies, which are translated into style.

Among other works (one of the articles published here, the one by May Chehab which deals with *Jacques the Fatalist and His Master*), *Rameau's Nephew, or the Second Satire* (1762 and 1773) is a work by Diderot which finds a place in the great tradition of the dialogue as an instrument of dialectic and debate.

I (Diderot) and *He*, the young nephew of the famous musician Rameau (whose identity is revealed to us in his deictic coordinates only at the end), compare their divergent lifestyles. *I* and *He* interpret the author-narrator and his alter ego, whose disposition drags him here and there in a disjointed fashion, depending on meteorological, vestimentary, alimentary circumstances. Not even his appearance has continuity : « Nothing is more unlike him than himself » (Diderot, D. 2016 : 16).

Among the initial lines, the *I* says : « [...] In my case, my thoughts are my sluts » (*Ibid.* : 15). Although Diderot admits to being someone who loves solitude, he reveals himself in the 'erotic' formulation of his thoughts.

The encounter with such a different and unprincipled *He* allows Diderot to open up towards diversity, contrasting his ideas inspired by rationalism and firm morals with the fickle and capricious young Rameau. The fecundity of the exchange, of the miscegenation between two – in principle – opposing visions is revealed through the dialogue. Relating to one another allows for the emergence of similarities in conceiving the meaning of experience as the creation of the here and now. The *straight line* of the principles on which Diderot forges his life is transformed into a zigzag line.

In this dialogue, recurring words such as 'hybrid', 'yeast', 'fermentation', recall the scientific dictionary that Diderot had already used in another text, *D'Alembert's Dream*, which, among

other things, discussed the purity of species in botany and in the animal world, the incongruity of restricted and abstract moral principles, and not respecting a varied and multifarious nature, full of contaminations. [« Perfection consists in reconciling these two points »] (Diderot D., 1876, 6) [summer 1769].

Diderot, un diable de ramage by Jean Starobinski, (devil is he who divides, a term cited 27 times in Diderot's text), shows how the meaning of life is the result of the interaction between the philosopher and the 'original', of 'order' and 'disorder'. Revealing oneself, discussing, permitting to know, to arrive at deeper awareness (['knowledge unmasked'], writes Starobinski). (2012, 117).

In Diderot, the figures of chiasmus, anadiplosis and antitheses constitute linguistic strategies that anchor the time of reflection to the present, placing opposites on the same level.

I b - Entropy versus perspective

Different reflections of scientists, art historians, anthropologists, lead to a vision of a life journey which is more spatial than temporal and progressive, where contiguity wins over continuity.

In reconstructing the history of lines, the anthropologist Tim Ingold highlights how geometry has seen the dominance of Euclidean thought that considers the line as a primary vector of the very perception of space : « Euclid believes that rays shone out of the eyes to illuminate the objects on which they fell, and depicted them accordingly – as straight lines connecting the eye and the object » (Ingold T. 207, 159). All the laws of optics are based on this arbitrary concept.

Western civilization has exalted linearity as a specific factor of evolution. *Homo sapiens sapiens* walks 'erect', a word that has also ethical specifications. The word contorted, devious, generally has a negative significance in our history of culture. In life experience, a destination becomes more important than an itinerary. (*Ibid.*, 89)

This critical view had been at the heart of the thought of Pavel Florensky (1882-1937), a mathematician and philosopher who, in a few autobiographical pages of his « Autoreferat » written for an encyclopaedia (1925-1926), introduces himself in the third person :

A fundamental law in the Florensky world elects the second law of thermodynamics, the law of entropy, which he accepts broadly as a law of *Chaos* in every place in the universe. This dynamic of the world is contrasted by *Logos* or the principle of ectropy. Culture is the conscious fight against general flattening ; culture is detachment as resistance against the levelling of the universe, it is the growth of the potential difference in every field that rises to a

living condition, it is the contraposition to homogenization, which is synonymous with death.

(Florensky P. 2007 : 6)

Florensky wrote very many and very intense letters to his family from the Solovki prison camp on the Solovetsky Islands (from 1933 to 1937, the year of his execution by firing squad). What emerges is a very rich autobiography : the account of his imprisonment and the observation of the context place the big and the small on the same level, minute observation of nature, memories evoked as a mine from which to draw on for the future.

Florensky's vision in his autobiographical writings finds an important foundation in his studies of Renaissance perspective and Euclidean space. According to Florensky, the vision of reality, one's own experience, are enriched by becoming estranged from the viewpoint of perspective and from a Euclidean conception of space, which formulates abstract laws that are drawn with difficulty by concrete experience. No gestural expressiveness makes sense if it is inscribed within the homogeneous, infinite, isotopic Euclidean space. Space is anisotropic (Florensky P. 1993 : 236).

In Florensky, these convictions also stem from his studies of iconostasis and of the conception of space and time in figurative art. Perspective as a geometric rule is an invention of the Italian Renaissance which has rationalized the representation of the visible (Florensky P. 1977 and 2003). Instead, in icon art every viewer can choose their own individual perspective, according to their feelings and their ways of looking. In short, "Stupor and Dialectics" (Florensky P., 2013). Every autobiographical writing by Florensky is a lesson that orients us towards individuality, discontinuity, entropy.

I c - The game of Tarot, the elegy of entropy

The third *topos* is that of divination : wanting to govern chaos by knowing the future ahead of time.

Sophie Calle shows one of the possible strategies for preventing and disciplining what is being divined to her. In order to anticipate, the unexpected is manifested in the places predicted by a clairvoyant (Calle S. 2008).

Divination and its im/plausibility are at the centre of many works. Dürrenmatt deals with this topic in *The Death of the Pythia* (1988), using the register of the grotesque. The Pythia tells Oedipus his destiny, making it up. The Pythia's (false) revelation will determine the chain of events leading to Oedipus's tragedy. Suddenly Dürrenmatt makes us understand the narrow border in a true/false life story. Chaos, even only foreseen, can cause the factual experience.

This is a disquieting topic because it is very much present in our contemporaneity (fake news and all the rest), and it opens up new conceptual categories while attacking one of the founding principles of the conception of truth and certainty.

The Tarot Garden by Niki de Saint Phalle is an autobiographical and divinatory work (https://it.wikipedia.org/wiki/Giardino_dei_Tarocchi) : a sculpture garden in which her colourful work plays with her own self and with the interpretation of destiny.

Italo Calvino's book *The Castle of Crossed Destinies* deals with this theme. It is composed of a first part dealing with the 15th-century Tarot of the Viscontis, which was first published in 1969, and which was followed a few years later by a second part, *The Tavern of Crossed Destinies*, dealing with the Tarot of Marseille of 1761. In a late-medieval universe, some people who got lost in a forest take shelter in a castle, realising that they no longer have the faculty of explaining themselves verbally. One of them opens his self-narration through the game of Tarot: «we thought we understood that, with the card, he wanted to say 'I' and that he was preparing to tell his story » (Calvino I. 1998 : 12). Laying card after card, however, he finds himself – without talking, and therefore we, as readers, rely on the narrator's interpretation – before an ensemble that cuts off his destined path as he had intended to communicate it to us, and he ends up in a dead end with no way out. Calvino attributes the following words to the High Priestess card, while the handsome youth who narrated himself through the Tarot cards seems disconcerted: «Now the forest shall have you. The forest is self-loss, mingling. To join us you must lose yourself [...] » (*Ibid.* : 18). Thus, although the first person who intervenes begins his recitative path thinking of governing it, he finds himself governed by the context of the Tarot cards. His prediction clashes with the unpredictable that stems from the combination of the cards that take on different meanings in relation to their overall position. It happens that other people at the table – as they narrate themselves – use the same cards, which, like in a crossword puzzle, (*Ibid.* :114), horizontally intersect those narrations that develop vertically. The meaning of each figure is therefore virtually polysemic because it is determined by the relationship that it maintains with other figures. According to Calvino, Tarot cards represent a combinative narrative machine, and this literary game allows the many *I* present in the castle to delude themselves into thinking that they can construct their own story, alas without succeeding.

In the divergent final destinations of these destinies, we see the influence of « The Garden of Forking Paths » by Borges (1964. [1944]). Moreover, Calvino knew various studies of cartomancy as a narrative engine (Lekomceva M. I., Uspenski B. A. 1969) ; and he certainly knew the famous game of the Surrealists, who, in 1940-1941 in Marseille, had reinvented the

Tarot game on revised portraits. In short, at the basis of this game was the theme of divination and identity.

Some of those present seek to identify themselves with famous literary characters from stories already written, but they want to get out of their codified destiny, thereby scorning it. Roland, who has descended into the chaotic heart of things, is identified in the last card with *The Hanged Man*, upside down, finally serene : « Leave me like this. I have come full circle and I understand. The world must be read backward. All is clear » (*Ibid.* : 37).

Narrating one's own destiny is therefore impossible ; it cannot concretize into a linear process because it clashes with the combinative logic of the Tarot cards, where not even the characters that have already been written (Roland, Astolfo, Faust or Parsifal) intend to, or can, remain in the ranks of known stories.

The explicit in Calvino is heir to *On the Nature of Things* by Lucretius (II, 112-141) :

« [...] An endless war racks the universe up to the very stars of the firmament and spares not even spirits or atoms. In the gilded dust suspended in the air, when a room's darkness is penetrated by rays of light, Lucretius contemplated battles of impalpable corpuscles, invasions, assaults, tourneys, whirlwinds...» (*Ibid.* : 46). Calvino talks about Lucretius in 'Lightness', the first of his *American Lectures* (Calvino I. 1993).

II - Dystaxy, divination, *fortune*, delinearized visions, constitute the corpus of this issue n. 12 of *Mnemosyne, o la costruzione del senso*.

To be writers or writing obviously plays an important role on the level of the structure and the functioning of the narration. To be writing allows for more access to mental mechanisms that are not subjected to the need for adopting a style, for translating the autobiographical subject matter into a narrative scheme. That is, letting chaos act without wanting to measure it a priori.

The lessons that these essays as a whole transmit to us primarily concern the following : - the delinearization of the narrative path ; - the adoption of a discursive sinuosity and of the marginalization of nuclei that we expect to be central in a life story ; - the concept of fractal ; - the irruption of the *event*, of the *ex abrupto* in a life scheme ; - writing as modelling of what has actually occurred in parallel to fiction in self-description.

Sophie Milquet's essay opens this issue : *Malgré tout, raconter. Délinéarisation du récit dans les entretiens oraux sur la Shoah* [despite everything, narrate. The delinearization of narration in oral interviews on the Shoah]. Referring to a *ratio* of the oral narrations of traumatic events – testimonies that show forms of delinearization in their exposition – implies a method in the listening to, and the reception, of constants. Interruptions, intermittences, circumlocutions,

dechronologizations, reveal *in fieri* the difficulty of externalising one's own experiences. Only those who listen, in these circumstances, can enjoy a dominant epistemic horizon. « The 'Shoah sequence' overdetermines the whole interview, and the way in which this comes to be characterized by several structural features that globally spill out of a delinearization. This calling into question of the narrative, to whatever degree, can sometimes lead to an extreme, where the telling of the atrocity prevents the continuation of the interview ».

The autobiography of the mathematician Alexandre Grothendieck takes us to a different universe, but one that can be related to the same principle of delinearization.

Odile Chatirichvili in « Désordres de la recherche dans les autobiographies de mathématiciens » [disorders of research in the autobiographies of mathematicians], generally deals with autobiographies of mathematicians who sometimes use writing in order that they themselves might observe the development of their own thought. They are people who write and not writers (*écrivants et non écrivains*, to evoke Barthes's famous distinction). In the second part of the essay, Odile Chatirichvili deals in particular with the autobiography of Alexandre Grothendieck, who gives the text the role of memory-saver of mental processes. He highlights, « in his autobiography *Récoltes et Semailles* [1986], the processes of further putting things in order once again through its recollection and autobiographical writing, and their connections with the practice of mathematical writing ».

In the conclusion, Chatirichvili writes :

Grothendieck's autobiography is atypical, both from an editorial point of view and from a stylistic one.

The mathematician proceeds by successive additions and reflexive returns, developing a work with exponential growth, a fractal narration, potentially infinite in its overabundance of writing. An unfinished (and unfinishable) autobiographic work just like a mathematical work.

The order adopted is not the apparently transparent one of a chronological order of the events experienced. It is rather an order dictated by associations of ideas, by an inward-looking focus, a focus on what he has written, in a singular and subjective manner because it is connected to the process of writing that structures mathematics and autobiography.

Grothendieck's writing is not programmed but unfolds over the author's *low* epistemic horizon— that is, aligned to the experience of narrating.

Neither the interviews on the Shoah, nor Grothendieck's work, can be inscribed into the diary genre, which could explain its maintaining a low epistemic horizon. They are not diaries because they do not comment on the day to day but instead form a recollection.

These articles clearly show how the laws of chaos can take shape through direct self-narration.

Two articles deal with the irruption of the unexpected, which interrupts the fluid vision of life. Every dramatic event has repercussions on the body, on the senses, and then on the meaning gained from it. The writings of Perec and Carrère transpose chaos into a scriptural system, making it impossible to omit it, not understand it, thwart it. Chaos exists, it is possible to understand some of its properties – albeit different each time – observe it, tame it.

Francoise Hiraux discusses the incidence of the event in « Emmanuel Carrère et ses personnages face à l'événement » [Emmanuel Carrère and his characters in the face of the event]:

[The event] is the most concrete fact. It arrives, appears. It invades and overturns. [It resolves a before and an after]. It strikes the body, the living being : the senses, in the plural. Meaning will come later. This is part of the brutality of the occurrence. To be first of all unprecedented, inconceivable, impossible to integrate, to accept. What is only possible to say first and foremost is what the event has effected on the body when it has occurred, when it has invaded the body. It is outlined in the same way as a phenomenon is described, in full dissociation with itself.

Does knowingly reproducing chaos allow us to gain an awareness of the impossibility of harnessing memory ? In « Esthétique de la coupure dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec » [the aesthetic of the cut in *W, or the Memory of Childhood* by Georges Perec], Élise Wiener observes that :

Cuts cause great disorganization, break the text into pieces and create an incomprehension on the part of the reader. However, this disorder and this accumulation of details are far from being arbitrary. On the contrary, accumulation is the form that allows the author to keep some element extraneous to one another. In order to understand where the interruption can likewise produce a true assemblage, we must look at the way in which Perec organizes disorganization.

In her article, Élise Wiener evokes 'the revolt of the detail', a Baudelairian locution that draws from Daniel Arasse (Arasse D. 1992). The detail that fragments the picture is opposed to an overall vision that seems to propose itself as the most logical for comprehension. The same procedure is found in Perec : « In *W, or the Memory of Childhood*, the revolt of details allows Perec to carry out a *mise en abyme* on the illusory character of the memory : fully providing all

kinds of precision, Perec emphasizes the chimeric character of recollection ; he will not find the past he is looking for ».

In « Une joyeuse dystaxie programmée : *Jacques le Fataliste et son maître* » [a joyful programmed dystaxy : *Jacques the Fatalist and His Master*], May Chehab shows how this work by Diderot constitutes a paradox of dystaxic programming.

« A work as luxuriant as life itself ». « Its apparent disorder, the unpredictability of its development, its numerous breaks, [interpret] the preconceived idea of deliberate interruption in the most diverse forms (digressions, simulated oversight, addresses to the reader) ».

Diderot somehow tames the ancient idea of *fortuna*. From the Ancient Romans to Machiavelli and Guicciardini, the concept of *fortuna* has constituted a literary *topos*.

And *Fortuna labilis* is the topic addressed by Alexandra Vranceanu Pagliardini as she illustrates the *Memoriale delle cose occorse a me Franco Sivori...* [memorial of things that happened to me Franco Sivori...]. The text opens and closes with a reference to the *topos* of *fortuna*. Alexandra Vranceanu explicitly indicates how the *Memoriale* does not consist of a simple recording of the facts but proposes a reflection upon human destiny and the value of unexpected and upsetting changes.

Weaving the thread of one's own destiny by self-narrating in a constant coming and going where the before and the after are in a permanent inter-textual relation is the cipher of the essay by Michele Emmer. He evokes his own memories of Venice in light of *Infanzia a Venezia* [childhood in Venice], the autobiographical writings of his father, Luciano Emmer, a book without apparent order in which distant memories emerge, which are re-lived in the contemporaneity of the narrator. Like in his cinema, this fragmented memory, in the act of narrating, ensures that continuity and discontinuity, writing and rewriting, are the thread running through his life, which, narrated in this way, alerts us on how the intertwining of truth and imagination, reality and wishes, is inextricable, that his own existential journey could constantly have changed direction.

In Ben Lerner, the intertwining of factuality and fiction becomes the interpretive nucleus of a life story that at any time can take one direction or another. In the essay « Ben Lerner's *10:04*: Entropy and Metamodern Autofiction », Eimantė Liubertaitė analyses the novel *10:04* (2014). Lerner challenges the traditional autobiographical narration through the use of the concept of entropy : Eimantė Liubertaitė explains how the narrator of *10:04* applies different perspectives of self-narration by exploring multiple practices of autofiction. Opposite poles such as

sincerity/spontaneity and irony intertwine, ultimately structuring a new existential paradigm where facts do not subsist without fiction.

In « Elogio dell'entropia : *Insciallah* di Oriana Fallaci » [in praise of entropy : *Insciallah* by Oriana Fallaci], Ewa Tichoniuk-Wawrowicz describes how Oriana Fallaci translates Boltzmann's equation into a novel, *Insciallah*, published in 1990 and set in Beirut in 1983, during the Lebanese Civil War. A metaphor for disorder. « The fractal universe of the novel, [...] is reflected and multiplied by the mirrors of individual biographies, motivations, languages, dialects. Not only does entropy invade its imaginary world, but it also fuses the structure of the book, which combines postmodern narrative, classical epic and poetry, in the footsteps of the most diverse masters ». It is in this way that Ewa Tichoniuk-Wawrowicz presents Fallaci's text as encompassing the series of events in a fractal construct ; that is, where the narrative micro-structures reflect mirror-like the general form of self-narration.

The essays published here indicate a general direction. In the processes of self-comprehension and self-representation, as already pointed out, two tendencies can primarily be seen: some authors assume a dominant epistemic horizon that sees constants in its uneven path, translating them into style ; others make the narration coincide with the various uneven moments in the here and now of this becoming. Both tendencies signal open routes : by transforming the entropic events into a scriptural model, the former arrives at interpretive forms that, in a sense, can endlessly be applied to other cases. In contrast, by recording the entropic dynamics and their processes of recollection in their making, the latter entrusts the after with the possibility of drawing some forms.

Analysis of these autobiographies, which are very different from one another, very clearly testifies to the capacity of this form of expression, in theory confined to the story of an I, of producing cognitive approaches that can be echoed in other disciplines or cultural genres.

Bibliography

Theodor W. ADORNO (1975 [1957]), *The Stars Down Earth*, Fankfurt am Mein, Suhrkamp Verlag.

Beatrice BARBALATO (2006), « Telling It Like It Is: Autobiography as Self-definition and Social identification » with K. EBLE, in *From the margins of the cutting edge – Community media and Empowerment*, Hampton, NY.

Hans BLUMENBERG (1996 [1979]), *Shipwreck with Spectator: Paradigm of a Metaphor for Existence*, Trans. Steven RENDALL, Cambridge, MIT Press.

Jorge Luis BORGES (1964 [1944]), « The Garden of Forking Paths », in *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*, translated by Donald A. YATES, edited by D. A. YATES and James E. IRBY, New York, New Directions.

Sophie CALLE (2008), *Où et quand*, Arles, Actes du Sud.

Italo CALVINO (1998 [1969]), *The Castle of Crossed Destinies*, trans. by William WEAVER London, Vintage, Random House.

- (1993), *American Lectures. Six Memos for the Next Millennium*, trans. by PATRICK CREAGH, New York, Vintage Books,

Denis DIDEROT (1875, vol. 2. [summer 1769]), “Suite de l’entretien”, in *Œuvres complètes de Diderot*, edited by Assézat Tourneux, Paris, Garnier Frères.

- (2016 [1762 et 1773]), *Rameau’s Nephew – Le Neveu de Rameau*, A Multi-Media Bilingual Edition, edited by Marian Hobson, translated by Kate E. TUNSTALL and Caroline WARMAN, Open Book Publishers.

http://classiques.uqac.ca/classiques/Diderot_denis/diderot_denis.html

Friedrich DÜRRENMAT (1976), *Das Sterben der Pythia*.

Pavel FLORENSKIJ (1977 [1922]), *Le porte regali. Saggio sull’icona*, edited by Elémire ZOLLA, Milano, Adelphi.

- (1993 [1923]), *Lo spazio e il tempo nell’arte*, edited by Nicoletta MISLER, Milano Adelphi.

- (2003), *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, edited by Nicoletta MISLER, trans. by Carla MUSCHIO and N. MISLER, Roma, Gangemi.

- (2007 [1925-1926]), “Autoreferat”, in (edited by) Natalino VALENTINI and Alexandre GORELOV, *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, translation by Claudia ZONGHETTI, Milano, Bollati-Boringhieri.

- (2013 [*Dialektika* 1918-1922]), *Stupore e dialettica*, edited by N. VALENTINI, trans. by C. ZONGHETTI, Macerata, Quodlibet.

Michel FOUCAULT (1972 [1966]), *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, trans. by Alan Mark SHERIDAN SMITH, NY, Tavistock.

Danièle GIRAUDY (2003), *Le jeu de Marseille: autour d’André Breton et des surréalistes à Marseille en 1940-1941*, Marseille, Éditions Alors hors du temps.

Tim INGOLD (2007), *Lines. A brief History*, London, Routledge.

Philippe LEJEUNE (1998), *Les brouillons de soi*, Paris, Éd. du Seuil.

Margarita Ivanovna LEKOMCEVA, Boris Andreevich USPENSKIJ (1969), « La cartomanzia come sistema semiotico », in *Il sistema dei segni e lo strutturalismo sovietico*, in (edited by) Remo FACCANI and Umberto ECO, Milano, Bompiani.

J.M. LOTMAN (1994 [1989]), « Il laboratorio della imprevedibilità », pp. 78-83, in Id. *Cercare la strada*, trad. di Nicoletta MARCIALIS, intr. di Maria CORTI, Venezia, Marsilio.

Friedrich NIETZSCHE (1974), *The Gay Science: With a Prelude in Rhymes and an Appendix of Songs* by F.Nietzsche, translated, with commentary, by Walter KAUFMANN, NY, Vintage Books.

Blaise PASCAL (1992 [1670]), *Discours sur la religion et sur quelques autres sujets qui ont été trouvés après sa mort parmi ses papiers*, (editing by Emmanuel MARTINEAU), Paris, Fayard-Armand Colin. SÉRIE II, *Infini-rien* 418-233.

Ilya PRIGOGINE (1994), *Les lois du chaos*, Paris, Flammarion.

Daniel Paul SCHREBER (2000 [1903]), *Memoirs of my nervous illness*, translated and edited by IDA MACALPINE and RICHARD A. HUNTER, NY, NEW YORK REVIEW BOOK.

Jean STAROBINSKI (1961), « Le voile de Poppée », in Id. *L'œil vivant*, Paris, Gallimard.

- (2012), *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard.

https://it.wikipedia.org/wiki/Giardino_dei_Tarocchi

<https://www.ub.uni-freiburg.de/fileadmin/ub/referate/04/pascal/pensees.pdf>

On the Surrealists' Tarot game: <http://www.andrebretton.fr/series/127>

<http://www.telerama.fr/monde/reinventer-le-tarot-de-marseille-sous-l-occupation-une-activite-surrealiste,106473.php>