reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

27 | 2021

Temps multiples au croisement des disciplines

Les jeux de l'éternité d'Antonio Moresco ou la catastrophe du temps

Antonio Moresco's Games of Eternity or the Catastrophe of Time

Laurent Lombard

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cher/4412>

DOI : 10.4000/cher.4412

ISSN : 2803-5992

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2021

Pagination : 117-131

ISBN : 979-10-344-0095-9

ISSN : 1968-035X

Référence électronique

Laurent Lombard, « Les jeux de l'éternité d'Antonio Moresco ou la catastrophe du temps », *reCHERches* [En ligne], 27 | 2021, mis en ligne le 30 novembre 2021, consulté le 12 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cher/4412> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cher.4412>

Ce(tte) œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Les jeux de l'éternité d'Antonio Moresco *ou la catastrophe du temps*

LAURENT LOMBARD

On pourrait percevoir d'emblée une impression négative, en vogue, dans le titre de cet article, tant le mot de catastrophe, devenu quotidien, est lié aux désastres, aux fléaux, aux malheurs, à tout événement brutal, souvent funeste, qui bouleverse le cours des choses. Tant il est associé, surtout, depuis quelques années, aux différentes théories de l'effondrement de nos civilisations et de notre époque (catastrophisme, collapsologie voire, d'une certaine façon, l'anthropocène). Or, ici c'est une des caractéristiques du sens premier de catastrophe qui nous intéresse, celle de renversement. Car, si pour les Grecs, Καταστροφή, indique le dénouement (synonyme de fin dans les tragédies), le bouleversement, il porte avant tout le principe de renversement. Ainsi la catastrophe du temps est ici à entendre comme renversement du temps. C'est là un des traits distinctifs de toute l'œuvre de l'écrivain Antonio Moresco, lequel a beaucoup glosé sur l'invention humaine de ce qu'on appelle la flèche du temps (ou temps linéaire), dont l'agencement en passé, présent, futur crée, selon lui, des limites à l'imaginaire, à la pensée et à la connaissance. Limites, en tant que ce temps-là, par sa structure même, est un temps désespérément fermé, immobilisé. Un temps qui s'oppose à son idée littéraire maîtresse, celle de l'ouverture, de l'élargissement des volumes du temps chronologique pour ouvrir à des perspectives, à des perceptions et à des visions plus grandes. C'est en ce sens qu'on peut dire que le temps tel que nous le concevons et qui régit nos vies est pour lui une véritable catastrophe, à entendre cette fois-ci dans l'acception commune de désastre. D'où une déconstruction renversante du temps dans l'ensemble de son œuvre abondante.

Moresco est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages, essentiellement des romans, mais également des textes de théâtre et des essais littéraires.

Dans la plupart des romans, sur lesquels nous concentrerons notre étude, les éléments biographiques de l'auteur – en particulier ceux qui ont trait à la

* Laurent Lombard, Université d'Avignon.

douleur du vécu – s’entremêlent de façon constante à l’écriture. Il ne s’agit pas pour autant d’autobiographie ni d’autofiction. En effet, son existence lui sert uniquement comme matière, comme matière littéraire, et non pas comme enjeu. Et la matière, par définition, c’est une substance dont sont faits les corps perçus par les sens et dont les caractéristiques fondamentales sont l’étendue et la masse. La vie de Moresco se fait donc substance dont la perception sera rendue possible grâce à son intrusion dans les zones profondes de l’écorce littéraire, qui en permettra l’étendue au-delà des limites du réel connu. Le jaillissement et l’écoulement de son existence dans la matière littéraire peut être rapprochée de l’image du magma¹. À l’intérieur du littéraire, l’existence bouillonne, perd de sa consistance, perd sa conscience et sa forme, et se répand. Elle n’est plus enveloppée par aucune idée de temps : ni passé, ni présent, ni futur. Tout le projet littéraire a pour but d’en faire le sujet d’une observation inédite en ouvrant les possibles qu’offre la littérature afin d’aller au plus près, voire de fusionner avec le noyau *magmatique* de la douleur de sa propre existence et, du même coup, de celle du monde, ainsi que l’auteur le confesse lui-même :

Quello che succede attraverso l’intensità dell’esperienza poetica, letteraria è qualcosa che ti porta verso un nucleo. Mentre la cultura tende solo nel mostrare ciò che si separa. E’ un atteggiamento nato con Aristotele che nella sua Estetica opera delle separazioni tra poesia, teatro... La fusione iniziale, omerica, si è a poco a poco raffreddata. Io sono uno che viaggia nella parte opposta. Verso la fusione, la combustione, il congiungimento, perché lì c’è il passaggio per andare verso il rischio con il quale ti puoi bruciare. Questo raffreddamento vale anche per il tempo (passato, presente e futuro), che costruisce la nostra vita, dando una interpretazione del nostro tempo che non esiste. Questo allontana, raffredda. La rifiuto come interpretazione delle mie opere². (Moresco 2017)

Ce que vise l’auteur apparaît ici évident : agrandir l’idée de temps et élargir les perceptions sur notre monde. Pour ce faire, il va s’ingénier à décortiquer les perceptions habituelles – qu’il définit négativement comme horizontales – en les privant de leur gangue dans lesquelles nous avons pris l’habitude de les enfermer

- 1 Il s’agit-là d’une image forte dans l’œuvre de Moresco. À cette image est lié tout un champ lexical inhérent à la perte de netteté des lignes du réel et à la perception troublée, vaporeuse, visqueuse, pâteuse des narrateurs. On trouve notamment dans *Gli esordi* l’image de la « luce magmatica » [lumière magmatique] qui sera associée dans le roman à l’image de la « bouillie » ou du « jaune d’œuf ». La lumière éclaire ainsi d’une façon nouvelle et est liée à l’émotion vibrante de la découverte de tout un pan invisible du monde. Ainsi, comme le temps, elle est ouverte et décale les perceptions.
- 2 Ce qui se produit dans l’intensité de l’expérience poétique, littéraire, est quelque chose qui te mène vers un noyau. Alors que la culture, elle, tend à ne montrer que ce qui se sépare. Attitude née avec Aristote qui, dans son *Esthétique* opère des séparations entre poésie, théâtre... La fusion initiale, homérique, s’est peu à peu refroidie. Je suis quelqu’un qui va en sens contraire, vers la fusion, la combustion, la conjonction, parce que là est le passage vers le risque avec lequel on peut se brûler. Ce refroidissement vaut aussi pour le temps (passé, présent et futur), qui construit notre vie, et donne une interprétation de notre temps qui n’existe pas. Qui éloigne, refroidit. Je la refuse en tant qu’interprétation de mes œuvres.

et qui réduit notre champ de vision face à l'infini (l'étendue) des possibilités perceptives. Cette opération est notamment manifeste dans trois livres *Gli esordi*, *Canti del caos*, *Gli increati* autour desquels accomplissent leur révolution des romans-météorites tels que *Gli incendiati*, *Fiaba d'amore*, *La lucina* où la frontière, même narrative, entre la vie et la mort *versus* la mort et la vie est outrepassée. Véritables clés de voûte de toute l'architecture de son œuvre, *Gli esordi*, *Canti del caos* et *Gli increati* ont été réunis sous un titre commun *Jeux de l'éternité*.

Ce titre annonce toute la catastrophe du temps et dessine la stratégie narrative de l'auteur liée au renversement. En associant le mot « jeu » qui appartient au champ du matériel, de l'ici-bas, de l'immanence, à celui d'éternité, qui renvoie à la transcendance, à l'infini cosmologique, l'écrivain entend indiquer non pas une opposition entre ces deux champs mais une fusion, une coalescence, une compossibilité. Ces deux champs s'animent en effet dans son œuvre comme un double et perpétuel mouvement de départ et de retour, de transcendance et d'immanence. Rien de paradoxal donc entre ces deux notions car ce qu'il nous faut sentir, d'après l'auteur, c'est qu'il y a un lien entre ces deux principes et ce lien, c'est le Soi en tant qu'organisateur et non créateur. On est loin du Cosmos des Grecs, de l'Être suprême des religions monothéistes. Ce que propose Moresco, selon un principe d'indifférenciation des opposés, c'est peut-être une troisième possibilité, celle de la transcendance dans l'immanence comme l'avaient théorisée en leur temps Kant et Husserl : cela suppose justement qu'il existe des choses qui viennent du dehors et dont nous sommes les découvreurs, et non les créateurs, et qui sans nous resteraient dans l'éther, car nous sommes capables de les appréhender, nous sommes libres des contraintes de la Nature qui nous a créés, nous transcendons notre nature.

Cette caractéristique soutient l'ensemble du projet littéraire de l'auteur dont le cœur est précisément l'ouverture, le renversement, l'invention, la créativité. Les jeux de l'éternité, c'est jouer avec la Création et la créativité illimitée et c'est tout à la fois créer des jeux avec la créativité et la Création, jusqu'à aboutir à l'incrétation : élan vers l'immensité sans origine ni fin, sorte de grandeur (c'est-à-dire d'absolue ouverture du temps), où tout est inversé, réinventé et donc recréé (et réincrété).

Pour Moresco écrire c'est ouvrir, c'est transgresser les limites de la Création et de la créativité. C'est avant tout transgresser l'état actuel des interprétations dogmatiques de l'Histoire (politique, sociale, religieuse, économique, culturelle), tout autant que s'émanciper de la « duplicazione speculare e giornalistica della realtà e di un nuovo o vecchio realismo³ » (Moresco 2017) ; c'est donc quitter ce que l'auteur appelle d'une façon générale « la proliferazione culturale orizzontale⁴ » (Moresco 2018 : 39). Par cette périphrase, il faut entendre toutes les

3 « duplication spéculaire et journalistique de la réalité et d'un réalisme vieux ou nouveau. »

4 « La prolifération culturelle horizontale. »

simplifications de nature consolatoire ou rassurante, émanant de la conception systémique et systématique de distinctions et de séparations dichotomiques de nature superficielle. C'est précisément cette superficialité, qui restreint nos connaissances, que l'écrivain entend fracturer, fragmenter⁵, transgresser, renverser, afin de la traverser, progressant, par l'inventivité, vers des profondeurs où la teneur en matière nouvelle s'accroît de façon incommensurable.

Ainsi entame-t-il un parcours éversif de sa propre histoire et ses élancements douloureux, pour l'interpréter d'une manière moins « horizontale » que sa simple évocation réaliste en souvenirs, qui ne ferait alors que la mâtinier d'un temps coloré de nostalgie, de mélancolie, de pessimisme, ou bien de tragique – temps que l'auteur considère pure fermeture – pour la transcender dans l'immanence, jusqu'à aboutir au noyau magmatique de la douleur⁶. Quête donc non pas d'une Vérité dont on sait qu'elle est perdue, et dont on ne pourra trouver que des substituts – et l'on sent ici se profiler une phénoménologie de l'esprit, une théologie de l'Histoire – mais d'une absence, d'une primordialité, d'une primitivité, d'un point de combustion, de fusion essentielle pour changer d'état, de vie, de temps justement, pour métamorphoser la création en incréation et l'incréation en création. Nous nous retrouvons finalement devant une sorte d'éternité⁷ – autre renvoi à cette idée de littérature dépassant toute frontière – qui n'est pas nécessairement expression d'un éternel retour et du sentiment tragique qu'il incarne, mais plutôt une référence à une transcendance extra-temporelle comme le souligne précisément ce passage tiré du chapitre final du dernier volume de la trilogie *Canti del caos* :

Quest'opera è finita, non è mai cominciata. Quello che c'è adesso non c'è, non c'è mai stato, non c'è più, non ci sarà. Non come ciò che si limita a non esserci ma

5 C'est ainsi que ce terme de grandeur est très souvent associé dans les romans à des vocables et à des figures de style marquant l'instabilité, comme nous le verrons.

6 « Il mio atteggiamento è quello di andare vicino al calore bianco del fuoco fino a diventare una cosa sola con esso. Io non sono uno scrittore *décadent*. Sono uno scrittore che fronteggia sempre la disperazione, il conflitto. Il mio terreno è la disperazione, il conflitto; è il calore bianco. E anche quando parlo del mio passato nei miei libri, non è vissuto come memoria, né ricordo. È un bruciare che si rinnova. Non si spegne nel tempo chiuso di un certo realismo, ma si acutizza sempre di più in un tempo aperto. E di conseguenza è un allontanamento da un certo emozionalismo, posizionalismo ». (Moresco 2017) [« J'ai pour démarche d'aller vers la chaleur blanche du feu jusqu'à ne faire plus qu'un avec lui. Je ne suis pas un auteur *décadent*, je suis un auteur qui fait toujours face au désespoir, au conflit. Mon terrain, c'est le désespoir, le conflit, c'est la chaleur blanche. Et même lorsque dans mes livres je parle de mon passé, celui-ci n'est pas vécu comme mémoire, ni souvenir, c'est une brûlure qui se renouvelle. Qui ne s'éteint pas dans le temps clos d'un certain réalisme, mais qui ne cesse de s'exacerber dans un temps ouvert. Avec pour conséquence de s'écarter d'un certain émotionnalisme, positionnalisme. »]

7 Éternité à l'intérieur de laquelle vont se confronter pour s'indifférencier le limité et l'illimité. Le limité étant dans l'œuvre toutes les formes de pensée restrictives et de simplisme, et l'illimité son ambition métaphysique de fait.

come ciò che non ha neppure bisogno di non esserci. Perché, come creato non vuol dire che c'è, così increato non vuol dire che non c'è⁸. (Moresco 2015: 991)

La voix de l'éternité résonne dans ces mots de l'auteur. À travers elle, n'est-ce pas d'ailleurs une invitation à distinguer la notion de sempiternité – qui signifie que le temps est d'un bout à l'autre d'une seule dimension et qu'il n'y a ni début ni fin – d'avec celle d'éternité, cette dernière étant une autre dimension où il n'y a pas de temps. Cela tient donc à l'idée que la création du monde n'implique pas forcément qu'il y ait un début du temps. Si l'on distingue ces deux notions, dont il a été fait au fil des siècles une diérèse conceptuelle⁹, il est alors possible de transgresser les règles de la physique classique notamment newtonienne pour aller vers une préfiguration des origines et des désordres originels qui couvent en chacun de nous – sorte de masse du vécu non rationalisé – capable de jouer une musique nouvelle à travers des images et un langage créateurs. Point de meilleur instrument donc que ces « jeux d'éternité », qui permet à l'auteur de prendre ses distances d'avec tout un pan de la civilisation qui s'est, selon lui, structurée toujours plus sur l'idée de « separazione » [séparation], d'« d'autoposizionamento » [autopositionnement] (Moresco 2014: 108) et d'« abbassamento orizzontale e dialettico » [abaissement horizontale et dialectique] (Moresco 2014: 103) et qui fait de la vie humaine, de nos sociétés et de la littérature un languissant supplice clos sur lui-même, d'où remuglent de longs hoquets de mélancolie, de cynisme, de pessimisme, de nihilisme (qui sont, comme on l'a mentionné précédemment, pour Moresco, des manifestations superficielles liées à une métaphysique et à un réalisme de consolation), alors que notre auteur s'élance, lui, vers un mouvement inverse, « un movimento combustivo della grandezza » (Moresco 2014: 108), où la combustion est bien sûr affrontement, fusion, transgression. Cette exaltation continue de la grandeur dans son œuvre, on pourra même l'imaginer comme une résonance de ce que Moresco nomme lui-même l'adoration (l'adoration n'est-elle pas l'exaltation de la grandeur?). Là encore, l'originalité du projet littéraire tient à la comprérence coalescente de ces deux mouvements (grandeur/adoration et combustion/combat)¹⁰. Procédant ainsi, l'auteur ne produit pas de

8 Cette œuvre est finie, elle n'a jamais commencé. Ce qui est maintenant n'est pas, n'a jamais été, n'est plus, ne sera pas. Non comme ce qui se limite à ne pas être, mais comme ce qui n'a même pas besoin de ne pas être. Parce que, de même que créé ne veut pas dire être, de même increé ne veut pas dire ne pas être.

9 Remarquons toutefois que cette diérèse conceptuelle demeure dans l'implicite du non-dit d'un certain mysticisme, comme le suggérait Wittgenstein à la fin du *Tractatus Logico Philosophicus*.

10 « Molti dei miei libri sono attraversati da combattimenti. Eppure, nello stesso tempo, io non mi colloco dentro la dialettica antagonistica tipica della modernità, che rovescia continuamente gli stessi apparenti contrari in un moto perpetuo e in un cortocircuito culturale. Per me il combattimento è una cosa sola con l'adorazione, il movimento è dentro l'immobilità e l'immobilità è dentro il movimento. È questa compresenza a dare a questo combattimento la portata e la forma non di una semplice contrapposizione ma di un fronteggiamento » (Moresco 2017). [« Nombre de mes livres sont traversés par des combats. Et pourtant, en même temps, je ne me place pas

disjonctions, de déconnexions de nature dichotomique entre les éléments pour constituer une unité apparente et sans doute illusoire, mais il place tout dans une relation de compossibilité des opposés, montrant que cette coalescence, autrement dit cette indistinction, ouvre sur une extension à l'infini des champs du possible et de l'invisible¹¹. C'est à cette idée que renvoient également les doubles mouvements simultanés, «comprésencés» pour faire un néologisme, de la contraction et de l'expansion du temps. Dans les romans de Moresco, la permanence de ces mouvements de type sismique, crée des secousses dans la narration et produit des bouleversements et des renversements dans l'ordre classique des choses, y compris grammatical. Se met ainsi en place une poétique de la fente, de la fissure : tout est en effet schizé en deux, et c'est à partir de cette déchirure, qui crée un vide, que tout peut alors s'inverser, être renversé, comme on peut l'apprécier dans cette émouvante adresse de l'auteur-narrateur, sous le signe du «pourquoi» de Job, à Jésus :

«Signore, perché?» sono riuscito soltanto a dire. «Perché ogni cosa è spaccata in due dall'interno» mi ha risposto. «Perché la vita e la morte sono spaccate in due. Perché anche la creazione e la distruzione sono spaccate in due. Perché io devo entrare nel continente dei morti perché tu possa uscire da questa tomba ed entrare in quello dei vivi. Io prenderò il tuo posto, tu il mio»¹². (Moresco 2015: 54-55)

Ce qui se précise ici à travers l'idée de la fente, c'est la possibilité que plus rien ne peut être considéré dans la fixité, dans l'immuable, dans l'impossible, mais au contraire que tout peut, et doit, être envisagé sous le signe du possible, de l'interchangeable, du Devenir y compris l'Histoire, celle entière de l'Humanité, en tant que construction évanescence que l'on peut creuser par l'imagination. Dans ce creusement, il n'y a plus de point d'origine ni de fin, si bien que le temps devient un temps grandiose de renversement. La mort même n'est plus après la vie mais avant ; ce qui ne peut aboutir qu'à cette inextricable question de nature

dans la dialectique antagoniste typique de la modernité, qui renverse continuellement les mêmes contraires apparents en un mouvement perpétuel et en un court-circuit culturel. Pour moi, le combat ne fait qu'un avec l'adoration, le mouvement est dans l'immobilité et l'immobilité est dans le mouvement. C'est cette comprésence qui donne au combat la portée et la forme non pas d'une simple opposition mais d'un face à face.»]

- 11 Il serait intéressant d'examiner le procédé moresquien d'unification des contraires avec le principe de «coïncidence des opposés» établi par Nicolas de Cues, selon lequel : «le Maximum absolu existe dans toutes choses créées sous le mode de la contraction». (De Cues 1991 : 86) Le Cusain a par ailleurs été un des grands philosophes de l'époque médiévale à avoir affirmé l'infinité de l'univers et à réélaborer le principe du voir, du regard et de la vision, ce qui lui fera dire : «Là où l'on voit l'invisible, là se crée l'incrée». (De Cues 1986: 47)
- 12 «Seigneur, pourquoi?» ai-je pu seulement dire. «Parce que toute chose est brisée en deux en son sein» m'a-t-il répondu. «Parce que la vie et la mort sont brisées en deux. Parce que même la création et la destruction sont brisées en deux. Parce que moi, je dois entrer dans le continent des morts pour que tu puisses sortir de cette tombe et entrer dans celui des vivants. Je prendrai ta place, et toi la mienne».

philosophique: «allora dove comincia la vita dentro la morte, dove comincia la morte dentro la vita?»¹³ » (Moresco 2015: 99). Renversement du temps qui aboutit à un temps infini de coexistence, qui n'exclut plus l'avant ni l'après, mais les superpose.

Ce qui s'éloigne ici, c'est un certain dess(e)in de la Création, d'un monde fondé et organisé selon des structures figées, un ordre stratigraphique. En l'absence d'un plan connu, se pose alors la question de l'absurde et du vide, car celui qui vit dans un système ne peut en connaître le sens et doit se résoudre à donner lui-même un sens à ce qui n'en a peut-être pas. On retrouve là l'immanence: le principe est présent dans notre temps et dans notre espace dont il sera l'organisateur (et non plus le créateur)¹⁴. Dans l'immanence il n'y a ni début ni fin mais seulement un «éternel présent», une éternelle présence du principe. Il en résulte une absence d'origine et de fin: le principe est infini.

C'est notamment à partir de là que l'écriture de Moresco tire sa force éversive. On peut évoquer pêle-mêle certaines des agitations éversives: c'est la torsion intense jusqu'à l'ébranlement de la ligne de l'espace-temps et donc des lignes de perspective, constituant de nouveaux plans narratifs: ellipses, décadres, désynchronisations, glissements, décentrement; c'est l'indistinction des opposés, le dérèglement de toutes les facultés visuelles, la turbulence des émotions, le trouble des perceptions, la mécanique de la convulsion, du tremblement. C'est aussi à l'éversion que se rattachent l'inclinaison des plans spatiaux, l'incessant rejet des corps vers l'arrière, les brusques variations de la vision hypnotique, voire somnambulique et donc les nombreuses interrogations, évoquant la catastrophe du temps, qui jalonnent les textes comme par exemple:

Sto morendo o nascendo? Sto facendo il balzo quantico dall'eternità al tempo oppure quello dal tempo all'eternità? Chi mi sta inconcepando, increando? Cosa sono queste contrazioni spaventose che vogliono scagliarmi dentro fuori nell'increato mentre sono ancora increato? Chi sta sfondando in piena notte la porta del mio castello per scaraventarmi nella catastrofe della vitamorte? Dove sono? Chi sono? Sto morendo o nascendo? (Moresco 2001: 1069)¹⁵

13 «alors où commence la vie dans la mort, où commence la mort dans la vie?»

14 «Che cos'è la creazione? E il creatore chi è? E io chi sono? Che cosa ho fatto? Che cosa sto facendo? Sto creando o sto distruggendo? Mi sto creando o mi sto distruggendo? Mi sto creando perché mi sto distruggendo? O mi sto distruggendo perché mi sto creando?». (Moresco 2015: 929) [«Qu'est-ce que la création? Et qui est le créateur? Et moi, qui suis-je? Qu'ai-je fait? Que fais-je? Est-ce que je crée ou je détruis? Est-ce que je me crée ou je me détruis? Est-ce que je me crée parce que je me détruis? Ou bien est-ce que je me détruis parce que je me crée?»]

15 [Je meurs ou bien je nais? Je fais le saut quantique de l'éternité au temps ou bien celui du temps à l'éternité? Qui m'inconçoit, m'incréé? Que sont ces épouvantables contractions qui veulent me jeter dedans dehors dans l'incrée alors que je suis encore incrée? Qui enfonce au cœur de la nuit la porte de mon château pour me balancer dans la catastrophe de la viemort. Où suis-je? Qui suis-je? Je meurs ou bien je nais?]. Cette même idée est exprimée dans *Gli increati*: «Dov'è la porta per uscire? Dov'è quella per entrare? Poter ritornare indietro, nell'inconcepito, poter morire

Un frissonnement parcourt ces lignes, celui-là même qui se ressent au long des trois grands volumes des *Jeux de l'éternité*: celui de l'indétermination la plus «grandiose» entre création et incréation, comme l'inversion d'un souffle entre concentration et dilatation, contraction et expansion, temps et éternité, qu'indique bien ici le terme «vitamorte», parfait exemple de ce que nous avons appelé la comprérence des contraires¹⁶. Le pronom interrogatif «chi» pose dans cet extrait le problème de la présence de Dieu (et avec lui celui du temps) et/ou de son retrait. Si la création de Dieu interroge pour ainsi dire le moi créé – est-ce un moi? – l'incréation de Dieu interroge le moi incréé – est-ce un moi incréé? De là un renversement du statut du narrateur qui entraînent les questions: «où suis-je?», «qui suis-je?», lesquelles, dans l'œuvre, restent suspendues dans le *vide* et le *tout* (temps ouvert du limité et de l'illimité) propre à toute indétermination métaphysique.

Dans l'écriture de Moresco, les effets stylistiques, qu'ils portent sur le lexique ou la syntaxe, ne se limitent pas à donner du relief, ils participent pleinement d'une écriture et d'un projet littéraire envisagés comme une pratique émancipatoire et troublée de la perception jouant sur les déplacements de sens. Ce sont ces altérations entre réel et imaginaire qui fabriquent une mutabilité constante dans le récit, donnant lieu à des apparences et à des formes diverses. Nous l'avons précisé supra, Moresco décrit avec prédilection les états interchangeables des choses. C'est ainsi que l'on pourrait parler de polymorphisme, auquel se rattache la plupart des figures de rhétorique et des choix lexicaux propres au style de l'écrivain. Et c'est par ce mouvement que le narrateur est renvoyé à percevoir la force et la forme élémentaires de ce qui l'entoure, car ainsi que l'a formulé Paul Éluard: «La forme élémentaire se révèle polymorphe et chatoyante dans le moment même où la forme massive tend à l'amorphe» (Éluard 1939: 119).

all'indietro, all'incontrario, senza essere nati e neppure concepiti... Sto morendo o nascendo? Sto facendo il balzo quantico dall'eternità al tempo oppure quello dal tempo all'eternità?» (Moresco 2015: 53) [Où est la porte pour sortir? Où est celle pour entrer? Pouvoir revenir en arrière, dans l'inconçu, pouvoir mourir à l'envers, en sens contraire, sans être nés et pas même conçus... Est-ce que je meurs ou bien je nais? Je fais le saut quantique de l'éternité au temps ou bien celui du temps à l'éternité?]

- 16 Nous retrouvons dans *Canti del caos* d'autres termes (en italique) qui sont à la fois contraction et expansion du temps: «[...] mi sto dirigendo verso il luogo dove stanno convergendo tutti quanti *quidentrolà*, nel *primadopo* dove verrà dato l'annuncio che è stato già dato che lo sarà, al termine di questa infinita rincorsa che ho cominciato fin dall'inizio, da quello che poteva sembrare un inizio». (Moresco 2001: 567) [«[...] je me dirige vers le lieu où tous convergent *icidedanslà*, dans l'*avantaprès* ou sera donnée l'annonce qu'a déjà été donnée l'annonce qu'elle le sera, au terme de cette infinie poursuite que j'ai commencé dès le début, dès ce qui pouvait sembler être un début.»] Dans ce livre, l'effet de contraction/dilatation, pour amplifier les possibilités du dicible de la langue, est également rendu par une nouvelle élaboration grammaticale des temps, comme on le note dans le fragment souligné ou dans cet exemple: «Qualunque cosa sonosarò» [«Toute chose je suis serai»]. (Moresco 2001: 607)

La « forme massive », c'est le réel chez Moresco, qu'il tend à vouloir rendre amorphe, c'est-à-dire sans forme apparente ni structure déterminée afin de pouvoir mieux l'observer, l'éplucher, mieux l'ébrécher et le traverser (c'est l'action dite d'immobilisation, déjà évoquée, qui est opérée dans *Gli esordi*). Dans sa façon particulière d'appréhender le réel, la fiction est réduite au minimum, à l'essentiel, justement dans sa pure fonction de mise à l'épreuve du réel. Réel, que l'écrivain s'amuse à dissiper, à déstructurer, plaçant ce qui le constitue dans des situations d'étrangeté, d'apesanteur, d'affranchissement apparent des contingences et des frictions qu'elles induisent avec la réalité ou les événements de celle-ci, déterminant par là de nouvelles configurations de plans narratifs.

Dès l'entame du premier roman de la trilogie, *Gli esordi* - «Io invece mi trovavo a mio agio in quel silenzio»¹⁷ -, qui dit simultanément le commencement et l'ouverture, le « je » se met à distance du réel dans un mouvement d'opposition marquée par « invece ». Cette conjonction adversative implique par définition un énoncé précédent qui est mis en opposition par la proposition subséquente. Or, ici, et dès le départ, ce rapport logique n'est pas admis, créant ainsi un espace-temps vide, immobilisé (le silence) que l'auteur va rendre à nouveau mobile, selon le principe cher à Moresco : le mouvement est dans l'immobilité et l'immobilité est dans le mouvement. Le temps ainsi re-mobilisé, sera declos. Et c'est précisément par et dans cette ouverture du temps, qui renverse tous les principes conventionnels, que vont s'opérer les jeux de l'éternité et les renversements de perceptive des narrateurs qui feront apparaître des éléments « in-vus » du monde.

On pourrait, pour illustrer ce que représente le mécanisme de l'écriture de Moresco, reprendre à notre compte ces observations de Michel Foucault à propos de Sade :

L'écriture, c'est ce qui étend l'imagination, ce qui permet de la multiplier, ce qui permet d'en franchir les frontières [...]. L'écriture, c'est ce qui va permettre en quelque sorte de repousser au plus loin des frontières de l'imagination le principe de réalité [...], l'écriture, c'est ce qui à force de faire travailler l'imagination et de porter un délai au moment du réel, va se substituer finalement au principe de réalité. [...] L'écriture va repousser la réalité jusqu'à être aussi irréelle que l'imagination elle-même. (Foucault 2013 : 164)

Par conséquent, chez Moresco, l'écriture est ce qui va permettre d'obtenir le maximum d'écart et d'ouverture possible dont l'effet expressif est de perturber notre perception habituelle du monde, l'écriture étant destinée à suggérer des visions servant les thèmes de prédilection de l'auteur et ses choix stylistiques.

De façon à montrer comment la langue, sertie de figures de style, assure le maintien de l'objectif du projet littéraire de Moresco, il nous a semblé pertinent de donner quelques exemples tirés de *Gli esordi*.

Nous l'avons dit, chez notre auteur, la langue est pourvue d'un but bien précis : dire et explorer un espace de résonance ouvert qui n'est épuisé par

17 « Moi au contraire je me trouvais à l'aise dans ce silence-là. »

aucune fermeture et où tout élément et toute image de la réalité glissent vertigineusement vers l'abstrait autant parfois que vers l'absurde. Le sentiment d'abstraction et d'absurde vient du fait qu'il y a chez Moresco une emphase de l'émotion et de la perception visuelle qui ont trait aux thèmes de l'ahurissement, de l'égarement dans lequel se trouve le narrateur, lesquels sont corrélés à celui, central, de l'ouverture. Dès lors, l'hyperbole, figure de style consistant à exagérer, à amplifier l'expression de la pensée, peut passer à bon droit pour un des traits caractéristiques du style moresquien. Elle le doit à sa force expressive, à son pouvoir d'étonnement et de transfiguration. L'hyperbole peut servir également à l'expression paroxystique des émotions, renvoyant de façon générale à une atmosphère et au thème du trouble, de la stupéfaction. Il s'en dégage une signification d'ensemble qui justifie souvent le choix, de la part de l'auteur, d'une combinaison d'un phrasé simple et d'un mot hyperbolique. L'exagération propose ainsi une sorte de télescope qui semble conduire la syntaxe vers un dépaysement et une amplification sémantique :

Scorego contro una delle pareti di vetro i contorni della mia testa che *avvampava*¹⁸. (Moresco 2011 : 560)

[...] scorego appena il suo volto che mi veniva vicino di colpo, *si espandeva*¹⁹. (Moresco 2011 : 574)

La simplicité de ces phrases est tout à coup rompue par l'hyperbole, de nature hypallagique pour la seconde, que provoquent en fin de séquence les verbes référés au visage. L'exagération a pour fonction de mettre en valeur l'aspect stupéfiant de la scène vécue et la façon dont elle est perçue par le narrateur.

Le processus dissociatif que l'on peut noter dans ces exemples entraîne un sentiment de forte instabilité. Cet effet d'ébranlement est accentué par le fait que le protagoniste se situe comme dans un état et un temps qui ne sont ni le sommeil ni la veille. Il est dans un état et un temps où la veille est dans le sommeil et le sommeil est dans la veille²⁰, sur le même principe que le temps est immobilisé et mobilisé. État transitoire dans lequel il peut observer les phases de sa propre transsubstantiation. Et en être ébaubi et ébloui. Ainsi, presque naturellement, il reste suspendu dans un état et un temps déclos où tous les mouvements du réel s'étalent devant lui par diffraction.

Le thème de la diffraction conduit à la disparition des éléments du réel au profit des interprétations qui le fragmentent. Ainsi Moresco se plaît-il à décomposer l'atmosphère du réel en prismes opalescents et éblouissants, suscitant chez son protagoniste une constante surprise émerveillée. Voilà donc

18 « J'apercevais dans un des vantaux de verre les contours de ma tête qui s'embrasait. »

19 [...] j'apercevais à peine son visage qui s'approchait de moi d'un coup, s'épandait. »

20 Citons cet autre exemple où l'on peut observer la caractéristique du renversement lié au temps : « [...] chiudevo gli occhi, li riaprivo, e mi pareva di riaddormentarmi quando li riaprivo e di svegliarmi quando invece li richiudevo ». (Moresco 2011 : 13) [...] Je fermais les yeux, les rouvrais, et j'avais l'impression de me rendormir quand je les rouvrais et en revanche de me réveiller quand je les refermais. ».]

le projet de Moresco pourvu d'une voie de fabrication bien précise : opérer une mixtion du réel, masse sans devenir et limite, et du merveilleux, qui seul ne serait que plénitude pure donc inapte à la chimie du vide et du tout, au temps des jeux de l'éternité. Plus de coutures, plus de limites entre un extérieur (appelé le réel) et un intérieur (distorsion du même réel), mais un passage fluide et constant entre l'un et l'autre. La fluidité, qui est selon la définition des dictionnaires, « ce qui échappe à des classements rationnels, ce qui s'écoule librement » rend compte d'un des thèmes privilégiés par l'auteur : la liquidité. Dans l'instabilité de la matière, la liquidité est ce qui peut supporter les états intermédiaires de cette dernière : le clair, l'obscurité, le transparent, le gélatineux, le visqueux, le blanchâtre, le grouillant, l'élastique, le trouble ; termes à partir desquels s'organise dans le récit tout un réseau lexical y faisant référence. Mais ce n'est pas tout : par son pouvoir de liaison, ce qui est liquide rend possible l'union des antinomies, renvoie au génésique, et surtout évoque l'élément mythique des fécondations, devenant substance du temps catastrophé et ouvert.

Dans la narration, le mouvement de l'instabilité est rendu avec efficacité par le rythme de l'écriture provoqué par une série d'autres figures déterminant un écart dans l'agencement syntaxique de l'énoncé.

L'une d'elles est l'anastrophe, « figure du retournement, du renversement, qui consiste en l'inversion de l'ordre naturel des mots ou de syntagmes de phrases dans la syntaxe » (Dupriez 1999 : 16). Naturellement, elle s'associe à l'éversion perceptive du narrateur :

Lo vedevo sonnecchiare sulla branda vicina, in pieno giorno²¹. (Moresco 2011 : 494)

Ma solo la notte dopo mi annunciava che era sparita di nuovo, slittando senza mai uscire evidentemente di strada perché la ritrovava ancora una volta molti paesi più in basso, qualche giorno dopo²². (Moresco 2011 : 496)

Dans ces exemples, les compléments circonstanciels de temps rejetés en fin de phrase, amenés par une virgule qui les isole, sont placés en dislocation. Dans le dernier exemple, le déplacement est tel qu'il s'apparente presque à une hyperbate portant à une disjonction qui insiste sur le brouillage temporel (équivalant à une ellipse rhétorique).

Pour rejoindre l'idée développée supra du double mouvement de contraction et d'expansion du temps, il nous faut également citer la récurrence des figures de la polysyndète et de l'asyndète. L'une et l'autre agissent réciproquement comme des effets de ralentissement ou d'accélération, jouant directement sur le rythme, qui contrastent souvent avec l'articulation du mouvement qui précède ou qui suit la période polysyndétée ou asyndétée. À cela s'ajoute que l'auteur aime à

21 Je le voyais sommeiller sur la couchette toute proche, en pleine journée.

22 Mais seulement la nuit suivante il m'annonçait qu'elle s'était de nouveau volatilisée, de toute évidence en patinant sans jamais sortir de la route parce qu'il la retrouvait encore une fois bien des villages plus bas, quelques jours plus tard.

insérer des phrases hypotactiques qui viennent troubler les périodes simples et courtes juxtaposées.

Signalons une autre figure présente dans le roman, affectant la forme de la phrase et son rythme : l'aposiopèse, qui est une interruption dans le déroulement syntaxique, marquée par des points de suspension. À noter que certaines aposiopèses interviennent après un terme important, souvent en lien avec les thèmes centraux du roman :

[...] e se riescono nel frattempo a non far scoppiare le loro talmente fragili pareti...²³ (Moresco 2011 : 262)

Le mot mis en relief par l'interruption est celui de « paroi », également mis en exergue par l'anastrophe due à l'inversion de l'ordre attendu des termes : *le loro talmente fragili pareti* au lieu d'un plus homologué *le loro pareti talmente fragili*. La valeur particulière accordée ainsi à ce mot est à jumeler avec la paroi superficielle, à laquelle nous avons fait allusion, que l'auteur entend briser.

L'ensemble de ces figures constitue donc de véritables instruments rhétoriques qui font que la construction syntaxique et rythmique, répondant aux exigences du thème central de l'ouverture et du renversement, devient source d'écart. L'éversion, au principe de l'écriture de Moresco, est également portée par la prédilection pour l'épithète signifiante, souvent chargée de poésie, comme dans cette hypallage synesthésique « il fragore del fumo » (Moresco 2011 : 35), ainsi que pour toute une série d'effractions de nature stylistique que l'on peut appeler tropes, dont font partie des figures conjuguant marques formelles et marques sémantiques.

Nous entendons trope au sens large d'ensemble de figures entraînant, pour un mot ou une expression, un changement ou un détournement de sens²⁴. La plupart des figures de rhétorique qu'on regroupe sous le terme générique de trope ont pour fonction de perturber notre perception habituelle du monde et, chez Moresco, elles visent en outre à « ouvrir » le langage par des effets d'originalité, d'étrangeté en correspondance avec l'état de sidération du narrateur. Aussi, au nombre de ces figures que l'on rencontre dans ses romans, on trouvera principalement l'hypallage et l'énullage.

Dans son objectif de trouver une langue qui puisse inventer du nouveau – idées et formes –, et fabriquer une instabilité narrative, Moresco devait nécessairement rencontrer l'hypallage dont le principe est de produire des dissonances au sein de l'énoncé²⁵ :

23 [...] et s'ils parviennent entre-temps à ne pas faire exploser leurs si fragiles parois...

24 Conformément à cette définition : « Les tropes sont certains sens plus ou moins différents du sens primitif, qu'offrent, dans l'expression de la pensée, les mots appliqués à de nouvelles idées ». (Fontanier 1968 : 39)

25 Nous nous conformerons à la définition que donne de ce mot le grammairien Nicolas Beauzée qui en a établi une définition pour l'Encyclopédie Diderot et d'Alembert : « L'hypallage consiste à présenter sous un aspect renversé la corrélation des idées partielles qui constituent une même pensée ».

Durante tutto il giorno, nel cortile o in sala studio, coglievo a tratti le *traiettorie stupite* dei suoi occhi²⁶. (Moresco 2011 : 24)

Piccole siepi apparivano di colpo nella luce, con le foglioline e l'intrico dei *rami abbagliati*, come lavorate in ferro²⁷. (Moresco 2011 : 72)

L'hypallage est instanciée par le transfert syntaxique par déplacement d'attribution des adjectifs en fin de phrase. L'association nom + adjectif induit l'image d'un objet surprenant. À l'objet inanimé « trajectoire » et « branches » est associé un trait humain. Le contexte va cependant avaliser la figure dans la mesure où le lecteur pour la saisir va prendre appui sur les préconstruits et les présupposés inscrits dans la logique du discours et des thèmes inhérents au récit. Dans ces exemples, les substantifs apparaissent comme prétexte pour évoquer non seulement la nature et toute une série de détails du monde environnant, mais également le narrateur. La figure prend donc sens à l'échelle d'un contexte élargi au-delà du groupe nominal. Le constituant nominal opère à la manière d'une métaphore, sans toutefois l'être²⁸, signifiant autre chose que ce qu'il dit en propre. Chez Moresco, il est à observer que la figure de l'hypallage met souvent en relation, comme ici, un terme associé à l'humain et un terme qui possède un trait inanimé ; une façon de créer l'éversion :

Richiudevo gli occhi un istante, come per ritornare indietro, dal silenzio al sonno, prima di riaprirli di nuovo nella *camerata* ancora *inebetita*²⁹. (Moresco 2011 : 9)

Toute première hypallage du roman, consistant en la juxtaposition syntaxique de constituants (ici nom et adjectif). Grâce à cette figure, l'auteur opère un déplacement d'attribution, de type allotopique (inanimé/humain), transférant au lieu ce qui caractérise la conscience troublée du narrateur qui, dès le début du livre, désire procéder à un renversement temporel « come per ritornare indietro » qu'accentue dans la même phrase précisément le recours à l'hypallage.

Il appert que dans l'œuvre cette figure est souvent renforcée par une autre figure telle que la synesthésie :

Veniva dall'alto quel profumo sfrenato, illuminato³⁰. (Moresco 2011 : 613)

Dans cet exemple, l'image hypallagique « profumo sfrenato » est surdéterminée par la synesthésie « profumo illuminato » qui, en liant odeur et vue, superpose différentes isotopies sensorielles. Cette figure du renversement, de la

26 Tout au long de la journée, dans la cour ou dans la salle d'étude, je surprenais par moments les trajectoires ébahies de ses yeux.

27 Des haies basses apparaissaient soudain dans la lumière, avec leurs petites feuilles et l'entrelacs de leurs branches éblouies, comme de fer forgé.

28 Il n'y a pas de métaphore, puisque celle-ci est une figure en un seul mot (trope à proprement parler pour Fontanier), alors que l'hypallage implique à part égale les deux termes associés qui en sont le vecteur. Moresco a par ailleurs souvent rappelé qu'il n'aimait pas les métaphores.

29 Je refermais les yeux un instant, comme pour revenir en arrière, du silence au sommeil, avant de les rouvrir dans la chambrée encore tout hébétée.

30 Arrivait du plafond ce parfum effréné, illuminé.

désynchronisation, sert, dans le contexte du roman, à souligner l'articulation intime et constante entre les éléments du décor et le narrateur, toujours selon l'idée du double mouvement énoncé plus haut. La synesthésie est aussi un moyen de donner du vertige aux mots et d'exprimer l'inexprimable, jouant le rôle de sensation primaire. Sans nul doute, Moresco confère à cette figure une portée métaphysique, entendue comme exploration poétique de l'inconnu, du temps de l'éternité.

Dans la chaîne des figures de style que l'on peut également noter dans le roman, qui participe de cette mise en vertige de la langue, il faut mentionner l'énullage, qui comme l'hypallage, se rapproche de l'ellipse puisque toutes deux impliquent une rupture de construction. L'énullage est cette «figure de construction par laquelle on substitue dans la phrase un temps, un mode, un nombre, un genre à celui qu'appelle ordinairement la syntaxe». (Morier 1961 : 92)

Dans *Gli esordi*, on observe principalement la présence de l'énullage temporel. La permutation ou l'interchangeabilité de l'imparfait et du passé simple est une des manifestations de ce type d'énullage dans l'écriture de Moresco. Compte tenu de la longueur des extraits, nous préférons renvoyer directement aux pages du livre. D'un point de vue général, notons toutefois que l'irruption de l'un ou l'autre temps apparaît comme une transgression réciproque au regard du temps employé dans le contexte. Offrant l'illusion d'une superposition des plans de l'énonciation et de l'énoncé, cela construit un effet de désynchronisation en suspendant le caractère rétrospectif du récit. L'étrange alternance de passé simple et d'imparfait, fautive dans un rapport grammatical normalisé, est particulièrement présente dans certains chapitres³¹, comme si les temps eux-mêmes étaient traversés par un bouleversement, par l'éversion propre au style de l'auteur. Ces craquements temporels, outre à faire vaciller le Temps, les plans temporels classiques, sont ici les premiers signes du séisme grammatical qui adviendra avec vigueur dans le second livre *Canti del caos*.

Que ce soient des figures marquant un simple écart dans l'ordre syntaxique de l'énoncé ou des figures conjuguant marques formelles et marques sémantiques, le foisonnement des figures de rhétorique permettent pleinement de comprendre l'intention du projet littéraire de l'auteur, celui de rompre avec les conventions mimétiques de représentation et de perception, à travers le principe d'éversion comme principe d'ouverture. La littérature devient ainsi une sorte d'aiguille, à travers le chas de laquelle l'auteur passe, se glisse, pour mieux découvrir la grandeur de l'envers du réel soi-disant connu :

Di questo c'è bisogno anche oggi, in questa situazione planetaria mai conosciuta prima. C'è bisogno anche oggi, tanto più oggi, di passare da questa cruna non completamente sorvegliata della «letteratura», per inventare le possibilità e le

31 Cf. par exemple le chapitre 2 de la seconde partie.

forme proporzionali alla situazione che stiamo vivendo, per tentare di riaprire lo spazio e il tempo che abbiamo di fronte³². (Moresco 2017)

Le temps déclo, catastrophé donc, et voici que s'éveillent des impressions et des images qui sans cela n'auraient pas été perçues. Voici que de la charpente renversée de la Création d'autres visions reparaissent. Et voici que s'allège poétiquement, en s'inversant, ce qui pesait terriblement sur la littérature: l'oppression du réel au miroir et celle du temps linéaire miroitant fallacieusement dans sa mobilité.

Bibliographie

- De Cues N., (1449) 1991, *Trois traités sur la docte ignorance et la coïncidence des opposés*, Paris, éditions du Cerf.
- De Cues N., (1453) 1986, *Le tableau ou La vision de Dieu [De Visione Dei]*, Paris, éditions du Cerf.
- Dupriez B., (1980) 1999, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18.
- Éluard P., 1939, *Donner à voir*, Paris, Gallimard.
- Fontanier P., (1821) 1968, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion.
- Foucault M., 2013, *La grande étrangère*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- Moresco A., 2001, *Canti del caos*, Milano, Feltrinelli.
- Moresco A., «Il traboccamento. Lettura di Guerra e pace e delle Benevole», *Il primo amore*, 16/06/2008, <<http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article1887>>, consulté le 12/11/2020.
- Moresco A., 2009, «Discorso su Mo Yan», <<https://www.ilprimoamore.com/blog/spip.php?article441>>, consulté le 17/11/2020.
- Moresco A., (1998) 2011, *Gli esordi*, Milano, Mondadori.
- Moresco A., 2014, *Scritti insurrezionali*, Milano, Effigie.
- Moresco A., 2015, *Gli increati*, Milano, Mondadori.
- Moresco A., 2017, Correspondance personnelle inédite avec l'auteur.
- Moresco A., 2018, *L'adorazione e la lotta*, Milano, Mondadori.
- Morier H., 1961, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF.
- Wittgenstein L. (1921) 1972, *Tractatus Logico Philosophicus*, Paris, Gallimard.

32 C'est de cela dont nous avons besoin aujourd'hui aussi, dans cette situation planétaire jamais connue auparavant. Nous avons besoin aujourd'hui aussi, d'autant plus aujourd'hui, de passer par ce chas non totalement surveillé de la «littérature» pour inventer les possibilités et les formes proportionnelles à la situation que nous vivons, pour tenter de rouvrir l'espace et le temps qui sont devant nous.