



Citation: L. Azzariti Fumaroli (2022). « ...*Mais, au contraire, seulement une – arabesque* ». Autour d'un motif d'Étienne Souriau. *Aisthesis* 15(2): 49-60. doi: 10.36253/Aisthesis-13896

Copyright: © 2022 L. Azzariti Fumaroli. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

« ...*Mais, au contraire, seulement une – arabesque* ». Autour d'un motif d'Étienne Souriau

« ...*But only an arabesque* ». On a motif in Étienne Souriau

LUIGI AZZARITI FUMAROLI

Università Telematica Pegaso, Napoli
luigi.azz@tin.it

Abstract. Taking the arabesque as referent, the article proposes to investigate its meaning in its various meanings, starting with the musical and then continuing with the artistic and literary, in order to highlight how, especially in the literary sphere, Souriau proposes, through this figure, to examine the conditions of possibility of the interweaving of phonetic, semantic and morphological inventions that substantiate language, but that nevertheless can never reach the threshold of *saying*. And which indeed seems to testify to how there is always something that remains hidden in language: an intuitive presence, an image that arrives suddenly.

Keywords: Souriau, Arabesque, Music, Language, Poetry.

1. Le non-reconnu du référent devient souvent, dans le cadre de l'exégèse, une lecture métaphorique qui dissimule l'aporie herméneutique. Ne pas se contenter des premiers *aperçus de concordance* a conduit la critique stylistique du XX siècle à disséquer les mots dans leurs « racines les plus lointaines », et à conférer au référent le rôle de « centre reconnaissable d'une œuvre » (Beccaria [2001]: 9; cf. Ossola [2014]). Appliquer ce principe à une philosophie¹, notamment à une philosophie comme celle d'Étienne Souriau, qui tout en se prévalant du « décalage d'une terminologie parfois perturbante » (de Vitry-Maubrey [1974]: 10), tendrait à ne pas sortir de la dimension dénotative, de la « fonction primaire » (Baudrillard [1968]: 241-242; Eco [1968]: 202-205) de la forme énonciative, suggère de se focaliser sur l'*objectivité* littéraire

¹ Comme le rappelle P.V. Mengaldo (Mengaldo [1998]: 14), tout grand critique ne peut être qu'un philosophe: « En dernière analyse, la critique qui compte et a toujours compté est une, la critique philosophique »; et ceci du fait que – selon Mengaldo (Mengaldo [2003]: 1) – « critique philologique et critique philosophique doivent nécessairement s'enchevêtrer ».

de son écriture, à travers l'examen de certains détails à laquelle celle-ci fait allusion. Grâce aux agrandissements permis par le «jeu d'échelles» (Revel [1996]), l'analyse de ces détails permettrait de les considérer comme des «seuils informationnels» (Piette [1998]: 113), des indices ou, encore mieux, comme des «anomalies affleurantes» (Ginzburg [2006]: 374). C'est le cas de la notion d'*arabesque* que Souriau emploie plusieurs fois dans son œuvre, l'identifiant à une «construction conceptuelle» (Souriau [1928]: 115) en suspension, en fermentation, en cours de métamorphose continue.

2. Voulant illustrer l'acception spécifique qu'il donne au terme *arabesque*, Souriau mentionne, dans le *Vocabulaire d'esthétique* (Souriau [1990]: 153) et dans *La Correspondance des arts*, la composition pour piano de Robert Schumann op. 18, *Arabeske*. Il y voit une pure courbe mélodique qu'il utilise dans la tentative de vérifier la possibilité d'une transposition spatiale de la mélodie, et aussi dans le but d'établir une comparaison entre musique et peinture². Toutefois, ce parallélisme semble particulièrement ingénu, comme l'a observé Dollo (Dollo [2004]: 86-92)³. En effet, dans le sillage de Jules Combarieu (Combarieu [1907]), Souriau a cherché à proposer une méthode de transcription rationnelle de la musique. Il a créé

un système de notation non plus basé sur le pentacorde, mais sur des désignations numériques et littérales qui prennent en considération l'ensemble des caractères du son, y compris sa hauteur. Cela donne lieu à une transcription graphique du morceau de musique, créant ainsi une arabesque semblable à une arabesque figurative.

Même si la notation musicale peut montrer une certaine homogénéité et un certain rythme *spatial*, il ne faut pas oublier que la musique ne peut se réaliser qu'à travers la perception sonore, et que celle-ci ne pourra jamais être transposée en aucune perception graphique au point de s'identifier avec elle (cf. Dorflès [2003]: 88-94)⁴. Le caractère purement rythmico-sonore, typique de la musique, ne permet aucune afférence à un domaine extra musical, et prive de sens la transposition spatiale de la ligne d'une mélodie afin de fournir «une courbe ayant une valeur décorative et un galbe satisfaisant du point de vue des exigences essentielles de l'esthétique de l'arabesque» (Souriau [1969]: 224; cf. Souriau [1929]: 171-172; Souriau [1927]: 214-224). Néanmoins, il semble possible d'élargir le spectre sémantique du terme arabesque, en approfondissant ultérieurement l'occurrence *schumannienne*, comme indication critique qui se prête à être «lue entre les lignes»⁵ – et comme «*par hasard*»⁶.

² Pour illustrer les caractéristiques de l'arabesque, Souriau (Souriau [1969]: 224, note 1) rappelle, entre autres, un passage de *L'Enfant maudit* de Balzac (Balzac [1837]: 211), où l'arabesque est définie comme ce qui, ne parlant ni aux sens ni à l'âme, s'adresse uniquement à l'esprit, en tant que création de la simple fantaisie. Observons que le passage – selon M. Butor (Butor [1998]: 199) – doit être comparé avec la page du roman bref, *Massimilla Doni* (qui remonte, lui aussi, dans sa première version à 1837), où Balzac souligne les analogies entre peinture et musique, analogies particulièrement évidentes quand la peinture figurative cède la place à une «peinture d'arabesques», c'est-à-dire à une «peinture abstraite», expression d'un «art pur» qui contient tout (Cf. Balzac [1839]: 146).

³ Plus en général, T. Munro (Munro [1951]: 206) a observé que le système de Souriau présuppose une équivalence entre les arts, fondée sur la conviction erronée que deux choses semblables physiquement sont aussi semblables sur le plan artistique.

⁴ Dorflès reprend ici l'opinion d'E. Hanslick (Hanslick [1891]: 63-77), selon laquelle «toutes les descriptions fantastiques et toutes les illustrations d'une composition musicale sont métaphoriques ou erronées. Ce qui, pour toute autre forme d'art n'est que description, est métaphore pour la musique. En somme, la musique veut être comprise en tant que musique et ne peut être comprise et appréciée qu'en référence à elle-même». De ce point de vue, les affinités entre musique et peinture, suggérées par Kandinsky, seraient différentes; ces affinités concerneraient, selon lui, la composante temporelle insérée dans la ligne; il s'agirait des différences entre instruments musicaux *linéaires* comme le violon, le piccolo, la flûte, etc., et des instruments qui produisent des notes ponctuelles comme l'orgue ou le piano (cf. Kandinsky [1926]: 119-121).

⁵ Selon la signification que lui a donnée L. Strauss (Strauss [1952]: 20-34), en codifiant «une herméneutique originale des textes» (cf. Momigliano [2016]).

⁶ Telle est l'expression que Proust utilise à plusieurs

L'op. 18 – Souriau ne l'ignorait sans doute pas – représente probablement l'exemple le plus évident de l'influence de Jean Paul sur Schumann. Bien qu'il n'y ait aucune preuve certaine d'un lien direct entre cette composition et une œuvre quelconque du poète de Wunsiedel, c'est son titre lui-même qui en rend manifeste la source d'inspiration (Reiman [2004]: 164). Jean Paul, en suivant aussi les observations que Friedrich Schlegel a faites, notamment dans *Der Brief über den Roman*, représenterait le principal interprète de cet art de l'arabesque, en tant qu'«infinie plénitude dans l'infinie unité» (Polheim [1966]: 24; Muzelle [2000]: 28), dont la composition pour piano de Schumann semblerait, à son tour, vouloir transposer l'idée sur le plan musical. Dans la poésie romantique, et notamment chez Jean Paul, l'arabesque est la forme députée à «suspendre le cours et les lois de l'intellect raisonnant en nous transférant dans la belle confusion de la fantaisie» (Schlegel [1958]: 319), sans renoncer pour autant au principe d'ordre, rendu possible par une trame de relations mnémoniques entre les moindres détails et le tout⁷. Or, d'un point de vue formel, il est loisible d'observer que Schumann, dans l'op. 18, recourt à un procédé comparable, lorsqu'il s'éloigne de la matière à l'aide d'un bref ajout littéralement identique à l'apostrophe finale des *Kinderszenen* (Kranefeld [2000]: 16; Fava [2014]: 222)⁸. Et – comme l'a observé Daverio ([1987]: 162, nota) – malgré la dévalorisation de l'op. 18, exprimée par Schumann dans sa correspondance

reprises dans *La Recherche*, pour désigner – comme l'a remarqué F. Orlando (Orlando [1971]: XXXVI-XXXVII) – la «non-recherche dans la bonne direction».

⁷ R. Haym (Haym [1914]: 559 ss.) et W. Dilthey (Dilthey [1870]: 492) ont estimé à juste titre que la *Lucinde* de F. Schlegel est «la plus absolue monstruosité esthétique», en ce qu'elle obéit au principe formel d'«un chaos bien mis en ordre».

⁸ Il faut rappeler que l'op. 18 est structuré comme un petit rondeau subdivisé en six parties, selon le schéma A-B-A-C-A-coda. De subtiles correspondances se tissent entre les différentes sections: A et C commencent par une même incise, alors que l'épisode de transition entre B et A fournit le matériel de base pour la coda pleine d'expressivité.

(Schumann [1904]: 167, 169), il nous est possible de reconnaître l'habileté avec laquelle le matériel thématique des deux épisodes est mis en relation avec le thème principal, et découvrir, ainsi, au sein du chaos, des principes d'ordre, des sources de symétrie, assimilables à l'acception d'*arabesque* que donne Schlegel en se référant aux romans de Jean Paul. La tendance de Jean Paul à privilégier la parabase, les phrases tortueuses et les longues parenthèses, imprègnerait l'écriture de Schumann dans d'autres œuvres, notamment dans la *Fantasie*, op. 17, où l'épisode *Im Legendenton* se détache en insertion narrative qui découpe les contours musicaux environnants en guise de miroir textuel, de récapitulation microscopique ou de commentaire de la narration environnante (cf. Daverio [1997]: 154; Daverio [1993]: 35)⁹. Plus en général, la tendance à l'imitation musicale que Schumann fait de la «fantaisie bizarre et extravagante» (Schlegel [1958]: 331) de Jean Paul, et donc de son goût tout particulier pour l'arabesque comme *raison autre*, appartiendrait à leur conception partagée de l'arabesque comme une «fantaisie sur rien» (Meninghaus [1995]: 111; cf. Nonnenmann [2001]: 247): comme une «allégorie» (Schlegel [1958]: 331; Schlegel [1963]: 249) qui présente entièrement les caractères d'une symbolique en déliquescence; et dans cette décomposition du symbole se libère une immense puissance, où toute chose peut remplacer tout autre chose. Il s'agit d'une allégorie irréfrénable, qui, soustraite à l'ordre du sens, «représente, invente, modifie et conserve le monde et ses éternelles figures dans une continuelle succession de nouvelles séparations et connexions» (Schlegel [1962]: 20). En raison de sa structure extrêmement complexe, dialectique et progressive, seule l'arabesque serait donc en mesure de

⁹ R. Schumann (Schumann [1984]: 100) écrit dans la lettre à Clara du 11 février 1838 : «Je t'implore de jeter de temps en temps un coup d'oeil aux œuvres de Jean Paul, surtout à ses *Flegeljahre*; au début, tu devras te frayer un passage dans une broussaille plutôt dense – mais ensuite, quels divins effluves de chant se dévoileront devant toi!». Sur Schumann lecteur de Jean Paul, outre les pages du *Tagebuch* schumannien de 1838 (Schumann [1971]: 82-83, 242-243; cf. Otto [1984]; Abbato [2016]: 155-161).

lui donner une expression achevée. Son «fourmillement de concepts» (Gockel [1981]: 289) lui permet de ramasser des images et, au fur et à mesure, d'en constituer la signification à l'aide de lacérations combinatoires qui transforment l'élément linguistique, tout en le maintenant *ouvert*, allusif, hautement signifiant (cf. Cottone [1987]: 75).

C'est précisément cette acception du terme qui se reflète dans les pages de Souriau, qui, se référant au domaine littéraire, confère à l'arabesque le sens de forme «sans aucune intention de signification» (Souriau [1969]: 132). Dans *La Correspondance des arts*, lorsqu'il pose la question de la représentation de l'art comme trait distinctif et typologique, il observe qu'à côté des arts représentatifs, dans lesquels il y a une sorte de «dédoublement» (Ibid.: 89) de l'œuvre et des objets représentés, il y a les arts *présentatifs*, dans lesquels «œuvre et objet se confondent» (Ibid.: 89). Il en résulte une subdivision des arts en deux groupes: «le groupe des arts où l'univers de l'œuvre pose des êtres ontologiquement distincts de l'œuvre même; et celui des arts où l'interprétation chosale des données interprète l'œuvre sans y supposer autre chose qu'elle-même» (Ibid.: 90).

3. Force est de constater, toutefois, qu'il y a une asymétrie dans cette division, proposée par Souriau en référence à la littérature, dans la mesure où il apparaît difficile d'envisager une vraie littérature *présentative*. En effet, celle-ci coïnciderait seulement avec «l'arabesque de consonnes et de voyelles, leur "mélodie" [...], leur rythme, et plus amplement le geste général de la phrase, de la période, de la succession des périodes, etc» (Ibid.: 154). Ce qui détermine que la littérature *présentative* est, en réalité, une case vide, à l'exception du cas de figure d'une *prosodie pure*, qui n'existe pas en tant qu'art autonome, puisqu'elle est «seulement impliquée dans la poésie à titre de forme primaire d'un art réellement du second degré» (Ibid.: 132). Une telle pertinence du signifiant permettrait d'opposer la poésie à la prose¹⁰; néanmoins, si l'on

¹⁰ «La poésie, c'est le verbe stylisé, c'est-à-dire informé en une arabesque absolue» (Souriau [1969]: 158).

exclut les *Lautdictungen* dadaïstes, les expériences de la langue zaúm, ou bien celles qui sont chères au lettrisme (cf. Keith [2005]), son rôle apparaît assez marginal. Et ceci s'explique – selon Souriau (Ibid.: 159 ss.) – par la pauvreté des sons linguistiques par rapport à la musique proprement dite; mais surtout, ce qui fait de la littérature un art essentiellement représentatif¹¹ dériverait du fait qu'elle emprunte l'ensemble de ses signes à un système entièrement constitué en dehors d'elle-même: le langage (Ibid.: 154). Il en découlerait que la *forme primaire* propre à la littérature ne serait pas celle, pour ainsi dire, d'une organisation musicale des syllabes, mais devrait, au contraire, être comprise comme caractérisée par une série de mots et de phrases, déjà dotés d'un signifiant et d'un signifié. Si l'on devait s'en tenir à une définition rigoureuse de la littérature *présentative*, il faudrait donc prendre en considération l'éventualité que, si le signifiant cesse d'être transparent et transitif, le signifié aussi, avec pour conséquence le fait que, comme dans le langage schizophrénique, «le non sens [...] absorbe et engloutit tout sens, aussi bien du côté du signifiant que du côté du signifié» (Deleuze [1968]: 744). Pour éviter que la dichotomie présentation/représentation appliquée à la littérature apparaisse stérile, il s'agirait donc de vérifier les possibilités de repenser la conception de la *forme primaire*, c'est-à-dire de l'*arabesque* dans le domaine littéraire; il s'agirait de mettre en cause l'enchaînement selon lequel ce qui est privé de toute intention de signification est par la même privé d'évocation représentative, afin de tenter de parvenir à une forme d'écriture dans laquelle existe seulement la signification, mais non la représentation.

Dans cette perspective, la littérature *présentative* serait magistralement illustrée par les *Illuminations* de Rimbaud – où l'«impossibilité d'identifier le référent et de comprendre le sens»,

¹¹ Selon G. Genette (Genette [1997]: 28), admettre que, dans la perspective de Souriau, la littérature est essentiellement un *art représentatif* la rendrait comparable à l'idée de R. Ingarden (Ingarden [1931]: 26) d'une «stratification» de l'œuvre littéraire. Sur cette question, voir Poli (1998).

révèle ainsi le langage dans son (dis)fonctionnement autonome, libéré des contraintes expressives et représentatives (cf. Todorov [1978]: 214-231)¹² – et par la «prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime» (Baudelaire [1975]: 275) de Baudelaire. C'est Souriau lui-même qui rappelle la traduction des *Tales of the Grotesque and the Arabesque* de Poe faite et introduite par Baudelaire sous le titre d'*Histoires extraordinaires*¹³. La prose de l'auteur américain, capable de conjuguer parodie et terreur, serait transformée en un français souple et luminescent, qui restitue «le ton général de ces récits» avec le même type d'«étrangeté, de fantaisie et toutefois de rigueur des compositions d'arabesques» (Souriau [1990]: 153). Ces *mêmes*¹⁴ arabesques que Baudelaire, dans *Fusées*, définira comme «le plus spiritualiste des dessins», c'est-à-dire comme «le dessin le plus idéal de tous» (Baudelaire [1975]: 652), voulant souligner ainsi l'élément non seulement immatériel, mais surtout idéal qui les caractériserait et qui projetterait

leur principe dynamique vers une verticalisation (cf. Guyaux [1986]: 565). L'arabesque baudelairienne, qui tirerait «sa valeur spirituelle et esthétique de sa sécheresse volontaire, de sa précision décorative, de son pouvoir d'abstraire et de briser» (Richard [2015]: 180), représenterait l'«expression calligraphique de l'aspiration spirituelle à l'extraordinaire» (Pietromarchi [2013]: 84). Le poème en prose *Le Thyrses* (Baudelaire [1975]: 335-336) en serait la preuve, compendium de l'«extatique ambiguïté» de l'artiste et, plus en général, des possibilités virtuellement contenues dans les conditions mêmes de l'art, puisque celles-ci sont traditionnellement condensées dans l'arabesque¹⁵. Celle-ci, en effet, contrairement à la ligne droite, se caractérise par son imprévisible mutabilité, son impermanence infinie, qui la prédispose à assumer des formes toujours nouvelles et différentes, au point d'en faire l'emblème de l'expansion illimitée de l'*aisthesis*: «son développement au-delà des limites de ce qui est conceptuellement définissable et analytiquement déterminable» (Valentini [2017]: 473).

¹² T. Todorov (Todorov [1978]: 132-134; voir aussi Rieuset-Lemarié [2017]: 118-120) fait, par ailleurs, explicitement référence à E. Souriau et à sa division entre arts présentatifs et arts représentatifs quand il examine la question de la *poésie sans vers*. Il faut d'ailleurs remarquer que l'arabesque serait aussi la figure la plus caractéristique de l'écriture de Mallarmé. En effet, l'arabesque y apparaît dans une trame de relations denses et imprévisibles, au niveau sémantique et syntaxique, selon un principe d'asymétrie et de dissonance constantes (cf. Richard [1961]: 549-550; Bevilacqua [2002]).

¹³ Dans la traduction du titre de l'œuvre de Poe, Baudelaire choisit un seul terme, d'ailleurs plus long. Il souligne ainsi le caractère antinaturel de l'arabesque tel qu'il l'entend: «titre remarquable et intentionnel, car les ornements grotesques et arabesques repoussent la figure humaine, et l'on verra qu'à beaucoup d'égards la littérature de Poe est extra ou suprahumaine» (Baudelaire [1976]: 304).

¹⁴ Il faut rappeler à ce propos la confession qu'il fait dans la lettre à T. Thoré du 20 juin 1864: «Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, des sujets rêvés par moi, mais des phrases, pensées par moi, et écrites par lui, vingt ans auparavant» (Baudelaire [1973]: 386; cf. Prete [1997]; Macchia [1988]: 209-232).

4. Selon Souriau (Souriau [1969]: 224, note 1), l'indocilité logico-esthétique inhérente à l'arabesque serait, précisément, critiquée par ceux qui considèrent, tel l'auteur du *Dictionnaire des sciences philosophiques*, Adolphe Franck (Franck [1844]: XVII), que lui accorder une entrée dans un lexique philosophique (comme, par exemple, dans l'*Enzyklopädisch-philosophisches Wörterbuch* de Wilhelm Traugott Krug), constitue une «digression inconvenante» pour une œuvre de ce genre. Une semblable *marginalisation* de l'arabesque, qui se présente comme épice de l'un procédé ininterrompu de désorganisation-réorganisation de l'*aisthesis*, qui n'a pas encore reçu de caractère intentionnel, semblerait caractériser aussi

¹⁵ Dans le bref essai *Von Arabesken* (Goethe [1998]: 230-234), J.W. Goethe avait déjà observé que «l'origine de l'arabesque se trouvait dans l'origine spirituelle propre à toute forme d'art, c'est-à-dire, d'un côté, dans une légèreté festive et sans préoccupation, et de l'autre, dans la disposition à jouir de la décoration en tant que telle» (Pareyson [2000]: 184). Il faut voir aussi Cometa (2004).

la réflexion phénoménologique. Cette dernière – comme le souligne Souriau de façon critique – tendrait à considérer que le moi doit être présupposé par rapport à la réalité des phénomènes, de manière que ce qui se manifeste soit uniquement «phénomène *de* quelque chose ou *pour* quelqu'un» (Souriau [2009a]: 119)¹⁶. Ce qui serait confirmé dans l'usage récurrent de la figure de l'arabesque chez Husserl, et dans ce qui est dit dans les *Psychologischen Studien zur elementaren Logik*. On y observe que si l'on regarde les lignes qui composent une arabesque, on en a une intuition directe; mais «dans un regard où les arabesques deviennent des signes, c'est-à-dire quand elles revêtent le caractère d'un contenu représenté, la disposition psychique en est complètement modifiée» (Husserl [1979a]: 116). La représentation ainsi obtenue se fonderait sur les intuitions de l'arabesque précédemment données, mais ne serait pas elle-même intuition, elle serait au contraire une représentation symbolique (impropre). La distinction entre ces deux types de représentation – explique ailleurs Husserl (Husserl [1979b]: 287) – est due au fait que les arabesques, «qui nous ont frappés de façon purement esthétique, nous apparaissent tout de suite sous une tout autre lumière, s'il nous est possible de les appréhender comme des symboles présomptifs ou des signes linguistiques, même si d'abord, à travers eux, nous ne pensons absolument rien et si n'apparaissent en aucun cas à la conscience des exemples intuitifs de la relation entre signes, contenus indiqués, symboles et contenus symbolisés». Ce passage, repris presque textuellement dans la Cinquième des *Logische Untersuchungen* (Husserl [1984]: 384), induit à interpréter l'arabesque comme l'informe être là de la sensation, et à le rapprocher des «contenus immanents» qui, tout en appartenant à la catégorie des vécus intentionnels, «ne sont pas eux-mêmes intentionnels» (Ibid.: 374). Et celles-ci – selon le lexique des *Ideen* (Husserl [1976]: 210) – jouent le rôle de simples «data hylétiques», nécessaires, bien que non essentiels, à l'acte intentionnel

(Cf. Buongiorno [2014]). L'impression purement esthétique que produirait l'arabesque la transformerait donc en un pur support-supplément hylétique d'une appréhension objectuelle empirique, ce qui la rapprocherait du jugement esthétique empirique kantien. Mais, comme le précise explicitement Husserl, il s'agirait là d'une sensation fugace, parce qu'elle serait bien vite destinée à se transformer en une représentation, c'est-à-dire dans la «conscience de la représentation et du signe» (Husserl [1984]: 385, note). L'arabesque accéderait ainsi au statut de figuralité que la logique discursive et conceptuelle husserlienne identifie à l'image iconique. Sans remplissage intentionnel de sens – en sachant que *sens* dans la sphère du visible signifie, pour Husserl, représentation objectuelle-iconique, *figurative*¹⁷ – l'arabesque resterait en effet inerte et à la marge de la catégorie fondamentale de l'intentionnalité (cf. Carboni [2020]: 35-52).

Au contraire, pour Souriau, «se placer du point de vue du phénomène» de l'arabesque signifierait mettre en œuvre une forme de «glissement» (Souriau [2009a]: 119) qui ne se place pas dans les termes propres de l'*epoché* phénoménologique, qui fait éclore la conscience intentionnelle, mais dans les termes d'une purification de tout ce qui reste extérieur à un pur exister, à un exister qui soit «une manière spéciale, singulière, neuve et originale d'exister» : un «exister à sa manière» (Souriau [1939]: 367). Il s'agirait donc de considérer l'arabesque en dehors de tout présupposé logiciste, c'est-à-dire de toute connexion sémantique qui lui garantisse une valeur gnoséologique, pour la reconnaître comme siège d'un *ars inveniendi* dont nous «ne pourrions rien dire qui ait quelque chose à dire» (Delfini [2020]: 297).

¹⁷ R. Sokolowski (Sokolowski [2002]: 171) écrit ceci: «nous sommes en train de regarder certaines arabesques et d'en admirer la complexité. Tout d'un coup, nous nous apercevons que ces signes élégants sont en réalité des mots; ils écrivent les noms de quelqu'un ou déclarent quelque chose». Pour qu'advienne ce changement, pour faire émerger une figure, pour faire apparaître un mot, nous devons commencer par *entendre* différemment, car «la nouvelle intention va au-delà de ce qui est immédiatement présent».

¹⁶ Sur le rapport complexe de Souriau avec la phénoménologie, voir Dondi (2019).

5. Selon la taxinomie ontologique établie par Souriau, l'arabesque appartient à ce que l'on appelle les «virtuels», aux modes d'existence pour lesquels «n'est ni nécessaire ni présent aucun accomplissement en représentation ou en vision» (Souriau [2009a]: 136). Ceux-ci sont intrinsèquement inachevés: «ils apparaissent, disparaissent, se transforment au fur et à mesure que la réalité elle-même change; ils n'ont aucune solidité, aucune assise, aucune consistance» (Lapoujade [2017]: 32). Leur façon de subsister est perpétuellement *in fieri*. Si cela est devenu évident depuis que Souriau a souligné «le galbe inchoatif» de l'arabesque, c'est-à-dire ce qui place l'arabesque tout entière (Souriau [2009a]: 136) dans son acception d'ornement, au caractère *algébrisant*, abstrait, dans son acception de composition musicale qui semble «tracer des lignes sonores capricieuses et à certains égards purement décoratives» (Souriau [1990]: 153), il reste à comprendre comment la virtualité de l'arabesque peut se concrétiser dans le domaine littéraire. En effet, si l'on ne réduit pas l'arabesque à un pur motif symboliste, à l'esquisse de la naissance d'un objet, comme semblerait l'avoir fait Edgar Poe (cf. Weber [1966]: 33)¹⁸, et si on l'envisage, au contraire, comme le simple ensemble mélodique des consonnes et des voyelles, contenant en soi une pure réaffirmation du noyau asémantique de la parole, il faut observer les œuvres qui utilisent le langage sans aucun égard aux êtres et aux choses évoquées selon les conventions habituelles de la signification et des mots. Toutefois, ce qu'il faudrait prendre en considération, ce ne sont ni les *hiéroglyphes sonores* de Vico (cf. Vico [2012]: 947 ss.), dans lesquelles, dans une parfaite unité de son, de figure et de couleur, serait synthétisée la langue originelle de l'homme (cf. Vitiello [2008]: 90 ss.), ni certains artifices rhétoriques qui se trouvent en deça du silence, tels ceux des *Elegien* de Rilke (cf. Jesi [1971]: 103), ou bien qui donnent

libre cours à un authentique hédonisme phonique (cf. Jakobson, Waugh [1979]: 181-234). L'arabesque ne semblerait pas non plus, en tant qu'«hésitation prolongée entre le son et le sens» (Valéry [1960]: 637), proche de l'«ineffable» qui indique «notre impuissance à exprimer» (Valéry [1960]: 183; cf. Dragonetti [1961]: 149-156, notamment 152). Quand on cherche à déterminer la forme première du fait littéraire, il ne faudrait pas penser au «domaine des amusettes, des fantaisies», aux vocalisations arbitraires et aux glossolalies, au souvenir atavique d'un quelconque langage primordial supposé; il faudrait plutôt fouiller au milieu des «menus copeaux plaisants dans la menuiserie littéraire» (cf. Souriau [1969]: 217-219): chercher parmi les mots et les langages créés par des auteurs tels Henri Michaux, Marcel Duchamp, Raymond Queneau, Jean-Pierre Brisset¹⁹.

À ce propos, dans le «séminal» (Lecerclé [1994]: 31), *Sur l'esthétique des mots et des langages forgés*, Souriau observe que dans l'éloignement des normes lexicales pour donner vie à une néo-langue littéraire, ce qui est à l'œuvre n'est pas une sorte d'hérésie, subversive dans la mesure où elle s'oppose à une norme contingente²⁰, mais bien une véritable «transgression», qui se place aux limites du «hors langage» (Souriau [1965]: 34), de façon à garantir à l'artiste des «ressources, efficaces et variées» (Ibid.: 44).

Souriau rappelle (Souriau [1969]: 151) que Shelley, avant même la théorie baudelairienne des correspondances²¹, avait reconnu dans l'«imagination» (*imagination, Bildungskraft*) la faculté de percevoir la «similitude entre les choses», avait affirmé que les «poètes, au sens le plus universel du terme» se servent d'un langage capable de révéler des relations pas encore perçues entre les choses, en en prolongeant la perception, «jusqu'à ce que les mots qui les traduisent deviennent, avec le temps, des signes de parties ou de catégories de

¹⁸ J.-P. Weber (Weber [1966]: 33) rappelle notamment que Souriau, rapporteur de son mémoire de maîtrise, l'avait invité à relire les *Tales of the Grotesque and Arabesque* de Poe, parce qu'il allait y trouver quelque chose pour soutenir ses opinions sur la naissance de l'objet.

¹⁹ Cf. Bausani (1974); pour Brisset, il faut voir Foucault (1970); plus en général, cf. Klein (2016).

²⁰ Comme cela a été soutenu, au contraire, par Riffaterre (1973); cf. Corbin (1987).

²¹ Cf. Charpentier (1921); voir aussi Benjamin (1982): 468.

pensées, au lieu d'être des images de pensées intégrales» (Shelley [1890]: 2-4). Et c'est ainsi que ces signes révèlent – comme le rappelle Edgar Poe (Poe [1884]: 170) à la suite du poète anglais²² – un lien intrinsèque avec l'élément musical, indéfini en soi, en se plaçant au delà de la logique, de la similitude et de la comparaison. Mais si l'on peut – comme l'observe Souriau (Souriau [1969]: 154) – affirmer que la poétique de Shelley est la quintessence de ce qui, pour l'analyse esthétique, peut être qualifié d'authentique *forme primaire* littéraire, il est tout aussi vrai que, «dans leur forme secondaire», les pages du poète anglais sont entièrement dominées par la *forme secondaire*, c'est-à-dire par tout ce que requièrent les exigences du sens. De ce point de vue, la référence de Souriau à une dimension *hors langage* semblerait suggérer un rapprochement avec ce que Maurice Blanchot définit comme une *écriture hors langage* (Blanchot [1969]: 319-321)²³, entendant définir par là un langage qui n'a plus aucun lien ni avec le discours parlé ni avec le discours écrit, dans la mesure où tous deux prétendent exprimer un langage «qui *représente*», c'est-à-dire «qui reçoit et donne le *sens*». Il s'agit d'une «écriture [...] que tout discours, y compris celui de la philosophie, recouvre, récuse, offusque» (Ibid.: 41). Cette écriture est toujours et seulement «pas encore» (Blanchot [1959]: 154) à l'œuvre, parce qu'elle est porteuse d'une signification qui n'est ni claire ni distincte ni pensée expressément, mais reflétée sur un plan spéculaire où elle brille un instant pour tout de suite s'évaporer (cf. Allen [2019]).

Cependant, cette *phosphorylation* (cf. Barthes [1972]: 32) du langage ne semblerait pas, chez Souriau, coïncider avec un retour à «un silence enfin reconquis et plus pur» (Gracq [1960]: 860); Souriau tendrait plutôt à placer le langage sous le signe d'un «inachèvement» (Souriau [2009b]: 195-196), qui le soustrait à toute signification, de façon

à laisser les mots se combiner entre eux, faisant naître une arabesque d'inventions phonétiques, sémantiques et morphologiques, qui jaillissent l'une de l'autre comme dans le dessin d'un «tapis» (Souriau [1969]: 245).

Avec la transposition de la forme de l'arabesque sous la forme du tapis, et donc dans une perspective à laquelle correspondrait une *gnoséologia inferior*, dans la mesure où elle est centrée sur un élément ornemental²⁴, la *forme primaire* linguistico-littéraire revêt le caractère d'une absoluité décorative sans représentation. Dans le tapis, l'espace et le temps sont le tapis lui-même (cf. Bettini [1996]: 169). Celui-ci se fait texte, un texte chatoyant et brillant de multiples styles, un clair-obscur de langages, qui tout en finesse change d'aspect, si ce n'est de sens, selon la façon dont il est *parcouru* par le regard, par l'écriture, par le discours ou même simplement par le souvenir. Parce que «l'essence de la prose est de périr – c'est-à-dire d'être comprise – c'est-à-dire dissoute, détruite sans retour, entièrement remplacée par l'image» (Valéry [1957]: 1501) – ou par l'arabesque.

REFERENCES

- Abbatino, L., 2016: *Robert Schumann filosofo. L'arte poetica romantica*, Mimesis, Milano-Udine.
- Allen, W.S., 2019: *Blanchot and the Outside of Literature*, Bloomsbury, New York.
- Balzac, H. de, 1869: *Œuvres complètes. L'Enfant maudit Gambara Massimilla Doni*, Calmann-Lévy, Paris.
- Barthes, R., 1972: *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris.
- Baudelaire, C., 1973: *Correspondance*, éd. par C. Pichois, Vol. I, Gallimard, Paris.
- Baudelaire, C., 1975: *Œuvres complètes*, éd. par C. Pichois, Vol. I, Gallimard, Paris.

²² Pour une analyse de l'influence de P.B. Shelley sur E.A. Poe, voir Power (1964): 99-120, notamment, 115 ss.

²³ Si les convergences de vue entre Souriau et Blanchot sont évidentes, en ce qui concerne les questions de nature théologique, voir Brémond (2010): 73-76.

²⁴ E. De Vito (De Vito [2015]: 117-123) a soutenu que ceci serait spécifique à la conception de la décoration de W. Benjamin, qui constituerait la forme gnoséologique par excellence, la configuration idéale. Cf. Benjamin (2009): 38.

- Baudelaire, C., 1976: *Œuvres complètes*, éd. par C. Pichois, Vol. II, Gallimard, Paris.
- Baudrillard, J., 1968: *Le Système des objets*, Gallimard, Paris.
- Bausani, A., 1974: *Le lingue inventate: linguaggi artificiali, linguaggi segreti, linguaggi universali*, Ubaldini, Roma.
- Beccaria, G.L., 2001: *Le forme della lontananza: la variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare*, Garzanti, Milano.
- Benjamin, W., 1982: *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, Vol. V/1, éd. par H. Schwepenhäuser, R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Benjamin, W., 2009: *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Vol. VIII, éd. par D. Schöttker, S. Haug, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Bettini, S., 1996: *Poetica del tappeto orientale*, in *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, Quodlibet, Macerata, pp. 159-176.
- Bevilacqua, L., 2002: *Lessenza e l'arabesco. La letteratura secondo Mallarmé*, in Goruppi, T., Sozzi, L. (éd. par), *L'utile, il bello, il vero. Il dibattito francese sulla funzione della letteratura tra Otto e Novecento*, ETS, Pisa, pp. 199-213.
- Blanchot, M., 1959: *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris.
- Blanchot, M., 1969: *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris.
- Brémonty, F., 2010: *Pascal fut-il penseur dialectique?*, in Hoppenot, É., Milon, Al. (éd. par), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre, pp. 62-86.
- Buongiorno, F., 2014: *Logica delle forme sensibili. Sul precategorynel nel primo Husserl*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Butor, M., 1998: *Le Marchand et le Génie*, Éditions de la Différence, Paris.
- Carboni, M., 2020: *Ornamentale. Un percorso filosofico*, Jaca Book, Milano.
- Charpentier, J., 1921: *La poésie britannique et Baudelaire*, "Mercure de France" CXLVII, pp. 299-332.
- Combarieu, J., 1907: *La musique, ses lois, son évolution*, Flammarion, Paris.
- Cometa, M., 2004: *Von Arabesken – Neues zu einer Theorie des Ornaments bei Goethe*, "Goethe-Jahrbuch" 121, pp. 122-132.
- Corbin, D., 1987: *Morphologie dérivationnelle et structuration du lexique*, Niemeyer, Tübingen.
- Cottone, M., 1987: *Ars combinatoria e arabesco in Friedrich Schlegel*, in Cottone, M. (éd. par), *Figure del romanticismo*, Marsilio, Venezia, pp. 61-79.
- Daverio, J., 1987: *Schumann's "im Legedenton" and Friedrich Schlegel's Arabeske*, "19th Century Music" 2, pp. 150-163.
- Daverio, J., 1997: *Robert Schumann. Herald of a "New Poetic Age"*, Oxford University Press, Oxford.
- Daverio, J., 1993: *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, Schirmer Books, New York.
- De Vito, E., 2015: *L'immagine occidentale*, Quodlibet, Macerata.
- Deleuze, G., 1968: *Le schizofrène et le mot*, "Critique" 255-256, pp. 731-746.
- Delfini, A., 2020: *I racconti*, Garzanti, Milano.
- Dilthey, W., 1879: *Lebens Schleirmacher*, Reimer, Berlin.
- Dollo, C., 2005: *L'estetica comparata di Étienne Souriau: analisi esistenziale sistema delle Belle Arti*, in *Itinerari storiografici*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz), pp. 79-92.
- Dondi, A., 2019: *Una critica poco nota alla fenomenologia: i modi di esistenza di Etienne Souriau tra ontologia ed etica*, "Dianoia" 28, pp. 269-283.
- Dorfles, G., 2003: *Discorso tecnico delle arti*, Christian Marinotti, Milano.
- Dragonetti, R., 1961: *Les larmes ou l'impuissance du langage*, "Romanica Gandensia" IX, pp. 149-156.
- Eco, U., 1968: *La struttura assente*, Bompiani, Milano.
- Fava, E., 2014: *Dall'arabesco al geroglifico: le forme musicali incontrano una imago retorica*, "Studi musicali" 1, pp. 211-240.
- Foucault, M., 1970: *Sept propos sur le septième ange*, in Brisset, J.-P., *La Grammaire logique et La Science de Dieu*, Tchou, Paris, pp. VII-XIX.

- Franck, A., 1844: *Dictionnaire des sciences philosophiques*, Vol. 1, Hachette, Paris.
- Genette, G., 1997: *L'Œuvre de l'art, 2: La relation esthétique*, Seuil, Paris.
- Ginzburg, C., 2006: *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano.
- Gockel, H., 1981: *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*, Klostermann, Frankfurt a.M.
- Goethe, J.W., 1998: *Von Arabesken*, in *Sämtliche Werke*, Vol. XVIII, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M., pp. 230-234.
- Gracq, J., 1989: *Œuvres complètes*, Vol. I, Gallimard, Paris.
- Guyaux, A., 1986: *Notes*, in C. Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Gallimard, Paris.
- Hanslick, E., 1858: *Vom Musikalischen Schönen*, Weigel, Leipzig.
- Haym, R., 1914: *Die romantische Schule*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin.
- Husserl, E., 1976: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie I: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, in *Husserliana*, Vol. III/1, M. Nijhoff, Den Haag.
- Husserl, E., 1979: *Aufsätze und Rezensionen (1890-1910)*, in *Husserliana*, Vol. XXII, Nijhoff, Den Haag.
- Husserl, E., 1984: *Logische Untersuchungen, Zweiter Band: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. Erster Teil*, in *Husserliana*, Vol. XIX/1, M. Nijhoff, Den Haag.
- Ingarden, R., 1931: *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Niemeyer, Halle.
- Jakobson, R., Waugh, L., 1979: *The Sound Shape of Language*, Indiana University Press-Harvester Press, Bloomington-London.
- Jesi, F., 1979: *Rainer Maria Rilke*, La Nuova Italia, Scandicci (Fi).
- Kandinskij, W., 1926: *Punkt und Linie zu Fläche: ein Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Verlag Albert Langen, München.
- Keith, T., 2005: *Poetische Experimente der deutschen und russischen Avantgarde (1912-1922): Ein Vergleich*, Weidler Buchverlag, Berlin.
- Klein, J.R., 2016: *Degrés de la créativité lexicale et littéraire. Esquisse d'une typologie de la "néologie" littéraire*, in Jacquet-Pfau, Ch., Sablayrolles, J.-F. (éd. par), *La fabrique des mots français*, Lambert-Lucas, Limoges, pp. 123-139.
- Kranefeld, U., 2000: "...es verschlingt sich Alles auf eigene Weise durcheinander". Robert Schumanns Arabeske op. 18 zwischen Ornament und Hieroglyphe, "Correspondenz" 23, pp. 4-18.
- Lapoujade, D., 2017: *Les Existences moindres*, Minuit, Paris.
- Lecerle, J.-J., 1994: *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, Routledge, London-New York.
- Macchia, G., 1988: *Baudelaire critico*, Rizzoli, Milano.
- Mengaldo, P.V., 1998: *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Mengaldo, P.V., 2003: *Studi su Salvatore Di Giacomo*, Liguori, Napoli.
- Menningaus, W., 1995: *Lob des Unsinn: Über Kant, Tieck und Blaubart*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Momigliano, A., 1987: *Pagine ebraiche*, Einaudi, Torino.
- Munro, T., 1951: *The arts and their interrelation*, Liberal Arts Press, New York.
- Muzelle, A., 2000: *Arabesque et roman dans l'œuvre de Friedrich Schlegel*, "Sociétés & Représentations" 10, pp. 23-54.
- Nonnenmann, R., 2001: "Variationen, aber über kein Thema". Die romantische "Arabeske" als ästhetische Kategorie in Robert Schumanns op. 18, "Die Musikforschung" 54, pp. 243-254.
- Orlando, F., 1971: *Proust, Saint-Beuve e la ricerca in direzione sbagliata*, in Proust, M., *Contro Sainte-Beuve*, Einaudi, Torino, pp. VII- XXXVII.
- Ossola, C., 2014: *Dell'eleganza del referente*, in Quagliano, M., Scarpa, R. (éd. par), *Metodi Testo Realtà*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 123-132.
- Otto, F., 1984: *Robert Schumann als Jean Paul-Leser*, Herchen Verlag, Frankfurt a.M.

- Pareyson, L., 2000: *Problemi dell'estetica. II. Storia*, Mursia, Milano.
- Pietromarchi, L., 2013: *Baudelaire et la ligne qui danse*, "L'Année Baudelaire" 17, pp. 83-96.
- Piette, A., 1998: *Les détails de l'action. Écriture, images et pertinence ethnologique*, "Enquête" 6, pp. 109-128.
- Poe, E.A., 1884: *The Poetic Principle*, in *Poems and Essays*, Tauchnitz, Leipzig.
- Polheim, K.K., 1966: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, Verlag Ferdinand Schöningh, München-Paderborn-Wien.
- Poli, R., 1998: *Levels*, "Axiomathes" 9, pp. 197-211.
- Power, J., 1964: *Shelley in America in the Nineteenth Century*, Haskell House, New York.
- Prete, A., 1997: *Baudelaire e Poe: traduzione come rivelazione*, in Poe, E.A., *Abitazioni immaginarie di Edgar Allan Poe nella traduzione di Charles Baudelaire*, Einaudi, Torino, pp. 209-234.
- Reiman, E., 2004: *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*, University of Rochester Press, Rochester.
- Revel, J. (éd. par), 1996: *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Gallimard-Seuil, Paris.
- Rieusset-Lemarié, I., 2017: *Des arts décoratifs au cinéma: incidences heuristiques du contour, de l'ornement et de l'arabesque dans l'esthétique d'Étienne Souriau*, "Nouvelle revue d'esthétique" 19, pp. 107-125.
- Richard, J.-P., 1961: *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris.
- Richard, J.-P., 2015: *Poésie et profondeur*, Gallimard, Paris.
- Riffaterre, M., 1973: *Poétique du néologisme*, "Cahiers de l'association internationale des études françaises" 25, pp. 59-76.
- Schlegel, F., 1962: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Vol. V, éd. par H. Eichner, Verlag Ferdinand Schöningh, München-Paderborn-Wien.
- Schlegel, F., 1963: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Vol. XVIII, éd. par E. Behler, Verlag Ferdinand Schöningh, München-Paderborn-Wien.
- Schlegel, F., 1967: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Vol. II, éd. par E. Behler, Verlag Ferdinand Schöningh, München-Paderborn-Wien.
- Schumann, R., 1904: *Briefe. Neue Folge*, éd. par H. Gustav Jansen, Breitkopf, Leipzig.
- Schumann, R., 1971: *Tagebücher 1827-1838*, Vol. I, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.
- Schumann, R., Schumann, C., 1984: *Briefwechsel: Kritische Gesamtausgabe*, Vol. I, Stroemfeld, Basel-Frankfurt a.M.
- Shelley, P.B., 1890: *A Defense of Poetry*, Ginn & Co., Boston, pp. 2-4.
- Sokolowski, R., 2002: *Semiotics in Husserl's Logical Investigation*, in Zahavi, D., Stjernfelt, F. (éd. par), *One Hundred Years of Phenomenology*, Springer, New York, pp. 171-183.
- Souriau, É., 1927: *L'Algorithme musical*, "Revue philosophique de la France et de l'Étranger" LII, pp. 204-241.
- Souriau, É., 1928: *L'arabesque*, "Revue des cours et des conférences" 2, pp. 112-127.
- Souriau, É., 1965: *Sur l'esthétique des mots et des langages forgés*, "Revue d'esthétique" 1, pp. 19-48.
- Souriau, É., 1929: *L'avenir de l'esthétique*, Alcan, Paris.
- Souriau, É., 1939: *L'Instauration philosophique*, Puf, Paris.
- Souriau, É., 1969: *La Correspondance des arts*, Flammarion, Paris.
- Souriau, É., 1990: *Vocabulaire d'esthétique*, Puf, Paris.
- Souriau, É., 2009a: *Les Différents modes d'existence*, Puf, Paris.
- Souriau, É., 2019b: *Du mode d'existence de l'œuvre à faire*, in *Les Différents modes d'existence*, Puf, Paris, pp. 195-217.
- Strauss, L., 1941: *Persecution and the art of writing*, "Social Research" 4, pp. 488-504.
- Todorov, T., 1978: *Les Genres du discours*, Seuil, Paris 1978.
- Valentini, A., 2017: *La figura del "tirso" come exemplum dell'opera d'arte. Riflessioni sul nesso arte-immaginazione in Baudelaire*, "Materiali di Estetica" 4 (1), pp. 452-483.
- Valéry, P., 1957: *Œuvres*, éd. par J. Hytier, Vol. I, Gallimard, Paris.
- Valéry, P., 1960: *Œuvres*, éd. par J. Hytier, Vol. II, Gallimard, Paris.

- Vico, G.B., 2012: *La scienza nuova. 1744*, in *La scienza nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, éd. par di M. Sanna, V. Vitiello, Bompiani, Milano, pp. 775-1264.
- Vitiello, V., 2008: *Vico. Storia, linguaggio, natura*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Vitry-Maubrey, L. de, 1974: *La Pensée cosmologique d'Étienne Souriau*, Klincksieck, Paris.
- Weber, J.-P., 1966: *L'analyse thématique: hier, aujourd'hui, demain*, "Études françaises" 1, pp. 29-72.