



**L'agrammaticalité entre /Laborintus/ et /Il giuoco
dell'oca/ d'Edoardo Sanguineti, in De la Prose au Coeur
de la Poésie, P.S.N., 2007**

Valérie Bravaccio, Jean-Charles Vegliante

► To cite this version:

Valérie Bravaccio, Jean-Charles Vegliante. L'agrammaticalité entre /Laborintus/ et /Il giuoco dell'oca/ d'Edoardo Sanguineti, in De la Prose au Coeur de la Poésie, P.S.N., 2007. Presses de la Sorbonne Nouvelle. De la prose au coeur de la poésie, PSN, 2007, 978-2-87854-378-5. hal-04454916

HAL Id: hal-04454916

<https://hal.science/hal-04454916>

Submitted on 16 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

De la prose au cœur de la poésie

Bien que tout recommence, toujours, avec Dante, il ne s'agit ni de prose poétique ou soutenant le vers (*Vita nova*), ni de poésie narrative (*La Comédie*), et l'on ne croise que furtivement le poème en prose français (baudelairien). C'est que la prose est ici vue dans le "corps" même de la poésie – dont l'expression singulière représente au moins la moitié de la Littérature italienne –, au profond de sa substance, de sa réserve d'illusions, du souffle de son rythme. Par delà la division en genres, bien sûr, mais surtout au travers des différents langages esthétiques fondés sur les mots, par des mots in-formés : prose, poésie, dialogue dramaturgique (y compris au cinéma, voir Pasolini). En une pluralité d'horizons lyriques. Il nous faut aller donc au cœur des textes versifiés de Baudelaire, Campana, Palazzeschi, Natalia Ginzburg la romancière, Sereni, Caproni, Sanguineti, Manoel de Barros, Magrelli, d'autres encore sollicités au passage ; et aussi, en même temps, sur leurs lisères, suivant ces interstices ouverts le long desquels – en un facile contre-pied de la célèbre formule mallarméenne – il n'y aurait que de la prose, çà et là interrompue par la redondance et l'*énigme* du vers, « plus ou moins diffus »... Ce que les jeunes chercheurs réunis pour ce parcours en ramènent, dans les différences de chaque voix redoublées dans chaque lecture, ressemble fort à la prosodie continue de la langue (italienne, française, brésilienne), cette pulsation au fondement des formes rythmiques sur lesquelles se modèle après coup le mètre de l'une ou l'autre tradition.

Ont participé à l'ouvrage : Francesca Andreotti, Jean Bessière, Lino Di Lallo, Lorenzo Flabbi, Isabel Gebara de Macedo, Yannick Gouchan, Judith Lindenberg, Iris Llorca, Chiara Ruffinengo, Valentina Russi, Edoardo Sanguineti, Valérie Thévenon (coordinatrice), Jean-Charles Vegliante (directeur, responsable du Centre interdisciplinaire de recherche sur la culture des échanges, université Sorbonne nouvelle – Paris 3).

Illustration de couverture :
Ubu en Suisse, Enrico Baj,
carte postale publiée au Collège de Pataphysique



9 782878 543780

ISBN 978-2-87854-378-5

21 €

D e la prose au cœur de la poésie



Daniel Pinós

**France, Italie, Brésil
variations du lyrisme**

Jean-Charles Vegliante (éd.)

**Presses
Sorbonne**
N O U V E L L E

L'« AGRAMMATICALITÉ » ENTRE LABORINTUS ET IL GIUOCO DELL'OCA D'EDOARDO SANGUINETI

Il peut sembler étrange que le terme d'« agrammaticalité » représente le lien entre deux œuvres littéraires. Ce sentiment d'étrangeté est tout à fait légitime si l'on considère qu'il est d'abord souhaité par Edoardo Sanguineti, dont la poétique cherche à nous « déshabituer » de nos automatismes littéraires, c'est-à-dire de nos schémas pré-établis et fixes, que nous avons coutume de mettre en acte lors de la lecture critique de textes littéraires. L'« agrammaticalité » sanguinettienne n'est donc pas à entendre en tant que structure grammaticale erronée. Elle désigne une structure nouvelle au sein de la communication littéraire, qui est particulièrement identifiable lorsque l'on rapproche les poésies *Laborintus*¹ et la prose *Il giuoco dell'oca*². Ces deux œuvres forment une parabole temporelle au sein de la production avant-gardiste d'Edoardo Sanguineti, mais elles peuvent être mises en contact car l'écriture prosastique a le même modèle que l'écriture versifiée, comme le déclare Edoardo Sanguineti lui-même : « Le jeu de l'oie est, comme on le sait, un labyrinthe. Son modèle est *Laborintus*³ ». Cela peut paraître à première vue paradoxal puisque, traditionnellement, ces deux grands langages, la poésie et la prose, sont étymologiquement opposés et s'analysent de façon différente. Cependant, cette déclaration d'Edoardo Sanguineti indique clairement que la mise en contact de sa poésie et de sa prose est nécessaire pour comprendre son expression lyrique nouvelle. En ouvrant chacun des recueils, nous constatons l'opposition étymologique traditionnelle de l'écriture en vers et de l'écriture en prose⁴, mais celle-ci est renversée car

1 *Laborintus* est le premier recueil de poésies d'Edoardo Sanguineti, Varese, Magenta, 1956; ces 27 poésies marquent matériellement le début de la nouvelle avant-garde italienne (*la neo-avanguardia*).

2 *Il giuoco dell'oca* est sa deuxième prose, Milano, Feltrinelli, 1967.

3 Notre traduction. « *Il giuoco dell'oca* », comme si sa, un labirinto. Il modello è il *Laborintus* », in *Scrittori a confronto*, a.c. Anna Dolfi – M. C. Papini, Roma, Bulzoni, 1998, chap. « Edoardo Sanguineti: il principio di montaggio », p. 137.

4 *Versus* signifie « tourné », précisément « ligne d'écriture en poésie », c'est-à-dire un retour

les vers de *Laborintus* sont très longs et très nombreux, évoquant l'écriture en prose, et les phrases de *Il giuoco dell'oca* sont enfermées dans des cases, évoquant l'espace typographique de l'écriture en vers (le passage d'une case à une autre renvoie aussi à la dynamique de la lecture de poésies regroupées dans un recueil). L'analyse linguistique des titres met déjà en évidence ce modèle structurel commun qui s'inscrit dans un mouvement : le monème *giuoco* du titre de la prose peut aussi s'écrire en italien sans le [u], c'est-à-dire *gioco*⁵, et le néologisme *Laborintus* est formé à partir de deux monèmes latins (le substantif *labor* et l'adverbe *intus*). Les titres indiquent donc une mobilité de la construction de la langue. Leur mise en relation fait néanmoins émerger un trait distinctif puisque le titre de la prose atténue la complexité de l'interprétation du néologisme *Laborintus*. En effet, si le lecteur doit recourir à l'épigraphie qui ouvre le recueil pour avoir une plus ample explication⁶, le référent du jeu de l'oie est immédiat et évoque le parcours labyrinthe⁷. Le modèle auquel Edoardo Sanguineti fait allusion est donc avant tout structurel et formel : il incite le lecteur à une réflexion sur la construction nouvelle de l'œuvre littéraire qui s'inscrit dans un échange dynamique entre la poésie et la prose.

Cet échange dynamique est explicité dans une autre déclaration d'Edoardo Sanguineti, « la poésie n'a pas la forme de la poésie mais plutôt celle du roman⁸ », qui laisse entendre aussi que la prose a la forme de la poésie. Le terme « forme » employé par Edoardo Sanguineti, qui peut sembler très vague, renvoie en fait à la forme de la construction des figures de rhétorique⁹. Il peut

fréquent des lignes vers la marge de gauche, et *prosus* signifie « ligne droite », donc « ligne d'écriture en prose » qui s'étend jusqu'à la marge de droite.

⁵ Sans entraîner un changement de registre.

⁶ *Titulus est / Laborintus / quasi laborem / habens intus* : le titre y est linguistiquement décomposé en deux mots *labor* et *intus*, RATTACHÉS À *quasi* et *habens*. Il indique une recherche *dans* et *sur* la langue en général. « Le titre est / Laborintus / comme s'il était / travaillé au-dedans » (notre traduction).

⁷ L'étude du paratexte de ces œuvres confirme d'autant plus ce premier constat, puisque le recueil en prose est toujours accompagné d'une illustration alors que le recueil de poésies n'a aucune illustration. Si la première édition de la prose en 1967 (Milano, Feltrinelli) présente intégralement le jeu de l'oie du plasticien avant-gardiste Baruchello en version monochrome à l'intérieur de la couverture du livre, sa deuxième édition en 1991 (chez le même éditeur) est différente car l'illustration est en première de couverture. Il s'agit d'un plan rapproché en couleur du jeu de l'oie de Baruchello qui permet de mieux constater un éloignement de la représentation traditionnelle du jeu de l'oie : le parcours concentrique avec un point d'arrivée au centre ne se fait pas à l'intérieur d'un serpent, c'est-à-dire une forme graphique prédéterminée. L'idée est de communiquer le flottement spatial des cases. Cette structure non immédiate évoque la structure traditionnelle du labyrinthe à l'intérieur duquel il est impossible de connaître le parcours d'avance.

⁸ Notre traduction. « la poesia non ha la forma della poesia ma piuttosto quella del romanzo », in *Scrittori a confronto*, op. cit.

⁹ D'autant plus que *Laborintus* est aussi une intertextualité avec le traité latin de rhétorique médiéval d'Everardus Alemmannus.

paraître presque banal de souligner que les figures de rhétorique apparaissent aussi bien en poésie qu'en prose et que ce sont elles qui deviennent un premier indice commun d'échange permanent entre la prose *Il giuoco dell'oca* et les poésies *Laborintus*. En effet, au dernier vers de *Laborintus* 9. et au premier vers de *Laborintus* 10., la figure de rhétorique, la sympleque, est un indice de continuité entre la fin et le début de ces poésies. La sympleque est fondée sur la répétition ou la reprise en début de séquence d'un ou de plusieurs termes appartenant à la séquence précédente. Ici, elle est manifeste par la répétition du prénom anglais *Ellie* qui apparaît déjà deux fois¹⁰ :

v. 24 nostalgique distrait répétitivement humilié passionnée Ellie
répétitivement

v. 1 Ellie ma Ellie ma tesi sei la fin d'un svolgimento civile¹¹

La répétition de l'adverbe *ripetutamente* au vers 24 fait écho à la répétition du possessif « ma » au vers 1, soulignant la figure de rhétorique, le parallélisme. C'est donc à travers les figures de rhétorique que la poésie récupère l'*energeia* de la prose, ou, en d'autres termes, que le texte versifié va au-delà de ses propres frontières. Inversement, la prose évoque le retour à la marge de gauche de l'écriture versifiée, notamment dans la case LXVIII :

phrase 1 Il est que nous partons [...], en chantant.
phrase 2 Il y a celle qui [...], qui chante.
phrase 3 Puis il y a celui qui [...].
phrase 4 Puis il y a celui qui [...], qui chante.
phrase 5 Puis il y a celui avec [...], en chantant.
phrase 6 Puis il y a celui qui [...].
phrase 7 Puis il y a celle qui [...].
phrase 8 Puis il y a celui qui [...].
phrase 9 Puis il y a [...], qui ne chantent pas.
phrase 10 Puis il y a celui qui [...], qui ne chante pas.
phrase 11 Puis il y a celui qui [...], qui ne chante pas.
phrase 12 Puis il y a [...].
phrase 13 Puis il y a [...] que nous chantons.
phrase 14 Puis il y a [...], en chantant.
phrase 15 Sa chanson, qu'il chante [...].
phrase 16 Puis il y a [...], en chantant.¹²

¹⁰ *Laborintus* 9 vers 17 : « o Ellie mio alfabeto vegetale dilatato di caotici pori (detti circhi cistici) » et vers 22 : « colloca speciale devozione / Ellie verifica tropico personale »

¹¹ Notre traduction. v. 24 « nostalgico distratto ripetutamente umiliato appassionata Ellie ripetutamente » ; v. 1 « Ellie mia tesi sei la fine di uno svolgimento civile »

¹² Notre traduction. « Ce ne andiamo [...], cantando. C'è quella che [...], che canta. Poi c'è quello che [...] ». Poi c'è quello che [...], che canta. Poi c'è quello [...], cantando. Poi c'è quello che [...].

La série d'anaphores et la série d'épiphrases, c'est-à-dire la répétition d'un ou plusieurs mots au début ou à la fin des phrases, structurent le texte en prose à la manière d'un texte versifié.

DES STRUCTURATIONS DIVERSES

Les figures de rhétorique créent alors une dynamique oppositionnelle car elles structurent *autrement* l'écriture versifiée, c'est-à-dire de façon horizontale, évoquant celle de la prose, et elles structurent *autrement* l'écriture prosastique de façon verticale, évoquant celle de la poésie¹³. Ce rapprochement permanent entre poésie et prose est plus particulièrement fondé sur la construction de la répétition lexicale traditionnelle, mais celle-ci est bousculée dans l'expression avant-gardiste sanguinétique puisqu'elle émerge dans un rapport dynamique oppositionnel. L'élément lexical de la construction de la répétition glisse d'une position dominante traditionnelle¹⁴ à une position auxiliaire, c'est-à-dire seconde : il acquiert ainsi une nouvelle fonction opposée à nos habitudes

Poi c'è quella che [...]. Poi c'è quello che [...]. Poi ci sono [...], che non cantano. Poi c'è quello che [...], che non canta. Poi c'è quello che [...], che non canta. Poi c'è [...]. Poi ci sono [...], che cantiamo. Poi c'è [...], cantando. Canta quella sua canzone, [...]. Poi ci sono [...], cantando. » Les deux premières phrases qui commencent par *Ce* et *C'* soulignent une anaphore subtile sur le plan de l'aperture de la voyelle [e] qui est d'abord fermée puis ouverte. Le déictique *c'è* apparaît vingt-deux fois dans l'ensemble de la case : accompagné d'un autre déictique *quello*, il est répété dix fois dans le long syntagme *Poi c'è quello che* au début de six phrases (n° 3, 4, 6, 8, 10 et 11), et avec une légère variante grammaticale, le genre féminin, à la phrase n° 7 *Poi c'è quella che*. Le déictique *c'è* apparaît deux fois dans un syntagme plus court *Poi c'è* au début des phrases 12 et 14 et au début des phrases 9, 13 et 16 *Poi ci sono*. Toutes ces répétitions-variantes du déictique mettent en lumière le verbe *cantare* fléchi au présent de l'indicatif à la troisième personne du singulier *canta* au début de la phrase 15. Ce verbe apparaît à la fin de certaines phrases, c'est-à-dire sous la forme de la figure de rhétorique, l'épiphrase, qui évoque des schémas de rimes identiques (les phrases 1-2, 4-5 puis les phrases 9-10, 11, 13 et enfin les phrases 14 et 16). Le chiasme régulier ABBA *cantando, che canta, che canta, cantando* est légèrement décalé puisque la phrase 3 n'entre pas dans ce schéma (nous retrouvons le même décalage aux phrases 14 et 16 avec *cantando*). Puis, au centre de la case, nous remarquons un écho avec le premier chiasme CB'B'C' *cantano, che non canta, che non canta, cantiamo* mais celui-ci est légèrement différent car les rimes C ne sont pas phonétiquement identiques : il y a une divergence entre les paires minimales [n] et [m] de *cantano* [-tano] et *cantiamo* [tjamo].

13 En observant à nouveau la case LXXVIII, nous notons une répétition massive de subordonnées introduites par le pronom relatif *che* qui déstructure le discours, ou empêche sa progression, ralentissant la lecture linéaire. Dès la deuxième et la troisième phrase, nous relevons dix répétitions : « C'è quella **che** sembra una suora, **che** è lì con la sua chitarra, **che** sorride tutta, **che** canta. Poi c'è quella **che** sembra una frate, davanti a quella **che** sembra una suora, di fianco a quello **che** rema, di fianco a una botte, **che** canta soltanto, con la sua mano tutta appoggiata lì a un'asse di legno, lì nella barca, **che** si sta per prendere una sua ciliegia, lì da un piatto **che** c'è, lì sopra l'asse di legno ». Ces deux longues phrases indiquent une forte rupture sur l'axe syntagmatique qui est horizontal, renvoyant à la verticalité de l'écriture versifiée.

14 Cf. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978, « La lecture comme construction », p. 175-188.

littéraires. Alors, si le lecteur-critique s'engage dans la voie de l'analyse de la répétition lexicale, c'est-à-dire s'il ne se détache pas de son habitude d'analyse textuelle, son parcours, à l'intérieur des phrases et à l'intérieur des vers, évoluera vivement la progression-régression du parcours labyrinthe¹⁵, introduisant la dimension de la métamorphose comparable au flottement référentiel, et il n'arrivera pas à toucher le lyrisme sanguinétique. Il relèvera donc des flottements de construction du récit dans *Il giuoco dell'oca* et des flottements d'unités métriques dans *Laborintus*. Prenons l'exemple de ce que nous appelons « le récit de la nageuse » dans *Il giuoco dell'oca*, en repérant dans l'ensemble du recueil le radical *nag-*. Le « récit de la nageuse » occupe quatre cases selon un parcours linéaire progressif dans l'ordre croissant des numérotations des cases. Dans la case II, nous relevons six phrases, dans la case VIII et XII, deux phrases, et enfin une phrase dans la case LXXXIX¹⁶.

Il y a une fille, qui est une nageuse, photographiée pendant qu'elle enfle un gros pull. Elle fait ainsi, la fille, parce qu'elle a fini de nager¹⁷. La nageuse est dans une coupure qui est pleine de mots¹⁸. Ce sont des mots que quelqu'un a dit à la nageuse, avec des guillemets à la fin¹⁹. Mais la nageuse cache les mots²⁰.

Mais l'autre femme, qui est toute cachée, en revanche, devient pour moi la nageuse, sur le mur²¹. Puis remonte, en nageant²². WONDER WOMAN soulève l'automobile, par-dessous, les bras en haut, en nageant toujours²³. Nous allons ainsi, de pont en

15 Un extrait de la case XV de *Il giuoco dell'oca* illustre métaphoriquement le mouvement de l'écriture par l'évocation de mouvement fluviaux : « Il y a des fleuves qui vont en avant et il y a des fleuves qui vont en arrière. Ils montent et descendent, ainsi, les fleuves. [...] Il y a un fleuve brun qui monte, qui finit en pointe, comme dans un désert. [...] Un autre fleuve brun va en arrière. [...] Il y a un fleuve vert. [...] Deux fleuves sont bleus, et descendent. Deux fleuves sont gris, un est violet. Grâce au réseau on rencontre trois fleuves vrais. Les fleuves ne sortent pas des plates-bandes, par contre, jamais. » (notre traduction) Le récit prend ainsi la couleur de l'un de ces fleuves apparaissant puis disparaissant, puis revenant à la surface du texte tout en se métamorphosant. « Ci sono i fiumi che vanno avanti e ci sono i fiumi che vanno indietro. Salgono e scendono, così, i fiumi. [...] C'è un fiume bruno che sale, che finisce a punta, come in un deserto. [...] Un altro fiume bruno va indietro. [...] C'è un fiume verde. [...] Due fiumi sono blu, e scendono. Due fiumi sono grigi, uno è viola. Con il reticolato si incontrano tre fiumi veri. Non escono fiumi dalle aiuole, invece, mai. »

16 Notre traduction.

17 Case II phrases n° 4-5 « C'è una ragazza, che è una nuotatrice, fotografata mentre sta mettendoci addosso una maglia pesante. Fa così, la ragazza, perché ha finito di nuotare. »

18 Phrase n° 8 « La nuotatrice sta in un ritaglio che è pieno di parole. »

19 Phrase n° 13 « Sono parole che uno ha detto alla nuotatrice, con le virgolette alla fine. »

20 Phrase n° 18 « Ma la nuotatrice copre le parole. »

21 Phrase n° 22 « Ma l'altra donna, che è tutta coperta, invece, mi diventa la nuotatrice, sopra la parete. »

22 Case VIII phrase n° 7 « Poi risale su, nuotando. »

23 Phrase n° 15 « wonder woman solleva l'automobile, di sotto, le braccia in alto, nuotando sempre. »

pont, en riant un peu entre nous, ensemble, en nous regardant la fille qui nage²⁴. La fille nage d'un filet à l'autre, près des pêcheurs²⁵. Je semble nager²⁶.

Dans la case II, le regroupement des cinq phrases (4, 5, 8, 13 et 18) crée une cohérence référentielle : il s'agit de la description d'une coupure de presse sur laquelle il y a une photographie d'une jeune femme superposée au texte. Cependant, la phrase n° 22 introduit une métamorphose du personnage : on passe de *la fille à l'autre femme*²⁷. Dans la case VIII, la première phrase est privée d'un référent immédiat puisque le verbe « remonter » fléchi au présent de l'indicatif à la troisième personne du singulier, en italien *risale*, ne donne aucune indication sur le personnage : s'agit-il toujours de *l'autre femme* ou bien de *la fille* ? ou s'agit-il (comme l'indique la phrase n° 15) dès le début du personnage de bande dessinée américaine Wonder Woman, personnage qui a la particularité de se métamorphoser en virevoltant sur elle-même ? Redevient-elle, dans la case XII, *la fille* rencontrée dans les phrases n° 4-5 de la case II ? Mais toutes ces hypothèses s'évanouissent à la fin de la case LXXXIX puisqu'il y a une nouvelle métamorphose : le verbe *nager* est à la première personne du singulier, en italien *nuoto*. La métamorphose ne touche donc pas plusieurs personnages du genre féminin, mais elle touche aussi le « je » qui est masculin. Dans ces quatre cases, l'élément lexical *nag-* n'assure plus la fonction structurante dominante : les métamorphoses du personnage dans l'action de nager (*la fille*, *l'autre femme*, *Wonder Woman*), puis l'ambiguïté de la forme impersonnelle *remonte* et le changement de genre et de personne *je semble nager* rendent le récit minimal de la nageuse représentativement indécidable²⁸. L'action de la nage est alors comparable à l'apparition et à la disparition du récit à la surface du texte. Ce caractère aléatoire de la lecture dans *Il giuoco dell'oca* se retrouve dans la lecture versifiée au vers 19 de *Laborintus* 2., dans lequel nous observons une série de répétitions lexicales :

è finita infine è atomizzata e io sono io sono una moltitudine²⁹.

²⁴ Case XII phrase n° 1 « Andiamo così, di ponte in ponte, ridendo un po' tra di noi, insieme, guardandoci la ragazza che nuota. »

²⁵ Phrase n° 8 « La ragazza nuota tra una rete e l'altra, vicino ai pescatori. »

²⁶ Case LXXXIX « Sembro che nuoto. »

²⁷ La métamorphose du personnage est d'ailleurs très explicite dans la case XIX : « Le personnage est déjà devenu un autre. » (notre traduction) « Il personaggio è già diventato un altro. » Pour tenter de compléter ou trouver des référents supplémentaires au « récit de la nageuse », le lecteur devrait aller à la recherche d'autres lexèmes qui se rapportent à la nage (par exemple le verbe d'action « plonger », le champs lexical de l'eau, comme la mer, la piscine, etc.) et les réunir. Mais cette entreprise est périlleuse car elle pourrait ne pas avoir de fin (cf. T. Todorov *Poétique de la prose*, op. cit.).

²⁹ Posant un véritable problème de traduction. Dans la langue italienne *io* n'a pas forcément un caractère très marqué car « on ne sait pas très bien si l'élément extra-verbal est alors un simple signe indiciel (vide) ou un véritable substantif personnel, correspondant cette fois au lat.

Nous considérons que la répétition du verbe *essere* fléchi à la troisième personne du singulier de l'indicatif présent *è* constitue une première borne à l'intérieur du vers : il pourrait métriquement correspondre soit à un *decasillabo* avec synalèphes soit à un *settenario* + un *quinario* :

è finita infine è atomizzata
3 5 9
3 6 | 4

La deuxième borne est manifeste par la répétition du syntagme *io sono* et elle est reliée à la première borne grâce à la conjonction de coordination *e* qui est une répétition-variation phonique du verbe fléchi *è* :

e io sono io sono una moltitudine

Cette répétition fait écho à la figure de rhétorique l'épanalepse (ou reduplication) correspondant aux rimes internes. Cependant, nous pouvons avoir deux lectures prosodiques différentes : *e io sono io* puis *sono una moltitudine* ou bien *e io sono* puis *io sono una moltitudine*. Dans le premier cas, la segmentation du discours pourrait correspondre à un *settenario* + un *ottonario sdrucchiolo*, voire un *settenario sdrucchiolo* avec synalèphe entre *sono una* :

e io sono io| sono una moltitudine
2 4 6 | 1 3 7 (-)
| 1 4 6 (-)

Dans le deuxième cas, il pourrait correspondre à un *novenario* + un *senario* ou bien à un *quinario* + un *decasillabo* ou enfin à un *quinario* + un *quadrisillabo* + un *senario* :

e io sono io sono | una moltitudine
2 4 6 8 | 1 3 5 (-)
e io sono | io sono una moltitudine
2 4 | 1 3 5 7 9 (-)
e io sono | io sono | una moltitudine
2 4 | 1 3 | 1 3 5 (-)

ego » : cf. Jean-Charles Vegliante, *D'écrire la traduction*, Paris, PSN, 1996, p. 120-121. « et moi c'est moi » puis « je suis une multitude », et/ou « ils/elles sont une multitude » soit « et je suis » puis « je suis une multitude » ou bien « ils/elles sont une multitude » (notre traduction). Nous laissons l'original dans le texte pour l'analyse métrico-rythmique.

Tous ces découpages font émerger le cas de flottements d'unités métriques et, par conséquent, ils révèlent une problématique référentielle : la segmentation du discours est donc multiple à l'intérieur du vers, renvoyant au parcours labyrinthique. Ces deux extraits en prose et en poésie confirment que la fonction structurante de la répétition ne se réalise plus par l'élément lexical et l'élément du mètre que nous faisons selon nos habitudes littéraires : le lecteur doit plutôt chercher d'autres éléments qui puissent assurer la structure profonde du message lyrique sanguinetien ³⁰.

Selon Iouri Tynianov³¹, qui dès les premières années du xx^e siècle a bien cerné la corrélation entre la poésie et la prose, l'élément structurant dominant en poésie est la répétition rythmique : il s'agit d'une évolution du vers car la position dominante traditionnelle du mètre glisse à la position auxiliaire. C'est l'élément rythmique qui assure désormais la construction du vers, en faisant en sorte que la matière verbale n'est plus détruite puisque sa répétition assure la construction du message lyrique essentiellement supra-segmental, c'est-à-dire en dehors du texte³². Reprenons alors le vers 19 de *Laborintus* 2. pour constater qu'il présente, en effet, une seule lecture rythmique :

è finita infine è atomizzata | e io sono io sono una moltitudine

Dans le premier segment, nous remarquons une série de trois anapestes et un iambique puis, dans le deuxième segment, une série de huit iambes. La séparation entre le premier et le deuxième segment se réalise distinctement par la position rythmique non comptée, la détente sur « -ta » du monème *atomizzata*. En observant le deuxième segment, nous remarquons une répétition massive de cellules iambiques identiques qui a donc un rôle structurant du discours sur l'axe syntagmatique : chaque cellule segmente la matière verbale organisant une lecture *autre*, un langage souterrain, avec deux instances discursives

30 Et en cela, la métaphore de la case XV de *Il giuoco dell'oca* peut lui venir en aide : les fleuves se déplacent de façon horizontale dans la phrase structurée par la figure de rhétorique, le parallélisme syntaxique « Il y a des fleuves qui vont en avant et il y a des fleuves qui vont en arrière », et ils se déplacent de façon verticale « ils montent et ils descendent, ainsi, les fleuves » (notre traduction). Cet extrait prend alors une véritable valeur dialectique : le rapport d'horizontalité et de verticalité crée un mouvement dynamique structurel. « Ci sono i fiumi che vanno avanti e ci sono i fiumi che vanno indietro. [...] Salgono e scendono, così, i fiumi »

31 Cf. « Le fait littéraire » (1923), in *Formalisme et histoire littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1991, traduit du russe, annoté et présenté par Catherine Depretto-Genty, p. 212-231.

32 Cf. Jean-Charles Vegliante, « Mise en train, rythme », in *Chroniques Italiennes* série web n° 6, PSN, 2004, « chaque fois que la priorité est donnée à la récurrence de cellules élémentaires identiques, le risque de désamantiser le texte (en portant au rang supérieur le caractère non signifiant des plus petites unités) est multiplié par la répétition mécanique – a priori non linguistique – d'une forme supra-ségmentale indépendante des autres niveaux. »

consécutives. La première s'effectue par le regroupement des graphèmes à l'intérieur des trois premières cellules iambiques faisant apparaître de nouveaux monèmes (ou unités minimales) :

ei | o so | no i |
- + / - + / - + /

Le premier iambe regroupe les graphèmes [e] et [i] créant le monème *ei*, qui est une forme archaïque et littéraire du pronom masculin de la troisième personne au singulier *egli*; le deuxième iambe regroupe le graphème [o] et les graphèmes [so], créant le verbe fléchi à la première personne du singulier de l'indicatif présent *oso*³³, le troisième iambe regroupe les graphèmes [no] et le graphème [i] créant le pronom pluriel *noi*. Le sujet lyrique, qui apparaît *in absentia* dans la forme fléchie du verbe « oser » (*oso*), est entouré par le pronom singulier *ei* (*egli*) et par le pronom pluriel *noi*, tous deux *in presentia*. Certes, ce premier découpage de la chaîne verbale ne correspond à aucune règle grammaticale : il est impossible de trouver sur l'axe syntagmatique en italien la suite verbale *ei oso noi*. La relation d'échange dynamique entre la poésie et la prose prend alors une très grande importance puisque cette suite verbale trouve sa justification dans des phrases agrammaticales tirées de la prose *Il giuoco dell'oca*. L'agrammaticalité dans la prose donne alors du sens à (ou éclaire) la démarche expérimentale versifiée commencée une dizaine d'années auparavant avec *Laborintus*. Ainsi, dans la case LX apparaît une invention linguistique :

Poi c'è *ioio*. Sono un *io* e un *io*, veramente, legati insieme così, con due teste di neonati che ridono insieme, dentro *o* e *o* ³⁴.

Les italiques indiquent ce phénomène d'agrammaticalité : il y a une mobilité linguistique entre des monèmes collés *ioio* et une resémantisation en signes graphiques décollés *o* et *o* représentant deux têtes de nouveaux-nés. Puis, la deuxième instance discursive, tirée de l'analyse rythmique du vers, est par contre en conformité avec l'enchaînement sur l'axe syntagmatique de la langue italienne :

o sono una moltitudine = Oh, sono una moltitudine!

33 Ou bien d'un passé simple à la troisième personne du singulier osò.

34 Posant un redoutable problème de traduction à cause de l'arbitraire des signes de chaque langue : « Puis il y a *jeje*. C'est un *je* et un *je*, vraiment. Liés ensemble ainsi, avec deux fêtes de nouveaux-nés qui rient ensemble, dans [*e* et *e*] » (au lieu de *o* et *o*, notre traduction). Les italiens sont dans le texte original.

La lecture des cinq autres iambes évoque une interjection puisque la segmentation de la matière verbale commence avec [o], créant un lien avec l'expression lyrique traditionnelle. Le sujet lyrique avant-gardiste est une multitude *in absentia* puisque *sono* peut aussi bien appartenir à la première personne du singulier (je suis) qu'à la troisième personne du pluriel (ils/elles sont). Cette multiplication du sujet lyrique se retrouve très clairement dans la prose de la case CV et de la case CIX :

Je et je *somme*s ici.³⁵

Je et je *sont* restés seuls.³⁶

La liaison des deux « je », qui est agrammaticale, entraîne un accord du verbe soit à la première personne du pluriel (*somme*s) soit à la troisième personne du pluriel de l'indicatif présent (*sont* restés). La multiplicité du sujet lyrique apparaît alors sous plusieurs genres grammaticaux dans la case CV qui révèle un « je » féminin et deux « je » masculins :

Le je du milieu est une femme. Le dernier je, qui est un peu nain, a des lunettes sombres, une barbe. Même le je qui est une femme, cependant, a des lunettes sombres. Le jeune je, là à gauche, a des chaussures à clous³⁷.

Il y a un « je » masculin qui porte des chaussures à clous, puis le « je » féminin et le « je » masculin nain ont un élément en commun car ils portent des lunettes sombres. Dans la case CIX, nous retrouvons la dimension ternaire du sujet lyrique, et même s'il n'y a pas de précision sur la nature de leurs genres, nous pouvons les imaginer :

Il y a trois je, noirs [...] Un je est vraiment tout noir. Les deux je qui s'entremêlent à droite [...] je les ai faits sans lever mon stylo de la feuille, jamais³⁸.

Le « je » qui est vraiment tout noir pourrait correspondre au « je » masculin qui a des chaussures à clous bien ancré dans la réalité (voire encré dans le texte), et les deux « je » qui s'entremêlent à sa droite pourraient correspondre au « je » féminin et au « je » masculin un peu nain³⁹ ; dans la case CVII, un

³⁵ Notre traduction. « Io e io siamo lì ».

³⁶ Notre traduction. « Io e io sono rimasti soli ».

³⁷ Notre traduction. « L'io di mezzo è una donna. L'ultimo io, che è un po' nano, è con gli occhiali scuri, con la barba. Anche l'io che è una donna, però, ha gli occhiali scuri. L'io giovane, lì a sinistra, ha le scarpe con i chiodi. ».

³⁸ Notre traduction. « Ci sono i tre io, neri, [...] Un io è tutto nero davvero. I due io che si intrecciano a destra, [...] li ho fatti senza staccare la penna dal foglio, mai. ».

³⁹ Cf. la métamorphose du genre dans « le récit de la nageuse ».

« je » est défini par *una macchia*⁴⁰, et dans la case CII, c'est *uno sgorbio* : ces substantifs (le premier féminin et le deuxième masculin) ont le même signifié : « je suis une tache d'encre » et « je suis un pâté d'encre ». Selon une déclaration d'Edoardo Sanguineti à propos de sa prose *Il giuoco dell'oca*, « Le je est entièrement multiplié et découpé ; ce type de multiplication du je est une façon assez particulière de gérer le personnage⁴¹. ». Cette façon de gérer le sujet lyrique se révèle par le phénomène de l'agrammaticalité, c'est-à-dire à travers une communication supra-ségmentale : le nouveau lyrisme sanguinetien communique ainsi une réflexion ininterrompue sur la langue et le langage à partir de phénomènes « hors normes » par rapport à l'écriture traditionnelle.

Le lyrisme sanguinetien se dévoile donc par cet effet d'étrangeté (*lo straniamento*), c'est-à-dire un éloignement de nos habitudes culturelles et littéraires. Ainsi le terme d'« agrammaticalité », qui souligne la mise en relation de l'écriture prosastique et l'écriture versifiée sanguinetienne, fait écho à un terme plus général qui est celui de l'abstraction. En effet, le lyrisme sanguinetien est abstrait dans la mesure où l'on n'arrive pas à l'enfermer dans une structure habituelle du langage et de la langue. La parabole temporelle entre son premier recueil de poésies et son deuxième recueil en prose touche les limites de la représentation d'un nouveau lyrisme abstrait. Le sujet lyrique est une multitude bien visible dans *Il giuoco dell'oca* et révèle le lyrisme caché, souterrain, dans *Laborintus*. L'abstraction lyrique sanguinetienne réside donc dans la mise en contact de la poésie et de la prose, c'est-à-dire dans un espace de l'entre-deux en perpétuel échange.

Valérie THÉVENON

⁴⁰ Notre traduction. CII « Io sono uno sgorbio » ; CVII « Io sono una macchia ».

⁴¹ Notre traduction. « L'io è tutto moltiplicato e spezzato ; questo tipo di moltiplicazione dell'io è un modo di gestire il personaggio abbastanza particolare. », in *Scrittori a confronto*, op. cit.