



HAL
open science

Une poétique du fragment : la poésie de Rodolfo Di Biasio

Michel Sirvent

► **To cite this version:**

Michel Sirvent. Une poétique du fragment : la poésie de Rodolfo Di Biasio. Loxias, 2013, Le fragment en question, 41. hal-04524364

HAL Id: hal-04524364

<https://hal.science/hal-04524364v1>

Submitted on 5 Jul 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



Une poétique du fragment : la poésie de Rodolfo Di Biasio

Michel Sirvent

Résumé

Présentant une organisation remarquablement homologue, *Patmos* (1995) et *Poemetti elementari* (2008) procèdent d'une écriture du fragment. Ainsi, le premier recueil propose une série de variations à partir de son poème initial : *Fragments pour le poemetto de Patmos*. Ensuite, par la prosodie, le genre du *poemetto* impose un cadre formel avec, notamment, un nombre réduit de « sections » numériquement composées. Enfin, dans leur présentation spatio-visuelle, la *fragmentation graphique* correspond à un amenuisement de l'écriture rarement atteint en poésie. La forme brève résulte d'une *soustraction* implacable, d'un effacement du langage réduit à ses ressorts élémentaires : ainsi de *Poemetti elementari* qui renoue avec la forme épigraphique d'inspiration latine. Organiquement composés, ces recueils sont à la fois *achevés* mais, non moins, *inachevés* puisque, entre eux, l'effet de reprise hypertextuelle *inachève* ce qui paraissait isolément clos.

Although organized in a remarkably homologous way, *Patmos* (1995) and *Poemetti elementari* (2008) display a written form that is visibly fragmented. The former book can be read as a series of variations stemming from its first poem: *Fragments for the Patmos Poem*. Their fragmentation also pertains to the prosody involved: the *poemetto* as a genre imposes a formal framework within which a reduced number of "sections" are numerically arranged. Last, these poems are fragmentary through their spatio-visual dimension. Yet, this *graphic fragmentation* is related to a drastic verbal minimalism that is rarely achieved in poetry. Short and shattered verse results from a deliberate *subtraction*, a self-imposed erasing of poetic language reduced to its elementary means: as exemplified by *Poemetti elementari* which draws from the Latin epigraphic genre. While organically composed, these two books are perfectly *completed* but, nonetheless, *unfinished*: the hypertextual relations make them *incomplete*, or open up what may have seemed, if read separately, as closed works.

Mots-clés

Di Biasio (Rodolfo), poésie italienne contemporaine, genre *poemetto*, typographie (présentation), épigraphie

Période contemporaine

Italie

Note sur Rodolfo Di Biasio

Poète, romancier, traducteur et critique, Rodolfo Di Biasio est né en 1937 à Ventosa. Il a enseigné à Formia, au sud de Rome où il s'est définitivement installé après des études d'épigraphie grecque et latine à Naples. Entre 1969 et 1982, il a dirigé deux revues littéraires, *L'Argine letterario* et *Rapporti*, lieux de rencontres et de débats, notamment sur le rôle de la *neoavanguardia* et sur les rapports entre littérature et cinéma¹. Pendant vingt ans, il a animé des émissions culturelles comme *Paginone* et *Lampi* pour la RAI (Radio et Télévision Italienne). Il a aussi contribué à plusieurs journaux et revues littéraires comme *America oggi*, *La nuova antologia*, *La fiera letteraria*, *Misure critiche*, *Il messaggero veneto*. Il a tenu une rubrique au *Messaggero veneto* pendant dix ans. Il a aussi été directeur d'éditions pour *I libri di poesia* avec Domenico Adriano, *I transatlantici* avec Luigi Fontanella et *Le antologie della poesia* avec Giuliano Manacorda pour Caramanica. Parmi ses livres de fiction, son roman *I quattro camminanti* compte trois éditions et une traduction anglaise (*Wayfarers Four*, 1998). Auteur de plusieurs livres de poésie, une anthologie de son œuvre poétique *Altre contingenze* (1999) – traduite en anglais (*Other Contingencies*, 2002) et en espagnol (*Otras contingencias*, 2008) – a obtenu le prix Frascati en 2000. Plus de trois cents articles, préfaces ou comptes rendus ont été écrits sur son œuvre. *Patmos* vient de paraître dans une nouvelle édition trilingue (italien, anglais, français)².

De Patmos à Poemetti elementari

Parmi les œuvres de Di Biasio, deux recueils *Patmos* (1995) et *Poemetti elementari* (2008) procèdent d'une écriture du fragment. Emblématique à cet égard, le poème qui ouvre le premier recueil s'intitule « Fragments pour le poemetto de Patmos » (*Frammenti per il poemetto di Patmos*). D'abord, comme thème explicite, la voix qui invoque « ce soir, ici à Patmos, / cette mer grecque », qui tente de s'accorder à cette autre voix (« Je m'aperçois que je n'apprends plus sa voix : / elle veut d'autres écoutes / la voix de cette mer / elle veut les silences de l'âme ») butte sur cette brisure intérieure :

et je me sens fragmenté
par trop de tâches,
des tessons aussi qui ne m'appartiennent pas

¹ « La ligne éditoriale de ces revues était de créer un lieu de rencontre, un espace ouvert à toutes les voix de jeunes écrivains inconnus de talent. Avec *Rapporti*, nous avons abordé des questions spécifiques liées à la littérature et au cinéma. Nous voulions faire l'état des lieux de la situation littéraire du moment. On publiait des récits, de la poésie et de nombreux comptes rendus, etc. », entretien inédit de Barbara Carle avec Di Biasio, 28 décembre 2008 (nous traduisons). [*La linea editoriale di queste riviste era di creare un luogo d'incontro e dare spazio a tutte le voci anche ai giovani (sconosciuti) di talento. Con Rapporti abbiamo trattato argomenti speciali, ad esempio la letteratura e il cinema. Volevamo fare il punto della situazione letteraria del momento. Si pubblicavano racconti, poesie e molte recensioni, ecc.*].

² Toutes les traductions citées dans cet article proviennent de cette nouvelle édition, Rodolfo Di Biasio, *Patmos* [1995], trad. Barbara Carle et Michel Sirvent, Formia, Ghenomena Edizioni, 2013, <http://www ghenomena.it/>.

des faits qui me relie
et qui se font sourds
e mi sento frammentato
dai troppi bisogni,
schegge anche non mie
di fatti che mi legano
e si fanno sordina³

Cette écoute impossible (« étranger à cette voix / j'écoute et j'écoute, / mais dans mon oreille / sa mutabilité se disperse ») débouche sur un désaccord objectif :

de ce haut et bas
les deux extrêmes
je perds la ligne de conjonction
la seule qui puisse peut-être
me ramener encore à cueillir
l'ensemble des choses
comme elles se disposent
in interiore homine
et là elles font
sens
di questo alto et basso
i due estremi
perdo la linea di congiunzione
la sola che possa forse
riportami a cogliere
l'insieme delle cose
così come esse si dispongono
in interiore homine
e là esse si fanno
senso⁴

Cette « ligne de conjonction » une fois interrompue, c'est le lieu où ce qui peut faire sens est perdu comme possibilité d'assembler l'épars. Ce discord de la parole poétique est encore réitéré à la toute fin du texte affirmant l'absence de « consonance » entre cet inaccessible dehors et « ce qui nous est éternel » :

Notre mot a un son, oui,
parfois envoûtant
mais non persuasif
il n'y a plus consonance
entre ce qui nous est extérieur
et ce qui nous est éternel
La parola nostra ha sì un suo suono,
malioso anche talvolta,
ma persuasivo no
non fa consuonare essa

³ R. Di Biasio, *Patmos*, [1995], trad. Barbara Carle et Michel Sirvent, Formia, Ghenomena Edizioni, 2013, pp. 62, 11.

⁴ R. Di Biasio, *Patmos*, [1995], trad. Barbara Carle et Michel Sirvent, Formia, Ghenomena Edizioni, 2013, pp. 61-62, 10-11.

*ciò che è esterno a noi
e ciò che è eterno in noi*⁵

La *dis-jonction*, c'est bien ce qui définit au plus près le fragment, qui en *rejoint* un trait essentiel : « Morceau d'une chose qui a été brisée en éclats » (Littré). Pascal Quignard rappelle les étymologies latine et grecque :

Les mots latins de *fragmen*, de *fragmentum* viennent de *frango*, briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir. En grec le fragment, c'est le *klasma*, l'*apoklasma*, l'*apospasma*, le morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché, de tiré violemment. Le *spasmos* vient de là: convulsion, attaque nerveuse, qui tire, arrache, disloque⁶.

Le poème décrit un peu plus loin, dans « leur éboulement perpétuel », ces « galets maritimes » (*lampi*) dont la couleur est « éclat lame marqueterie ». Cette juxtaposition par asyndète des trois substantifs – absence de conjonction mais non moins de ponctuation – renforce précisément cette idée d'éclat dans son double sens de brisure et de lustre au lieu même où le vers se fait « marqueterie », assemblage de fragments disparates proposant du même coup une image de sa forme. On retrouve ce type de construction parataxique⁷ au centre même du poème pour affirmer un(e) fondamental(e) « césure déboîtement », cette *dis-location* qui sépare le sujet d'énonciation du lieu même qui en constitue l'objet :

Je suis ici, à Patmos,
mais une bonne partie de moi
n'a pas encore abordé:
césure déboîtement
être dans des lieux différents
*Sono qui, a Patmos,
ma molto di me
non è ancora approdato:
scissura scardinamento
è stare in luoghi diversi*⁸

L'idée de fragment, de disjonction, d'incomplétude, voire d'*inachèvement* affleure selon une manière de résurgence dans plusieurs autres poèmes du recueil. Mais, d'abord, qu'en est-il du titre du recueil, ce toponyme *Patmos* désignant une île de l'archipel du Dodécannèse ? Au-delà du lieu géographique, la question qui hante le recueil pourrait se résumer au plus simple : que représente ce nom aux résonances multiples et qui désigne un espace isolé ? Sans doute, d'un point de vue historique,

⁵ R. Di Biasio, *Patmos*, [1995], trad. Barbara Carle et Michel Sirvent, Formia, Ghenomena Edizioni, 2013, pp. 64, 13.

⁶ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*, Paris, Editions Galilée, 2005, pp. 38-39.

⁷ « Non seulement le fragment est coupé de ses voisins, mais encore à l'intérieur de chaque fragment règne la parataxe », Roland Barthes, « Le cercle des fragments », *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Editions du Seuil, « écrivains de toujours », 1975, p. 97.

⁸ R. Di Biasio, *Patmos*, [1995], trad. Barbara Carle et Michel Sirvent, Formia, Ghenomena Edizioni, 2013, pp. 62, 11. Ces vers se trouvent dans la section 5 du poème qui en comporte 9 (voir *infra*).

c'est avant tout l'endroit où Saint-Jean aurait écrit l'*Apocalypse*. Ainsi, avec le « roulement de cette mer grecque » (*E un rombo / un rombo solo / stasera, qui a Patmos, / questo mare greco*⁹), ce texte liminaire évoque bien une atmosphère apocalyptique. Mais, au-delà de cette allusion, ce territoire dans une mer parsemée d'îles – isolé, détaché, dispersé et pourtant lié à un groupe de douze unités – semble représenter plus fondamentalement un lieu idéal, originaire qui est à la fois l'horizon d'une quête et un objet qui reste insaisissable, ainsi que le confirmera le dernier poème du recueil « Poemetto de la région inabordable » (*Poemetto della regione inarrivabile*).

On peut aborder l'ensemble du recueil qui comprend sept *poemetti* – comme une série de variations à partir de son poème initial. La condition appauvrie de la parole poétique est un des fils conducteurs du premier que reprend le suivant « Poemetto du vent et du silence » (*Poemetto del vento e del silenzio*). Celui-ci annule toute différence entre cri et silence :

Où le silence peut-être autant
dans les cris multiples des rues
dans la désolation
de ces rencontres habituelles
*Dove il silenzio può essere anche
nei molteplici gridi delle vie
nella desolazione
di questi incontri abitudinari*¹⁰

Le poète retourne ensuite à la mer comme si, ne pouvant lui fournir de réponses, elle lui offrait au moins ses mutations : « Cette dernière mer se replie / lui demander ses variations » (*Si piega quest'ultimo mare / chiedergli le sue variazioni*¹¹). « Poemetto du reveil souhaité » (*Poemetto del desiderato risveglio*) évoque la suspension (la nuit) et le réveil à travers la mer. « Poemetto du sommeil » (*Poemetto del sonno*) isole le motif nocturne et développe la paronomase entre sommeil (*sonno*) et songe (*sogno*)¹². D'origine virgilienne et ungarettienne, le personnage de Palinure incarne celui qui retourne à « la matrice peut-être dans l'eau ». On retrouve l'écho du lien formel entre *sonno* et *sogno* avec *vento* et *vetro* dans « Poemetto du verre » (*Poemetto del vetro*) : « Sur le verre un vent sourd racle » (*Sul vetro raschia un sordo vento*¹³). La transparence est une fin poétique désirable mais à double tranchant : elle se transforme facilement en vide (*vuoto*) : « Le mien est / un geste qui reste vide / dans la nuit / Sur le verre se brise » (*E questo mio / un gesto che*

⁹ Ce sont les premiers vers du recueil, R. Di Biasio, *Patmos*, [1995], trad. Barbara Carle et Michel Sirvent, Formia, Ghenomena Edizioni, 2013, pp. 60, 9.

¹⁰ R. Di Biasio, *Patmos*, [1995], trad. Barbara Carle et Michel Sirvent, Formia, Ghenomena Edizioni, 2013, pp. 66, 15.

¹¹ R. Di Biasio, *Patmos*, [1995], trad. Barbara Carle et Michel Sirvent, Formia, Ghenomena Edizioni, 2013, pp. 67, 16.

¹² B. Carle, « On *Patmos* and *Other Contingencies* », R. Di Biasio, *Altre contingenze/ Other Contingencies*, New York/ Marina di Minturno, Gradiva/Caramanica, 2002, p. 274.

¹³ R. Di Biasio, *Patmos*, [1995], trad. Barbara Carle et Michel Sirvent, Formia, Ghenomena Edizioni, 2013, pp. 74, 23.

*rimane vuoto / nella notte / Sul vetro s'infrange*¹⁴). Dans la sixième variation, « Poemetto de la jeune année » (*Poemetto del giovane anno*), le vent porte non seulement la désolation de l'hiver mais le renouvellement de la mer : « je me demande / [...] si le jour est miracle / dans sa rose de lumière » (*mi chiedo [...] / se è miracolo il giorno / nella sua rosa di luce*¹⁵). La révolution des saisons trouve son écho dans la deuxième partie du dernier, « Poemetto de la région inabordable ». La monotonie sans trêve du temps y complète son cercle nostalgique : « C'est encore l'hiver : / l'hiver ponctuel » (*Ancora inverno : / il puntuale inverno*¹⁶). La fin de parcours conduit à un « silence dépouillé », ce qui est devenu sans doute une figure attendue – on se souvient du retentissant *Silenzio !* clamé à la fin du *Mépris* de Jean-Luc Godard au moment où Fritz Lang tourne le plan du « premier regard d'Ulysse quand il revoit sa patrie » – pour atteindre ce qui ne pourra être une ultime destination inaccessible désignée comme « la région inabordable du pur » :

Rien d'autre
dans ce silence dépouillé
Le sang bat ses signes passagers
et l'âme s'enfoncé
elle procède toujours plus seule
elle tente
la région inabordable du pur
Null'altro
in questo spoglio silenzio
Batte qui il sangue i suoi labili segni
e s'addentra l'anima
procede sempre più sola
tenta essa
*la regione inarrivabile del puro*¹⁷

Taciturnité qui n'est pas sans rappeler les belles pages de Pascal Quignard sur ce thème fondamental : « La voix dans le livre est retraite dans un désir de se taire, un taisir sans abord, sans proximité autre que celle, taciturne de part en part, d'une distance due au silence¹⁸ ».

Patmos se termine sur une tentative dont le destin est bien, par la force des choses, marqué par l'inachèvement. De facture encore plus minimale, le recueil suivant *Poemetti elementari* devait reprendre – l'éditeur en a voulu autrement – le titre de son ultime poème : « Poemetto de l'horizon parfait » (*Poemetto dell'orizzonte perfetto*). Il semble répondre à « Poemetto de la région inabordable ». Occupant une semblable place à l'extrémité de leur recueil respectif, ces deux textes

¹⁴ R. Di Biasio, *Patmos*, [1995], trad. Barbara Carle et Michel Sirvent, Formia, Ghenomena Edizioni, 2013, pp. 73, 22.

¹⁵ R. Di Biasio, *Patmos*, [1995], trad. Barbara Carle et Michel Sirvent, Formia, Ghenomena Edizioni, 2013, pp. 75, 24.

¹⁶ R. Di Biasio, *Patmos*, [1995], trad. Barbara Carle et Michel Sirvent, Formia, Ghenomena Edizioni, 2013, pp. 79, 28.

¹⁷ R. Di Biasio, *Patmos*, [1995], trad. Barbara Carle et Michel Sirvent, Formia, Ghenomena Edizioni, 2013, pp. 79, 28.

¹⁸ P. Quignard, « Taciturnité », *Petits traités*, I, Paris, Gallimard, « Folio », 1990, p. 87.

forment en quelque sorte un diptyque virtuel. Entre deux ensembles pourtant distincts – ou deux îles distantes mais appartenant au même archipel – ils se font écho et peuvent se lire en parallèle. On y retrouve les mêmes thèmes : le moment indécidable, suspendu entre la fin du jour et le début de la nuit ; celui où la parole se rend au silence ; l'expérience d'une fragmentation du « moi » poétique :

1.

L'ultime lumière douloureuse de la mer :
où ce qui est visible et invisible
se fait cri et lumière
dans la perfection du couchant
Puis, tombera
la nuit en sa lenteur
la nuit des silences
la nuit des récapitulations

2.

Me parviennent des segments de vie
essences :
suis-je à ce point
où tout se perd et se fond ?

1.

*L'ultima dolorosa luce del mare :
è lì che visibile ed invisibile
si fanno grido e luce
nella perfezione del tramonto
Ecco, poi cadrà
la notte in lentezza
la notte dei silenzi
la notte delle riepilogazioni*

2.

*Mi vengono segmenti di vita
essenze :
sono io al punto là
dove tutto si perde o si fonde ?¹⁹*

Distincts comme publications mais aussi dans leur conception, les deux recueils entretiennent de clairs liens formels et thématiques. Certaines pièces peuvent s'envisager comme des compositions systématiquement *réécrites*. De façon paradoxale, l'œuvre pose au départ le fragmentaire pour recouvrer ce qui en principe lui est le plus opposé, une organisation unitaire.

Le fragment comme mode de présentation

Sous l'appellation de « fragment » se confondent deux sortes d'œuvres. L'une est fragmentaire par accident : ce qui demeure en sont les vestiges. Ou bien, son état morcelé, son apparence discontinue, son caractère épars sont le fait d'une écriture concertée, *préméditée*²⁰. Comme le soulignent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, il y a bien une « indistinction » qu'il faut lever « entre le morceau frappé

¹⁹ R. Di Biasio, *Poemetti elementari*, Roma, Edizioni il Labirinto, 2008, p. 33 (nous traduisons).

²⁰ Sur cette distinction, voir P. Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*, Paris, Editions Galilée, 2005, p. 22.

d'inachèvement et celui qui vise à la fragmentation pour elle-même²¹. » Ce geste d'écriture qui est de se défaire, ce peut être la recherche délibérée d'une forme prédéfinie (haïku, maxime, pensée, aphorisme, épigramme²²) ou bien, différemment, *l'effet qu'une forme se cherche*.

Plus qu'un thème paradoxalement « continu » – comme on le dit en musique d'une basse –, dès l'ouverture de *Patmos* jusqu'à sa reprise à la fin de *Poemetti elementari*, c'est en leur disposition même, dans la façon dont elle se déploie visuellement sur la page, dans *l'espace écrit*, que s'expose chaque pièce sous l'allure de fragments. Ce mode de présentation délibérément fragmentaire peut s'envisager sous deux angles. Le premier ressortit au genre poétique adopté : le *poemetto*. Le deuxième procède d'un parti pris plastique ou « figural » – disons **dispositionnel** ou **présentationnel**²³. Il relève d'une économie ou d'une signifiante d'ordre strictement *graphique*.

Le genre du *poemetto* auquel systématiquement défèrent les poèmes des deux recueils impose une prosodie : la forme du vers reprend le modèle de la *canzone* du XIII^e siècle qui fait se succéder *endecasillabi*, *settenari* et *novenari*. Moule ou patron formel, le *poemetto* joue d'un nombre réduit de « sections » composées de courtes strophes au cœur desquelles saillaient accidentellement quelques vers d'une remarquable brièveté. Le *poemetto* se caractérise ainsi par une forme concise et lapidaire, certains vers se distinguant comme des lambeaux ou vestiges d'énoncés disloqués : *membra disjecta*. Mais il y a davantage. D'une part, dans les deux recueils, tous les titres affichent ostensiblement le genre en question ; et, d'autre part, suivant une organisation parfaitement homologue, chacun des recueils compte exactement *sept poemetti*. Ainsi, à l'image de *Patmos*, de *Poemetti elementari* : 1. « Poemetto du fleuve retrouvé » (*Poemetto del ritrovamento del fiume*) 2. « Poemetto de la trêve » (*Poemetto della tregua*) 3. « Poemetto de l'olivier » (*Poemetto dell'ulivo*) 4. « Poemetto du miroir » (*Poemetto dello specchio*) 5. « Poemetto des naufrages et des rebuts » (*Poemetto dei naufragi e delle rottamazioni*) 6. « Poemetto de la cendre » (*Poemetto della cenere*) 7. « Poemetto de l'horizon parfait ». Ce dispositif parallèle et parfaitement concerté une fois remarqué, c'est une autre particularité présentationnelle qui se rend manifeste. On l'a signalé : la forme du *poemetto* est génériquement fragmentaire : il se compose de plusieurs parties ou « sections ». Or, celles-ci font l'objet d'une singulière *numérotation*. En effet, une vue d'ensemble des deux recueils permet d'observer qu'à l'exception d'un seul tous les *poemetti* se divisent exactement en *trois sections*. Le seul qui déroge à cet agencement triparti est « Fragments pour le poemetto de *Patmos* » : emblématiquement dispersé en *neuf* sections, soit un multiple de trois,

²¹ Ils poursuivent : « On laisse ainsi dans une pénombre propice l'essentiel de ce que ce genre implique : le fragment comme propos déterminé et délibéré, assumant ou transfigurant l'accidentel et l'involontaire de la fragmentation », *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », p. 60.

²² Sur le fragment comme « genre rhétorique », voir R. Barthes, « Le fragment comme illusion », *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Editions du Seuil, « écrivains de toujours », 1975, p. 99.

²³ Sur cette question, voir notre article « Mallarmé scriptographe ou le bonheur d'impression », Paris, *Po&sie*, n° 120, 2007, pp. 357-372.

chacune semble autant d'éclats d'un texte brisé en divers morceaux. En outre, certaines de ces sections se subdivisent en strophes ou « segments » de tailles parfois minimales : ainsi de la sixième section qui se répartit en *trois* segments, successivement de douze, quatre et *trois* vers :

6
Les toucher, les choses,
ne suffit même plus :
ou bien cela ne me suffit plus
A la manière d'un regard
ainsi le tact
Ces galets maritimes,
lampi les appelle-t-on par ici,
ces galets de plage, dis-je,
qui fortifient en soi
couleur et musique
leur couleur
est éclat lame marqueterie

c'est eau et lumière

et la musique
leur éboulement perpétuel
vers seulement vers la mer
s'évanouissent dans la main
Vidée de la chaleur
ma main
devient une chose toute froide

6.
*Toccarle, le cose,
nemmeno basta più:
o almeno a me non basta
Al modo dello sguardo
anche il tatto
Questi ciottoli marini,
lampi li chiamano qui,
questi ciottoli marini, dico,
che ribadiscono in sé
colore e musica
il loro colore
è balenio lama intarsio*

è acqua e luce

*e la musica
il loro perpetuo franare
verso solo verso il mare
smuoiono nella mia mano
Svuotata del suo calore
la mia mano
si fa essa stessa una fredda cosa²⁴*

Cette sorte de division progressive sur une base ternaire – *isoarithmologique* pourrait-on dire²⁵ – figure une façon d'*amenuisement* progressif du verbe poétique²⁶.

²⁴ R. Di Biasio, *Patmos*, [1995], trad. Barbara Carle et Michel Sirvent, Formia, Ghenomena Edizioni, 2013, pp. 63, 12.

Plus que d'une poétique du fragment, c'est une **écriture de la fragmentation** qu'il faudrait ici tenter de cerner, dans son sens actif et dynamique, suivant une logique de restriction ou de *soustraction à mesure*. Mais, avant d'y venir, on peut d'ores et déjà retenir le principe. La forme du *poemetto* – sur laquelle insiste rhématiquement chaque titre²⁷ – allie ainsi l'extrême brièveté du vers à un dispositif *spatio-visuel* tout à fait remarquable. Sous l'égide du fragmentaire, en résonance avec ce qui se développe par ailleurs comme thème, prosodie et disposition se répondent. Le dispositif numéral qui préside à l'organisation homologue des deux recueils confirme le statut particulier que peut revêtir, notamment dans *Patmos*, outre l'affichage en son titre de sa constitution fragmentaire, le poème d'ouverture. Non seulement les six autres *poemetti* en prolongent les thèmes mais ils en forment en quelque sorte de multiples éclats. Une fois re-composé, le poème inaugural devient l'emblème de ce lieu à la fois originaire et inabordable vers lequel tend le recueil. Surtout, l'ensemble des sept *poemetti* s'inscrivent dans un mouvement circulaire, celui de l'éternel retour ou *Nostos*, thème repris du poème « I nostoi » d'un recueil antérieur (*I ritorni*, 1986) : « et l'obsession de l'éternel retour / dans une navigation sans rame (« *e l'ossessione dell'eterno ritorno / in un navigare senza remo*²⁸ »). C'est aussi l'image sans doute du parcours de lecture auquel invite la structure cyclique. Dans *Poemetti elementari*, le cercle devient « un piège parfait, lui aussi » (« *una trappola anch'essa perfetta* »)²⁹. Dans ce sens, le thème du retour déjà présent dans *I ritorni* se retrouve dans ces poèmes consacrés à cette île perdue du Dodécannèse. Comme chaque île de l'archipel, chaque *poemetto* est frappé de ce trait non moins caractéristique du fragment : l'insularité, l'isolement, le détachement³⁰. Chaque *poemetto* est dans ce sens *fragment* mais, non moins, en tant que tel, au sein

²⁵ Sur cette question, voir notre article « La voie de son mètre, petite introduction à l'art dit "mixte" » à propos du *Théâtre des métamorphoses* de Jean Ricardou, Chicoutimi, *Protée*, vol. 18, n° 1, 1990, pp. 111-9.

²⁶ La disposition de ce fragment exigerait une analyse moins sommaire. C'est le déport du treizième vers « c'est eau et lumière » vers la droite, dans une zone qui le fait se détacher en dehors de l'espace commun d'inscription, qui en vient à scinder ce qui pourrait autrement former une même unité réunissant les deux premiers segments (12 + 1 + 4). Juste avant cette brisure, les onzièmes et douzièmes vers annoncent métapoétiquement cet *éclatement formel* : « leur couleur / est éclat lame marqueterie ». Tandis que la section suivante, la septième, semble commenter cet amenuisement de la parole poétique : « J'ai dit / mes privations ».

²⁷ On reprend ici la distinction proposée par Gérard Genette entre titres *thématiques* et *rhématiques*, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 1987, p. 75.

²⁸ R. Di Biasio, *Altre contingenze/ Other Contingencies*, New York/ Marina di Minturno, Gradiva/Caramanica, 2002, p. 198. Voir B. Carle, « On *Patmos* and *Other Contingencies* », p. 272-3.

²⁹ *Poemetto dell'orizzonte perfetto*, dernier vers dans R. Di Biasio, *Poemetti elementari*, Roma, Edizioni il Labirinto, 2008, p. 35.

³⁰ On rappelle le célèbre fragment 206 de l'*Athenaeum* : « Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson ». Ph. Lacoue-Labarthe et J-L. Nancy commentent : « La fragmentation est donc ici comprise comme détachement, isolement, qui vient exactement recouvrir la complétude et la totalité » après avoir souligné combien les « approches de définition » du fragment peuvent être « contradictoires » : « le fragment fonctionne simultanément comme reste d'individualité *et* comme individualité – par où s'explique aussi qu'il ne soit jamais défini, ou que ses approches de définition puissent être contradictoires », *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », p. 63.

de lui-même, il *se fragmente* : il s'agit bien « d'un processus et non d'un état³¹ ». Le poème se pulvérise en éclats multiples jusqu'à autonomiser sa plus petite unité, le vers, parfois réduit à deux mots (« leur couleur », « ma main »), parfois un seul (« et là elles font / sens »).

Une forme épigrammatique

Les fragments du cercle

Ecrire par fragments: les fragments sont alors des pierres sur le pourtour
du cercle: je m'étales en rond: tout mon petit univers en miettes; au
centre, quoi³²?

En dépit de la flagrante différence des genres et fût-il *déplacé*, cet extrait du *Roland Barthes par Roland Barthes* pourrait tout à fait convenir à *Patmos* : les fragments sont des « pierres » ; celles-ci se disposent « sur le pourtour du cercle ». Cela dit, dans *Patmos* comme dans *Poemetti elementari*, la fragmentation ne dessert ou ne vise aucun étalement du sujet, celui-ci fût-il vide. Il y a bien un « je » qui se déclare dans ce dialogue avec l'antique mer (« et une mémoire appelle / par éclats et déclin / le désespoir d'une mer inachevée / le sommeil de mort de ses gouffres³³ »). L'on a pu même envisager au départ une « voix poétique » qui puisse rassembler l'éparpillement d'une « parole » (« Je m'aperçois que je n'apprends plus sa voix : / elle veut d'autres écoutes / la voix de cette mer / elle veut les silences de l'âme [...] // Et cependant / étranger à sa voix / j'écoute et j'écoute, / mais se disperse dans mon oreille / sa mutabilité³⁴ »). On pourrait même imaginer que cette première personne ne désigne que l'écriture elle-même *en voie de disparition*, son impossible accès à l'horizon dont elle s'approche. C'est que la *fragmentation graphique* – manifeste dans ces recueils à la fois *achevés* en ce qu'ils sont, on l'a vu, organiquement composés mais, non moins, toujours *inachevés* en ceci que chaque poème s'y amenuise ; qu'entre les archipels, l'effet de reprise, de réécriture ou de poursuite hypertextuelle *inachève* ce qui paraissait isolément clos –, n'est que la conséquence d'une autre logique à l'œuvre. On l'abordera sous deux angles distincts.

D'une part, on l'a observé, la forme du *poemetto* tend à un amenuisement de l'écriture. Liée à cet effet de fragmentation graphique, cette raréfaction du « verbe poétique » n'est apparemment point inédite, ne serait-ce que depuis, disons, Reverdy et, dans la poésie italienne, disons, Ungaretti. L'on pourrait non moins songer à certains courants de poésie moderniste : de Mallarmé à du Bouchet. Cependant, la concision, la *forme brève*, lapidaire résultent moins d'une condensation de type

³¹ Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », p. 63.

³² R. Barthes, « Le cercle des fragments », *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Editions du Seuil, « écrivains de toujours », 1975, p. 96.

³³ R. Di Biasio, *Patmos*, « Poemetto du sommeil », [1995], trad. Barbara Carle et Michel Sirvent, Formia, Ghenomena Edizioni, 2013, p. 72.

³⁴ *Avverto di aver disimparato la sua voce : / vuole altri ascolti / la voce di questo mare / vuole i silenzi dell'anima [...] // Eppure / alieno alla sua voce / ascolto e ascolto, / ma si disperde all'orecchio / la sua mutevolezza*, R. Di Biasio, *Patmos*, « Fragments pour le poemetto de Patmos », [1995], trad. Barbara Carle et Michel Sirvent, Formia, Ghenomena Edizioni, 2013 *op. cit.*, p. 61, 10.

« polysémique », d'une « parole en archipel » (Char) ou d'une « *parole en éclats*³⁵ » que d'une économie scripturale que l'on qualifiera de *soustractive*. Il s'agit d'un processus d'élimination implacable, d'un effacement du langage réduit à ses ressorts *élémentaires*, au demeurant essentiels n'offrant plus de lui-même que d'ultimes *vestiges* résistant à l'inéluctable extinction. Cette réduction atteint sa limite extrême dans *Poemetti elementari*.

Ce qui, d'autre part, nous conduit à l'autre versant de cette logique. Puisque, en effet, ce dernier recueil renoue avec une forme spécifique que l'on a jusqu'ici passée sous silence, la forme épigraphique d'inspiration latine : des inscriptions gravées et polies comme sur une pierre tombale. Ainsi du « Poemetto du miroir » :

1

Dans cette heure d'aube
mon miroir:
le miroir-mer
ondulant au jeu
d'une mémoire profonde
et les visages et les mots
polissés les mots

1

*In quest'ora d'alba
il mio specchio:
lo specchio-mare
ondoso al gioco
di una memoria profonda
e i volti e le parole
le levigate parole*³⁶

La mer de l'aube comme miroir de lumière de la première section devient eau qui défait « les mots » (*le parole*) dans la troisième. La mer qui réfléchit le « moi » de l'écriture poétique devient le temps qui annule tout. On peut en déduire que, par la reprise de poèmes antérieurs vieux de presque quinze ans (*Patmos*), le sujet s'est transformé en son propre miroir. Cette première strophe ou « section » – les deux unités ici coïncident – se compose de sept vers qui, à l'exception d'un seul (*di una memoria profonda*), suggèrent graphiquement la figure d'un rectangle vertical, soit un écrit conçu pour être gravé sur une pierre tombale avec des inscriptions nettoyées ou « lissées » (*levigate*) ou, plus exactement, obtenues par polissage³⁷. Le caractère épigrammatique de cette poésie, la concision et la brièveté du vers sont peut-être moins le fait d'une esthétique délibérément recherchée, d'un « effet de style » que la conséquence du support qu'il s'est imaginativement choisi, celui de l'*épitaphe* qui exige du texte inscrit une extrême parcimonie³⁸. Quel qu'en soit le registre, l'écriture épigrammatique se distingue par le caractère incisif et compact de l'expression.

³⁵ R. Barthes, « La Bruyère », *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, « Points », 1964, p. 234.

³⁶ R. Di Biasio, *Poemetti elementari*, *op. cit.*, p. 21 (nous traduisons).

³⁷ Ce commentaire traduit et reformule un passage d'une conférence inédite de B. Carle « Introduzione a *Altre contingenze* in traduzione inglese (il tempo e l'epigramma) », Roma, Libreria Bibli, 21 mai 2003.

³⁸ Le vers suivant retrace un espace immobile comme celui d'une inscription : « l'œil se recourbe / trace son espace / que plus rien ne peut remuer » (*l'occhio si curva / traccia il suo spazio / che nulla sommuove più*), R. Di Biasio, *Patmos*, « Poemetto du vent et du silence », *op. cit.*, pp. 66, 15.

Venu de l'antiquité, une épigramme se définit d'abord comme « une petite pièce de vers³⁹ ». Un rapport étroit lie cette forme au genre *épigraphique*, en particulier celui de l'inscription funéraire⁴⁰. L'une comme l'autre de ces deux formes peut trouver place sur des pierres tombales : chaque mot y acquiert un poids *inamovible*. A partir du préfixe commun à ces trois vocables, on passe de la notion d'*écriture* – dont on sait combien depuis Barthes elle est lestée de toute une charge *théorique* – à celle d'*inscription* : écriture *sur*, *au-dessus de* (du grec *epipolaios* : « superficiel ») ou encore, dans un autre emploi, une forme *épi*-graphique ou *épi*-grammatique suppose qu'elle est « en plus, surajoutée (à partir du mot grec *epididômi* : « je donne en plus, j'ajoute » ; adv. « en outre⁴¹. »). La notion de *support* et, notamment de *surface* ou, encore, celle de *site* assument certaine importance. C'est un mode de présentation où l'on ne considère plus seulement les signes scripturaux, fût-ce matériellement comme *signifiants*, mais le « texte » poétique dans sa dimension d'*inscription*. Ce sont des parois, des murs, des stèles, des colonnes, des tombes, des autels, des affiches, des enseignes, des écriteaux qui sont couverts, on dit aussi *re-couverts* d'inscriptions. Il s'agit donc de caractères *écrits* ou gravés et, selon des définitions courantes, en vue de « conserver, évoquer un souvenir, indiquer une destination ». C'est donc une forme d' « écrit » qui emporte avec elle, outre la teneur et les caractères qui le composent sous l'angle linguistique ou sémantico-syntaxique, de ce qui procède de sa *scription*⁴² en fonction d'un support donné, en tant qu'*in-scription* ou, dirons-nous, *sur-scription*. Sa dimension présentationnelle fait indissociablement partie du « message ».

Inscriptions : une écriture de la soustraction

Dans *Pour un Malherbe*, Francis Ponge parle de son « goût pour les inscriptions, les épitaphes » :

A tort ou à raison, et je ne sais pourquoi, j'ai toujours considéré, depuis mon enfance, que les seuls textes valables étaient ceux qui pourraient être inscrits dans la pierre; les seuls textes que je puisse dignement accepter de signer (ou contresigner), ceux qui pourraient *ne pas* être signés du tout; ceux qui *tiendraient* encore comme des objets, placés parmi les objets de la nature: en plein air, au soleil, sous la pluie, dans le vent. C'est exactement le propre des inscriptions. Et certes, je me souvenais, inconsciemment ou non, pensant cela, des inscriptions romaines de Nîmes, des Epitaphes, etc.
[...] le vent ne peut rien contre les socles, contre les inscriptions

³⁹ Dans les lettres italiennes, l'épigramme a été ressuscitée par les humanistes au XV^e siècle à partir de *L'Anthologie palatine* de Catulle et Martial. Venus de la tradition classique, on en distingue généralement deux types : l'un, sarcastique et caustique ; l'autre, d'inspiration lyrique. On ne retient généralement que la première veine dite « satirique ». Dans son *Dictionnaire Gradus. Les procédés littéraires*, Bernard Dupriez rappelle qu' « épigramme veut simplement dire *inscription* », Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1980, p. 192.

⁴⁰ Dans son introduction aux épigrammes italiens, Gino Ruozzi résume ce rapport, *Epigrammi italiani*, Turin, Einaudi, 2001.

⁴¹ Henri Cottez, *Dictionnaire des structures du vocabulaire savant*, « Les usuels du Robert », 1986, p. 136.

⁴² Sur cette distinction entre « écriture » et « scription », voir R. Barthes, « Variations sur l'écriture » (1973), *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 267.

funéraires; contre les strophes impersonnelles inscrites dans la pierre. Je préfère donc cela; et les galets dans la mer et sur les plages, etc.⁴³

Il y a bien un rapport entre le genre épigrammatique et la forme épi-graphique. Mais celle-ci implique des nécessités matérielles liées au support, au geste de tracement, à l'espace disponible forcément restreint qu'il offre comme surface. Toutes *conditions* qui imposent au « texte » la forme brève, incisive, lapidaire. *Le site d'inscription exige la concision de l'écrit*. Née d'une sujétion spatiale, sa forme d'expression en est la conséquence.

Différent de la *canzone* dont il s'inspire, chez Di Biasio le *poemetto* est toujours brisé et fragmenté, divisé en au moins trois parties. A la fin de *Patmos*, l'ultime et troisième fragment de « Poemetto de la région inabordable » ne compte que cinq vers. Tout comme dans les poèmes postérieurs, on y observe une évolution réductionniste, le vers se raccourcissant toujours davantage. Chaque mot acquiert ainsi plus de poids. On en déduit que le fil épigrammatique des compositions précédentes est devenu le tissu même de cette poésie. Déjà, un des premiers poèmes qui ouvre l'anthologie *Altre contingenze*, « Niente vi è si mutato » (1962), peut se lire comme une épitaphe adressée à son village natal, Ventosa. « Poemetto dello specchio » (*Poemetti elementari*) répond à un poème bien antérieur « Quando sarò specchio » qui peut s'interpréter comme une « auto-épitaphe » (*Poesie dalla terra*, 1972)⁴⁴. Il en devient l'intertexte ou fragment complémentaire. Bien que le titre indique le genre du *poemetto*, il se rapproche plutôt de la forme épigraphique : chaque section y est à la fois la partie d'un tout et un tout autonome – un îlot – qui peut être lu isolément. Episodique dès les premiers recueils, la forme brève s'affirme à partir de *Patmos*. Elle devient systématique dans les poèmes suivants jusqu'à atteindre une forme limite : une extrême raréfaction de l'inscription poétique. *Poemetti elementari* se termine sur cette idée de « contraction », de « réduction » :

Tout se réduit aujourd'hui à un souffle
Laisse derrière soi
un impossible désert

3

Comme les choses se contractent
il arrive aussi que se dépouille le songe
au-delà du couchant parfait

⁴³ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 186-87. Il faudrait citer presque l'ensemble de ce passage à l'entrée du 23 février 1955, notamment : « Pour parvenir à des textes qui puissent tenir sous forme d'inscription, il faut (et naturellement l'amour de la langue latine est absolument concomitant à cela), il faut, dis-je, faire très attention. Que les mots soient surveillés. Et presque préférés aux idées (bien sûr) / II. En second lieu, j'ai toujours considéré (également) que les textes classiques, par définition ceux qui *ont prouvé* leur vertu, de pouvoir être indéfiniment représentés aux yeux des hommes sans tout perdre de leur signification ou de leur intérêt, seraient donc mes seuls modèles », pp. 187-88.

⁴⁴ « Et quand je serai miroir de moi-même ? // Et que l'aube n'aura plus ses nids / et que je me plongerai dans des espaces galactiques / molécule souffle ou apparence ? // Je me ferai éternel / césure irréversible [...] » (*E quando sarò specchio a me stesso ? // E l'alba non avrà più i suoi nidi / e mi tufferò in spazi galattici / molecola soffio o parvenza ? // Di me farò eterna / irreversibile scissura*), R. Di Biasio, *Altre contingenze/ Other Contingencies*, *op. cit.*, p. 32 (nous traduisons).

il se déplace au-delà
en un piège lui aussi parfait
Tutto si riduce oggi ad un soffio
Lascia dietro di sé
un impossibile deserto

3

Nel restringersi delle cose
accade che si dispogli anche il sogno
oltre il tramonto perfetto
S'aggira al di qua
*in una trappola anch'essa perfetta*⁴⁵

Ainsi que le rappelle Fabio Scotto au début de son livre *La voce spezzata*, « les Latins parlent de *detractio* : figure de la soustraction dans laquelle l'ellipse aphoristique est comprise, déduction ou soustraction qui devient par la suite la "figure de l'omission" qui s'impose aux XVII^e et XVIII^e siècles français⁴⁶. » Si la poésie de Di Biasio n'a rien d'aphoristique dans la mesure où elle s'accorde davantage à la forme épigraphique, l'on retiendra à son égard cette figure héritée de la *detractio* latine : il s'agit bien d'une *écriture par soustraction*, suppression, réduction, élimination progressive pour rejoindre un impossible silence : « *Scribo : taciturno* // J'écris : 1. J'ai envie de me taire. 2. Le livre "garde" le silence⁴⁷. »

La conséquence fragmentaire

Une économie de la segmentation par soustraction semble informer l'écriture des deux recueils et, ce, *visuellement*. Car au-delà de l'usuelle dichotomie qui reverse métonymiquement le sens sur le texte ou, métatextuellement, les signifiés – la constellation sémantique autour de l'idée de « fragment » : morcellement, détachement, inachèvement, incomplétude, etc. – sur le déploiement de ses « signifiants », il y a bien un troisième terme qui s'interpose, ou, plutôt, une troisième dimension, celle exposée ou dé-couverte, désenfouie dans le fameux *Coup de dés* mallarméen, celle de *l'espace écrit* pris, entre-pris dans sa *visualité* fondamentale : visualité qui ne se résout plus dans la seule « matérialité signifiante » trop imbue de linguistique saussurienne.

Il ne s'agit pas d'une poésie faite de « pièces détachées⁴⁸ » – la discontinuité n'y est pas non plus facilité. Ni d'une écriture que l'on dirait seulement *fragmentaire* – selon les seules procédures de l'interruption fondées sur ces classiques *figures de la rupture* – l'asyndète ou l'anacoluthé⁴⁹. Il s'agirait plutôt d'une « forme » qui

⁴⁵ R. Di Biasio, *Poemetti elementari*, *op. cit.*, p. 34 (nous traduisons).

⁴⁶ Il poursuit : « Du reste, comme qualité de la *narratio* dans la rhétorique classique de Cicéron et Quintilien la figure de l'omission est définie comme absence de l'élément attendu, ou bien manque d'une syllabe (aphérèse, syncope, apocope), ou réticence, donc les figures par omission sont celles de l'incomplétude (anadiplose, aposiopèse) ou de la parataxe », p. 4 (nous traduisons).

⁴⁷ P. Quignard, « Taciturno », *Petits traités*, I, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁸ Sur les critiques adressées à « un livre fait de fragments » à l'époque classique, voir P. Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁹ « l'asyndète et l'anacoluthé, figures de l'interruption et du court-circuit », Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Éditions du Seuil, « écrivains de toujours », 1975, p. 97.

suppose en son principe la *fragmentation* : un processus à mesure, une dynamique, une division en cours. Or cet éclatement ne se situe plus au seul plan syntaxico-sémantique, notamment dans cette lutte entre la logique du vers et celle de la phrase, jouant de leur discordance ou d'abrupts enjambements. Il ne se déclare non plus simplement dans la seule segmentation strophique. Encore moins d'un « blanchiment » qui est devenu un « poncif » de la modernité⁵⁰.

Ce mouvement qui prend une allure brisée s'opère à l'intérieur d'une forme contrainte, d'un genre déterminé qui lui sert en même temps de liant. Il se rend visible à l'échelle de chaque *poemetto*, de la *déliaison* qu'il entretient au sein de lui-même et, par voie de conséquence, avec chaque autre pièce du recueil. *Fragmentation graphique* ou, dirons-nous, plus exactement *scriptographique*⁵¹, puisqu'elle est consubstantiellement liée à un mode de composition par *voie écrite* : soit un processus qui joue des coordonnées spatio-visuelles du texte, des *conditions graphologiques* qui fondent son mode de manifestation et que « prend » la forme que l'on nomme sa **présentation**. Cette mise en avant de la dimension spatio-visuelle du poème, qui implique avec elle certaine importance accordée au *support écrit* – à son mode spécifique d'exposition et par suite de réception, la lecture visuelle – détache sa « poéticité » de ce que l'on a pu théoriser, notamment depuis Barthes, sous le concept d'« écriture ». Si elle s'y oppose⁵², c'est par ce qu'elle ne partage plus avec la notion d'*inscription* : non plus une « écriture » du fragment mais une fragmentation à l'œuvre dans ce qui procède de l'inscription et, à travers elle, à ce qui indéfectiblement s'y rattache : son *site d'exposition*.

L'écriture voyage : le support et le lieu où l'écrit se manifeste n'importent guère. Sujet à la « reproduction technique » le « texte », ainsi qu'il se conçoit depuis l'ère structuraliste, est ce qui demeure tel en son déplacement, en toute indifférence à ses conditions d'exposition médiologique – qu'elles soient chirographiques, typographiques voire, aujourd'hui, numériques. Au contraire de l'écrit conçu sur le modèle de la parole comme une succession de signifiants acoustiques reçus dans un ordre irréversible, l'inscription n'est pas fondamentalement soumise à un ordre unilatéralement temporel⁵³. *L'inscription est assignée à résidence* : le « texte » qui la

⁵⁰ Voir P. Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*, *op. cit.*, p. 23-24.

⁵¹ Sur cette problématique, on se permet de renvoyer, entre autre, à notre article : « Variables scriptographiques dans *Circus* de Maurice Roche », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 11/1, University of Connecticut, 2007, pp. 15-23.

⁵² Selon une valeur différentielle qui résulte d'un rapport oppositionnel à quatre termes au moins – entre *écriture* et *inscription*, mais aussi entre *scription* et *inscription*, voire entre *parole* et *inscription* – sachant que la notion d'« écriture », sous la dénomination courante de « voix poétique », est encore souvent inféodée à celle de « représentation » de la parole.

⁵³ Dans l'ordre de *l'inscrit*, on distingue, par exemple, en fonction de leur mode d'exposition topographique, deux sortes de « dispositifs pariétaux » : *diachroniques* ou *synchroniques*. Les premiers « localisés dans des galeries – espaces de circulation – », exigent « le temps pour être parcourus [...] échappant à une vision unique immédiate ». Tandis que les dispositifs synchroniques qui nous retiennent ici « sont immédiatement perceptibles dans leur totalité ». On notera le rapprochement fait entre les dispositifs pariétaux diachroniques et nos conceptions habituelles de l'écrit auxquelles s'oppose cet autre type d'écrit que l'on tente de cerner sous le terme d'*inscription* :

compose est indissociable du site où il se présente. Hiératique, « inamovible », son mode de présentation induit un parcours, ou libre-cours, principalement spatial. L'inscription s'y déploie sur le mode du *ci-gît*.

Œuvres de Rodolfo Di Biasio

Poésie

Niente è mutato Padova, Rebellato, 1962

Poesie dalla terra, Roma, De Luca, 1972

Le sorti tentate, Manduria, Lacaïta, 1977

I ritorni, Roma, Stilb, 1986

Patmos, Grottamare, Stamperia dell'Arancio, 1995

Altre contingenze, Minturno, Caramanica, 1998

Poemetti elementari, Roma, Edizioni il Labirinto, 2008

Nouvelles et romans

Il pacco dall'America, Roma, Gremese, 1977

La strega di Pasqua, Foggia, Bastogi, 1982

I quattro camminanti, Firenze, Sansoni, 1991, rééd. Formia, Ghenomena Edizioni, 2009

Traduction

Il Cantico dei cantici (éd. Ruggiero Di Lollo, *Il Cantico dei Cantici*), Marina di Minturno, Caramanica, 1996

Essai

Bonaviri, « Il Castoro », Firenze, La Nuova Italia, 1978

Livres traduits

Wayfarers Four (I quattro camminanti), trad. Justin VITIELLO, West Lafayette, Indiana, Bordighiera, 1998

Altre contingenze/ Other contingencies, trad. et postface de B. CARLE, Gradiva/Caramanica, New York/ Marina di Minturno, 2002

Patmos, rééd. trilingue (italien, anglais, français), trad. B. CARLE et M. SIRVENT, Formia, Ghenomena Edizioni, 2013, <http://www ghenomena.it/>

Poésies traduites dans des anthologies ou revues (sélection)

JUDGE Frank, *Vanderbilt Poetry Review (Special Italian Issue)*, Vanderbilt University, Nashville, Tennessee, été 1974

CHERCHI Paolo et PARISI Joseph, *Poetry*, « Italian Poetry Since World War II », Chicago, 1989

GIOIA Dana et PALMA Michael, *New Italian Poets*, Brownsville, Oregon, StoryLine Press, 1991

JANNOTTI Mauro et UGHETTO André, *Poésie du XX^e siècle en Italie - Les poètes de la métamorphose*, Marseille, Sud Revue, 1992

CARLE Barbara (trad.), « Poems by Rodolfo Di Biasio » (*Poemetti elementari*), *Journal of Italian Translation*, vol. II, n° 2, aut. 2007, pp. 46-51.

« A ce niveau de l'analyse, il est difficile d'esquiver une analogie avec les espaces graphiques des écritures, mots, lignes, paragraphes, rouleaux, feuilles ou pages, ouvrages », Denis Vialou, « L'inscrit, avant l'écrit », *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia* (2001), Anne-Marie Christin (dir.), Paris, Flammarion, 2012, pp. 21-22.

CARLE Barbara (trad.), « Poemetto dei naufragi e delle rottamazioni » (*Poemetti elementari*), *Gradiva, International Journal of Italian Poetry*, n° 31-2, New York, Stony Brook, 2007, pp. 118-9.

Études citées

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, « Points », 1964

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Editions du Seuil, « écrivains de toujours », 1975

BARTHES Roland, « Variations sur l'écriture » (1973), *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Editions du Seuil, 2002, pp. 267-313

CARLE Barbara, « Su *Patmos* e Altre contingenze »/ « On *Patmos* and *Other Contingencies* », R. Di Biasio, *Altre contingenze/ Other contingencies*, Gradiva/Caramanica, New York/ Marina di Minturno, 2002, pp. 257-80

COTTEZ Henri, *Dictionnaire des structures du vocabulaire savant*, Paris, « Les usuels du Robert », 1986

DUPRIEZ Bernard, *Dictionnaire Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1980

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 1987

QUIGNARD Pascal, « Taciturno », *Petits traités*, I, Paris, Gallimard, « Folio », 1990

QUIGNARD Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*, Paris, Editions Galilée, 2005

LACQUE-LABARTHE Philippe et Jean-Luc NANCY, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 1978

PONGE Francis, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965

SCOTTO Fabio, *La Voce spezzata, Il frammento poetico nella modernità francese*, Roma, Donzelli Editore, 2012

SIRVENT Michel, « La voie de son mètre, petite introduction à l'art dit "mixte" », *Chicoutimi, Protée*, vol. 18, n° 1, 1990, pp. 111-9

SIRVENT Michel, « Mallarmé scriptographe ou le bonheur d'impression », Paris, *Po&sie*, n° 120, 2007, pp. 357-372

SIRVENT Michel, « Variables scriptographiques dans *Circus* de Maurice Roche », University of Connecticut, *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 11/1, 2007, pp. 15-23

VIALOU Denis, « L'inscrit, avant l'écrit », *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia* (2001), Anne-Marie CHRISTIN (dir.), Paris, Flammarion, 2012, pp. 17-24

Professeur de littérature française à l'Université du Nord-Texas, il est l'auteur de *Jean Ricardou, de Tel Quel au Nouveau Roman textuel* (Rodopi, 2001) et de *Georges Perec ou Le dialogue des genres* (Rodopi, 2007), ainsi que de nombreux articles sur Flaubert, Poe, Nabokov, Lahougue, Butor, Robbe-Grillet et le roman policier. Ses recherches actuelles portent sur les *effets de présentation* visuels du texte écrit, de Mallarmé à Maurice Roche.