



HAL
open science

Le lyrisme de Edoardo Sanguineti : première période 1951-1968

Valérie Bravaccio

► **To cite this version:**

Valérie Bravaccio. Le lyrisme de Edoardo Sanguineti : première période 1951-1968. Littératures. Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2007. Français. NNT : 2007PA030147 . tel-04454367

HAL Id: tel-04454367

<https://hal.science/tel-04454367>

Submitted on 13 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

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3

ÉCOLE DOCTORALE 122 – Europe latine et Amérique latine

Études italiennes

Thèse de doctorat

(arrêté du 6 août 2006)

Valérie THÉVENON

Le lyrisme de Edoardo Sanguineti *première période 1951-1968*

(dir.) Jean-Charles VEGLIANTE

Soutenance
samedi 15 décembre 2007

Jury :

- BESSIÈRE Jean (Univ. Paris 3)
- CARMINATI Myriam (Univ. Montpellier 3)
- LORENZINI Niva (Univ. Bologne)
- VAZZOLER Franco (Univ. Gênes)
- VEGLIANTE Jean-Charles (Univ. Paris 3)

Le lyrisme de Edoardo Sanguineti
première période 1951-1968

Valérie THÉVENON
(dir.) Jean-Charles VEGLIANTE

Nos remerciements les plus chaleureux,

à Monsieur Le Professeur Jean-Charles Vegliante de
nous avoir guidé vers la découverte de l'auteur.

Son attention, sa grande patience et
ses précieuses corrections
ont été indispensables
pour mener à bien
notre thèse.

à Edoardo Sanguineti pour ses encouragements et sa disponibilité
à Luciana Garabello pour sa grande sensibilité

à ma famille et mes proches

pour Aristide

Sommaire

<i>Présentation</i>	p. 5
I - Le choix d'une analyse de type linguistique et poétique	p. 14
1. Les modèles "archaïques" de la communication du début du XX ^{ème} siècle	p. 28
1.1. la littérarité par l'analyse linguistique des formalistes russes	p. 29
1.2. la nouvelle <i>mimesis</i> dans la peinture et la musique	p. 35
2. L'essai "Poesia e mitologia" : la crise structurelle	p. 48
3. Le principe stylistique du labyrinthe : <i>Laszo Varga</i> et <i>Laborintus</i>	p. 54
II - Approche du corpus de la première période lyrique (1951-1968)	p. 59
1. De <i>Laborintus</i> à <i>T.A.T.</i>	p. 59
2. Interaction avec la prose (<i>Capriccio italiano, Il giuoco dell'oca</i>) et le théâtre (<i>K., Passaggio, Traumdeutung, Protocolli</i>)	p. 72
III - Les procédés de l'écriture « laborintese »	p. 83
1. Le travail sur la matière verbale	p. 88
1.1. la symbolisation plastique (macrotexte)	p. 91
1.2. les figures de rhétorique (microtexte)	p. 103
1.3. la sonorité du matériau	p. 109
1.4. la polyphonie	p. 118
2. La nouvelle perspective de la narration	p. 127
2.1. l'emboîtement des parenthèses	p. 138
2.2. les trous dans le texte	p. 144
2.3. la 'jonction narrative'	p. 148
3. Le traitement du sujet : une poétique du <i>Nōs</i>	p. 179
3.1. <i>Ellie in frazionamento</i> : la double articulation du langage	p. 182
3.2. la resémantisation intimiste des petites unités de la Langue	p. 187
3.3. l'asyntaxie : l'usage stylistique des pronoms réfléchis	p. 191

Présentation

Ce travail de recherche sur l'auteur italien contemporain, Edoardo Sanguineti (né à Gênes en 1930), s'inscrit dans la continuité de notre mémoire de D.E.A., soutenu en 2002¹. À cette époque, la découverte des textes de l'auteur était totale : pour nous, son nom s'associait uniquement avec le titre *Il giuoco dell'oca*, œuvre prosastique aperçue furtivement au cours de nos études à l'université de Paris III. Conduire une recherche sur le lyrisme de l'auteur qui avait écrit cette œuvre a été au début la principale motivation. Apprendre et réapprendre se sont donc conjugués pleinement pendant ces dernières années.

Au cours de cette recherche, nous avons donc franchi le pas vers les ouvrages critiques déjà existants sur la poétique sanguinetienne. C'est aussi à partir de ce moment-là que de nombreux nouveaux ouvrages de critiques sur l'auteur ont vu également le jour en Italie. Il nous a fallu prêter beaucoup d'attention à l'actualité. Depuis l'an 2000, Edoardo Sanguineti n'exerce plus sa principale activité de Professeur des Universités en Italie. Il continue de participer activement à de nombreux colloques et il voyage beaucoup. En Italie, une sorte d'aura est bien là, autour de lui. Pour nous, Edoardo Sanguineti est d'abord un poète contemporain, un intellectuel très agréable. Nous l'avons rencontré la première fois le samedi 20 mars 2002 à l'occasion du 22^{ème} Salon du Livre à Paris (dont l'invité d'honneur était l'Italie), lors d'une conférence avec Jean-Charles Vegliante sur la poésie italienne contemporaine. Ensuite, nous lui avons envoyé notre mémoire de D.E.A. et il nous a répondu avec un vif intérêt ; et c'est à l'occasion du quarantième anniversaire du *Gruppo '63*, colloque qui s'est tenu en octobre 2003 à Palerme, qu'il nous a renouvelé de vive voix ses encouragements

¹ Mémoire de D.E.A. intitulé *Plurilinguisme et multilinguisme dans les poésies de Edoardo Sanguineti, de Wirrwarr à Postkarten*, sous la direction de Jean-Charles Vegliante, Paris III Sorbonne Nouvelle, 2002.

dans la poursuite de notre recherche sur son lyrisme. Edoardo Sanguineti a toujours été très attentif à nos travaux, et nous lui en sommes très reconnaissants, d'autant plus que chaque rencontre est source d'énergie et de joie (et nous remercions vivement sa femme, Luciana, de sa très grande sensibilité et de son attention). Nous avons souvent rencontré l'auteur, notamment, lors d'une journée sur la poésie italienne contemporaine présentée par le poète Giovanni Raboni, au studio de la Comédie des Champs-Élysées à Paris ("Les Italiens" sur l'initiative de M. Scaparro), le 3 décembre 2003² ; lors du colloque international *Sanguineti: la parola, la scena*, organisé par les 'Dipartimenti di Italianistica e di Musica e Spettacolo' de l'Université de Bologne, à l'occasion des soixante-quinze ans de l'auteur, en octobre 2005 ; l'année suivante, sur la côte amalfitaine, à l'occasion du Festival de Ravello, le 10 août 2006, et enfin, le 6 février 2007, lors d'un Colloque *Autour de Don Quijote de Mimmo Paladino*, à Paris au Collège de France. Ces dernières rencontres ont été rythmées par des échanges constants de cartes-postales et des occasions 'manquées' : à Gênes en juin 2004, nous espérions rencontrer l'auteur à l'occasion d'une exposition intitulée *Magazzino Sanguineti* (Loggia degli Abati, Palazzo Ducale, Genova 23 maggio-27 giugno 2004), mais il était en voyage³ ; puis, lors de notre Journée d'Étude CIRCE, *Poésie-Prose : Allers-Retours*, le 5 mars 2005 (en Sorbonne, salle Bourjag), notre invité d'honneur n'a pas pu nous rejoindre non seulement à cause d'une mauvaise grippe mais aussi parce que l'aéroport de Gênes a été entièrement fermé à cause d'une

² Edoardo Sanguineti a lu quelques-uns de ses textes en italien (*Purgatorio de l'Inferno* 8, 10 ; *Reisebilder* 16 ; *Postkarten* 24, 35, 52 ; *Cataletto* 13, le début de *Novissimum Testamentum* (1-18) et *Ballata della guerra*) dont la traduction en français (de J. Portante, V. Barras et J.-B. Para) était simultanément projetée sur un écran.

³ Un recueil a été établi à l'occasion de cette manifestation, regroupant les dernières poésies inédites de Edoardo Sanguineti (*Piccolo threnos*, juin 2003, *Polittico Baj*, octobre 2003). Il est présenté dans une boîte en carton numérotée (en mille exemplaires) avec neuf cartes postales de l'exposition. Il s'agit de la *tesi di laurea* en architecture de Davide Perfetti. Cette exposition nous a donné l'occasion de voir toutes les œuvres en édition originale de Edoardo Sanguineti et notamment le jeu de l'oie de Baruchello (cf. Annexe, p. XX).

importante tempête de neige. Enfin, nous avons organisé, dans le cadre du séminaire CIRCE, une audio-conférence, le 26 septembre 2006, pendant laquelle l'auteur a répondu très attentivement à chacune des questions que nous lui avons soumises par courrier peu de temps auparavant : ses déclarations ont été essentielles à la bonne conduite de notre thèse sur son lyrisme⁴.

Notre méthodologie d'approche des textes sanguinetiens, qui est principalement linguistique et poétique, s'explique d'abord par notre vif intérêt des cours de Jean-Charles Vegliante, intitulés *Linguistique et éléments de poétique* et *Traductologie*, suivis à Paris III. C'est pourquoi notre thèse s'ouvre sur notre choix d'étudier les textes sanguinetiens dans cette double perspective. Cependant, nous avons été très étonnés de ne trouver aucun ouvrage critique sur l'auteur présentant déjà cette direction d'analyse, d'autant plus que la période nommée 'structuraliste' était d'actualité pendant les années que nous étudions. Nous avons ainsi cherché à mettre en évidence ce que nous pensons être un véritable malentendu dans les travaux de la critique sanguinetienne par rapport à l'objet de notre étude, le lyrisme. C'est principalement à travers les déclarations auctoriales, tirées de publications de nombreux entretiens, que nous avons orienté notre travail afin de faire émerger les points principaux des malentendus. Le recours à ce type de déclarations a cependant été très problématique pour nous car Edoardo Sanguineti répond toujours par rapport aux questions qui lui sont posées. Il nous a été nécessaire d'établir un travail de connexions spécifique par rapport à notre perspective car la période lyrique que nous étudions se rapporte à un corpus de textes bien précis : entre 1951 et 1968, Edoardo Sanguineti écrit aussi bien des 'poésies', des 'proses' que des textes dramaturgiques. Notre thèse propose une direction d'analyse linguistique et

⁴ Notre audio-conférence a été réalisée dans le cadre d'un travail collectif qui a été publié aux Presses de la Sorbonne Nouvelle, *De la prose au cœur de la poésie – France, Italie, Brésil, variations du lyrisme*, prés. Jean-Charles Vegliante, P.S.N., 2007.

poétique jusque-là non explorée dans les travaux de la critique sanguinetienne. Elle ouvre une nouvelle voie envisageable. Il pourrait sembler tout à fait superflu de considérer la prose et le théâtre afin de conduire une recherche sur le lyrisme d'un écrivain. C'est ce que nous avons pensé dans un premier temps et c'est pour cela que notre étude du lyrisme a été envisagée uniquement à travers les textes versifiés. Cependant, il nous était très difficile d'expliquer ou de donner à nos travaux un caractère pédagogique. C'est la lecture des proses qui a commencé à nous donner plus de facilité dans nos explications. Enfin, ce n'est que l'année dernière que nous avons inclus également les textes dramaturgiques dans notre corpus. À la lecture de ces textes, tout nous est paru beaucoup plus limpide, plus facile à expliquer. C'est lors de notre audio-conférence que nous avons demandé à Edoardo Sanguineti s'il était possible de rapprocher les textes versifiés, prosastiques et dramaturgiques afin d'étudier ses procédés lyriques. Cette question n'avait jamais été soulevée auparavant. Non seulement Edoardo Sanguineti nous a confirmé cette possibilité, mais il nous a surtout aussi éclairé sur la particularité de sa première œuvre, *Laborintus*. Cette œuvre contient en elle-même les trois modes de communication, c'est un noyau à partir duquel vont naître toutes les œuvres de notre corpus ; et plus précisément, Edoardo Sanguineti nous a évoqué l'image du Big Bang originel. Certes, et l'on pourrait aussi proposer l'image virtuelle de l'ADN, c'est-à-dire un entrelacement continu entre les œuvres. Par ces représentations imagées, nous pouvons même dire aujourd'hui qu'il n'est plus envisageable de séparer l'étude synchronique et l'étude diachronique car elles doivent être prises toutes les deux en considération ensemble. Tout est déjà en puissance dans *Laborintus* et les œuvres "post-laborintiques" font émerger des nuances, des variations autour de ce qui est déjà existant. C'est pour cela que nous ne pouvons pas, par exemple, parler d'œuvre de jeunesse ou d'œuvre de 'maturité'. Nous verrons que, dès 1951, Edoardo Sanguineti maîtrise tous les procédés qu'il met en place dans sa

nouvelle écriture. Les œuvres “post-laborintiques” ne sont pas pour autant des œuvres exclusivement métatextuelles. Ce sont des œuvres à part entière. Car le projet de Edoardo Sanguineti, lorsqu’il commence *Laborintus*, c’est de devenir le père d’une nouvelle expression lyrique (comme l’ont fait d’ailleurs certains de ses prédécesseurs). À l’aube des années cinquante, Edoardo Sanguineti partage la réflexion sur la condition du nucléaire avec son ami peintre Enrico Baj* qui donna naissance au *movimento nucleare*, caractérisant la néo-avant-garde artistique de cette période. Pour eux, la condition du nucléaire est envisagée aussi bien sous l’angle négatif (radioactivité) que positif (progrès notamment dans les sciences médicales). C’est la puissance de cette énergie nouvelle, à la fois dévastatrice et productrice, qui permet d’envisager le renouveau dans la création artistique à l’aube de la deuxième moitié du vingtième siècle.

La première partie de notre thèse intitulée ***Le choix d’une analyse de type linguistique et poétique*** fait la lumière sur la problématique de la réception des textes sanguinetiens dès leur parution. Nous allons voir que dès 1957, c’est-à-dire un an après la publication de *Laborintus*, Alfredo Giuliani déclare que “Sanguineti sait parfaitement que les limites du langage sont aussi les limites d’un monde (donc : dilatation des aires linguistiques) et que mille choses passées sous silence sont inexorablement proches de la chose dite...” (cf. paratexte de *Opus metricum*). Il n’indique pas moins que la linguistique est essentielle dans l’analyse du texte sanguinetien. Mais cette direction ne sera jamais exploitée à l’avenir, ce qui posera de nombreux problèmes de réception. À partir des années soixante, Alfredo Giuliani va créer une direction essentiellement psychologique qui sera reprise souvent dans les futurs travaux de la critique sanguinetienne. Récemment, une autre direction est également proposée en Italie : il s’agit de la direction politique. Or, comme l’auteur le déclare lui-même “ce n’est pas important si j’affiche

* Une de ses œuvres (*Ubu en Suisse*) figure sur la couverture de l’ouvrage collectif cité n. 4.

une étiquette de parti, mais le fait que, dans tous les cas, je communique une vision du monde”⁶. La conception du monde peut effectivement se reconnaître dans l’expression d’art et de littérature. C’est notamment par la lecture de Antonio Gramsci (considéré avant tout en tant qu’un intellectuel, un homme de lettres), que Edoardo Sanguineti va retenir sa réflexion sur la remise en cause de la grammaire normative. Mais ce n’est pas tout. Edoardo Sanguineti connaît très bien les formalistes russes qui, à l’aube du vingtième siècle, ont revalorisé l’aspect phonique et l’aspect rythmique dans les textes littéraires. Désormais, l’effet acoustique est un procédé stylistique et analytique de premier ordre. Puis, Edoardo Sanguineti connaît aussi très bien les révolutions artistiques qui sont nées également au début du vingtième siècle. Il s’agit de la nouvelle *mimesis* en peinture et en musique dont les pionniers sont Kandinsky et Schönberg. C’est surtout la réflexion intellectuelle du peintre qui intéresse Edoardo Sanguineti. Celle-ci est centrée sur l’interdisciplinarité afin de créer un *pont* (ou une intercommunication) entre la peinture et la musique. À l’aube des années cinquante, Edoardo Sanguineti constate que cette nouvelle *mimesis* n’existe pas dans le domaine de la littérature. En effet, s’il est assez aisé de créer des ponts entre la musique et la peinture (parce que ces deux expressions n’ont pas de ‘normes’ codées), ce n’est pas aussi facile pour la création verbale qui obéit quand même à des codes linguistiques et morphosyntaxiques précis. Cependant, Edoardo Sanguineti a le projet de créer une nouvelle communication dans le domaine de la création verbale, analogue à la *mimesis* picturale et musicale. C’est surtout la structure du rapport Langue / Langage qui va être mise en crise, comme nous le verrons dans un essai écrit par l’auteur en 1961 et qui s’intitule “Poesia e mitologia”. Nous allons voir qu’effectivement la structure de ce texte ne répond pas du tout à nos

⁶ Déclaration de l’auteur in “Per una teoria della prassi”, *Il riscatto della parola*, Brescia, Grafo, 1995, p. 37. Notre traduction : « Non è rilevante se esibisco una etichetta di partito, ma il fatto che, in ogni caso, comunico una visione del mondo. ».

habitudes quant à son organisation ou sa succession. Enfin, l'étude linguistique des titres *Laszo Varga* et *Laborintus* nous permet de mesurer l'importance de l'entreprise de l'auteur : la crise structurelle touche le rapport Langue / Langage aussi bien dans une dimension microtextuelle que macrotextuelle.

La deuxième partie intitulée *Approche du corpus de la première période lyrique (1951-1968)* s'ouvre sur la problématique éditoriale des textes versifiés sanguinetiens. Nous allons voir que la publication autonome de *Laborintus* et de *T.A.T.* permet de délimiter la première période lyrique sanguinetienne, au delà de tous les regroupements qui ont été faits. Puis, à partir de l'analyse linguistique des titres de chaque recueil nous allons constater que l'analyse intertextuelle n'est pas suffisante car il faut y ajouter également l'étude philologique et morphosyntaxique afin de comprendre l'intention de l'auteur. Enfin, nous allons voir que *Laborintus* est une œuvre construite sur l'interdisciplinarité entre les Langages littéraires car elle contient déjà en elle-même les trois modes de communication : versifié, prosastique et dramaturgique. Edoardo Sanguineti nous a effectivement expliqué, lors de la même audio-conférence, que *Laborintus* va générer d'autres œuvres par la suite, aussi bien dans son expression versifiée que prosastique et dramaturgique. L'auteur nous a précisé que sa première œuvre *Laborintus* était le noyau générateur qui allait ensuite exploser et former une constellation d'œuvres autour d'elle. Pendant la période que nous étudions, Edoardo Sanguineti écrit également deux proses et quatre textes dramaturgiques qui doivent par conséquent faire partie de notre corpus de thèse. L'étude synchronique et l'étude diachronique sont donc très entremêlées entre elles aussi bien pour des raisons structurelles que thématiques. Ainsi, notre corpus dépasse l'idée de compartimentation de ce que l'on a l'habitude de nommer les 'genres' et propose d'étudier l'interaction entre toutes les œuvres comprises pendant la première période lyrique, c'est-à-dire entre 1951 et 1968.

La troisième partie intitulée *Les procédés de l'écriture « laborintese »*, présente les mécanismes du travail de l'auteur sur la matière verbale. Celle-ci est envisagée dans une dimension plastique et phonique. Ce sont surtout les Langues Autres que l'italien qui ont la fonction de symboliser les trois modes de communication d'un point de vue macrotextuel et microtextuel. L'insertion de plusieurs systèmes linguistiques dans l'écriture « *laborintese* » ne correspond pas à ce que l'on a l'habitude de nommer le 'plurilinguisme' en Italie, car Edoardo Sanguineti est aussi à la recherche de zones d'intersections créant la polyphonie, c'est-à-dire des superpositions phoniques analogues à des accords musicaux. C'est principalement l'homographie commune à plusieurs systèmes linguistiques qui est à la source de cet effet auditif. Nous allons voir que l'étude des textes dramaturgiques fait émerger un autre type de zone d'intersection. Il s'agit d'une 'jonction narrative' dans laquelle le flux de la narration passe à travers la convention, comme les signes d'assise et la morphosyntaxe. C'est grâce à ce constat que nous pouvons comprendre que, dans les textes 'versifiés', la convention métrique va être bouleversée et que c'est désormais le rythme qui non seulement structure la ligne mais découpe aussi la matière verbale afin de créer un supplément de sens. Enfin, le dernier procédé concerne le traitement du sujet. C'est particulièrement par l'étude des textes prosastiques que nous allons voir que l'auteur travaille surtout sur les pronoms réfléchis afin de créer des sujets-sons. Les pronoms grammaticaux ne sont plus des signes indicatifs vides mais ils acquièrent une épaisseur stylistique. À partir de quelques exemples, nous allons voir que la sonorité de la matière verbale est primordiale et confère à l'écriture « *laborintese* » une pluralité référentielle lors de la lecture, laquelle définit le lyrisme.

La quatrième et dernière partie intitulée *L'autobiographisme* présente le genre lyrique dominant dans l'écriture « *laborintese* ». La procréation lyrique va se conjuguer avec le projet (de l'auteur réel) de devenir père de famille. Le temps du projet lyrique est rythmé par les relations avec sa

femme et ses enfants mais uniquement dans les textes versifiés et prosastiques. C'est cet aspect de l'autobiographisme qui est le plus apparent. Celui qui est le moins apparent existe depuis 1951 quand Edoardo Sanguineti donne naissance à ses sujets-sons. Nous proposons de suivre chronologiquement la réaction de l'auteur face aux publications des textes "pré-laborintiques" publiés en 1952 et 1953. L'auteur réagit en écrivant trois textes qui ont, selon nous, essentiellement un rôle métatextuel afin de souligner trois composantes essentielles de son lyrisme : le sujet-son et sa position dans la structure, ou le corps du texte, crée une mise en scène d'un petit récit dramaturgique. *Ce teatro della mente* et ses représentations plurielles sont illustrées dans notre travail avec quelques exemples tirés d'abord des textes prosastiques et ensuite des textes versifiés.

Nous espérons montrer ainsi que l'étude du lyrisme sanguinetien, sous l'angle linguistique et poétique, révèle un traitement nouveau de ce genre à l'aube de la deuxième moitié du vingtième siècle, aussi bien dans une dimension technique (les procédés) que thématique (l'autobiographisme).

Nota Bene : Les déclarations auctoriales et les citations des ouvrages critiques sont traduites en français dans le texte et l'original en italien est situé en note de bas de page. Lorsque nous citons directement en note, la traduction en français apparaît en premier. Inversement, les extraits tirés des œuvres sanguinetiennes sont en italien dans le texte et nos traductions en français sont situées en note de bas de page.

I - Le choix d'une analyse de type linguistique et poétique

Lorsque l'on évoque le nom de Edoardo Sanguineti, on pense souvent à sa présence dans l'anthologie *I Novissimi, poesie per gli anni '60*, parue une première fois en 1961 dans la revue "Il Verri" de Luciano Anceschi (collection "Biblioteca del Verri"). Cette anthologie, qui regroupe un choix de textes de cinq écrivains très différents entre eux (Pagliarani, Giuliani, Balestrini, Porta et Sanguineti), est devenue un point de repère dans l'histoire de la littérature italienne. En effet, ses nombreuses republications chez l'éditeur turinois Einaudi, entre 1965 et 2003, font de cette anthologie un "petit classique" de la néo-avant-garde italienne des années soixante, comme le souligne Alfredo Giuliani dans sa récente préface¹. Cette anthologie est particulière car elle regroupe aussi, à la fin du volume, les déclarations de poétiques des *Novissimi* qui sont tout à fait différentes entre elles². La diversité des positions de poétiques ne fait cependant pas de cette anthologie un manifeste de la néo-avant-garde italienne des années soixante. Elle permet, au contraire, de constater les différentes expressions poétiques de ces écrivains à cette période. Le caractère exceptionnel de cette anthologie déclencha d'ailleurs des réactions de tous horizons qui ont favorisé la mise en place d'un colloque en octobre 1963 à Palerme où est créé le *Gruppo '63*. L'idée générale était de créer un

¹ *I Novissimi, poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 2003. Il s'agit de la sixième republication de l'édition Einaudi 1965. Alfredo Giuliani, qui est le responsable de la publication depuis les années soixante, précise que seules les biographies et les bibliographies ont été mises à jour. Puis, il propose une nouvelle préface située en amont de sa première préface datée en 1965 et de son introduction écrite en 1961.

² Si Antonio Porta, Nanni Balestrini, Elio Pagliarani et Alfredo Giuliani présentent une seule déclaration de poétique sous forme d'article (A. Porta, "Poesia e poetica"; N. Balestrini, "Linguaggio e opposizione"; E. Pagliarani, "La sintassi e i generi"; A. Giuliani, "La forma del verso"), Edoardo Sanguineti, en revanche, en présente deux : "Poesia informale ?" et "Poesia e mitologia".

moment de débat théorique suivi d'une lecture de textes en cours d'élaboration comme cela s'était déjà produit en Allemagne au sein du *Groupe 47*. Cet événement collectif, sans précédent dans l'Italie du XX^{ème} siècle, créa un enthousiasme tel que d'autres rencontres internationales furent organisées au cours des années suivantes. Les différentes prises de positions poétiques des *Novissimi* se retrouvèrent donc au sein d'un groupe plus large et hétérogène d'écrivains (notamment français avec le groupe *Tel Quel*), exprimant leurs positions différentes sur l'idée de la littérature³.

Les 19 textes sanguinetiens, sélectionnés en 1961 pour la réalisation de l'anthologie *I Novissimi*, font partie de notre corpus de thèse⁴ : il s'agit majoritairement d'un choix de textes tirés du regroupement intitulé *Opus metricum*, publié un an auparavant, en mai 1960, chez l'éditeur milanais Rusconi-Paolazzi⁵. L'anthologie *I Novissimi* présente ainsi un choix de 10 *Laborintus*, de 8 *Erotopaegnia* (et le texte intitulé *Alfabetum* est un inédit à ce moment, en 1961, dans la production personnelle de Edoardo Sanguineti)⁶. En confrontant *Opus metricum* et les 19 textes sanguinetiens dans l'anthologie *I Novissimi*, nous n'entendons pas conduire une étude comparative des textes puisqu'ils sont identiques⁷. C'est l'analyse

³ Le déclin du *Gruppo '63* se réalise en 1969. Nous n'étudions pas ce phénomène ici puisqu'une ample bibliographie existe déjà.

⁴ Cf. *infra*, II *Approche du corpus de la première période lyrique (1951-1968)*, p. 59

⁵ *Opus metricum* regroupe *Laborintus* (déjà paru en 1956 chez l'éditeur Magenta à Varese, dans la collection "oggetto e simbolo" dirigée par Luciano Anceschi) et *Erotopaegnia*.

⁶ Cet inédit correspond au premier texte de son troisième recueil, *Purgatorio de l'Inferno*. Les 10 textes tirés des 27 *Laborintus* (1, 2, 4, 10, 11, 15, 16, 18, 23 et 26) forment majoritairement un choix de textes qui semblent piochés ça et là dans l'ensemble du recueil mais l'on distingue aussi trois petites séquences qui se suivent (1-2, 10-11, 15-16). Il en va de même pour les 8 textes tirés des 17 *Erotopaegnia* (2, 4, 7, 8, 9, 10, 11 et 17) avec une séquence plus longue (7-8-9-10-11). L'idée du regroupement de textes est approfondi *infra* p. 130.

⁷ En comparant *Opus metricum* et l'anthologie, nous relevons seulement une légère différence à la ligne 5 d'*Erotopaegnia* 8, où un point d'exclamation disparaît et une virgule est ajoutée dans le texte de l'anthologie :

nuotando (le loro teste) in quell'aria (oh cenere!) ardendo vibrando!

nuotando (le loro teste) in quell'aria (oh cenere!) ardendo, vibrando,

Il s'agit bien d'une modification auctoriale car celle-ci est reproduite de façon identique dans *Triperuno*, publié en 1964, puis dans *Catamerone*, publié en 1974. La disparition du

comparative du paratexte qui retient notre attention car elle révèle d'emblée la problématique de la réception (et par conséquent de l'interprétation), à cette époque-là, de l'écriture avant-gardiste sanguinetienne. En paratexte de *Opus metricum* figurent plusieurs interprétations de *Laborintus* : celle de Alfredo Giuliani, de Pier Paolo Pasolini et de Giorgio Bàrberi Squarotti⁸. Puis, dans l'anthologie *I Novissimi*, des notes en bas de page accompagnent chaque texte sanguinetien : il ne s'agit pas d'indications auctoriales mais de l'interprétation critique de Alfredo Giuliani, qui est le responsable de la publication de l'anthologie.

C'est particulièrement la présence critique, par deux fois, de l'un des "novissimi", Alfredo Giuliani, qui attire le plus notre attention. Outre le fait qu'elle se manifeste à des dates différentes (son interprétation critique de *Laborintus*, d'abord parue dans la revue "Il Verri" en 1957 reportée ensuite en paratexte de *Opus metricum* en 1960 et son interprétation de chaque texte sanguinetien sélectionné pour la réalisation de l'anthologie, en 1961), l'on pourrait croire qu'il suive toujours le même angle d'analyse. Or, cela n'est pas le cas : il y a, curieusement, une différence nette entre sa première interprétation et celle qui figure dans l'anthologie. Alfredo Giuliani adopte donc un comportement critique différent entre l'œuvre isolée *Laborintus* et le choix de textes sanguinetiens sélectionnés pour la réalisation de l'anthologie.

Dans l'anthologie, Alfredo Giuliani propose un angle d'analyse unique, capable de regrouper les différentes écritures des "novissimi" : il choisit celui de la psychanalyse et, pour ce qui est des textes sanguinetiens, il se

point d'exclamation, qui est le signe typographique traditionnel du lyrisme, témoigne d'une prise de distance avec celui-ci.

⁸ Les interprétations en paratexte du regroupement *Opus metricum* sont des extraits tirés d'articles ou notes de lecture. Celle de Pier Paolo Pasolini a paru dans "Il Punto" en 1956 ; celle de Alfredo Giuliani a paru dans la revue "Il Verri" n°2, en 1957 ; enfin, celle de Giorgio Bàrberi Squarotti est tirée de l'*Almanacco Letterario Bompiani*, 1960. Le paratexte de *Opus metricum* est en Annexe, p. II.

réfère, notamment, au processus d'individuation de Carl Gustav Jung⁹. Depuis les années soixante, les nombreuses republications de l'anthologie *I Novissimi* contribuent à une importante diffusion d'un choix des premiers textes sanguinetiens, mais elles contribuent aussi à la republication systématique des notes de Alfredo Giuliani. C'est probablement la raison pour laquelle l'interprétation de Alfredo Giuliani est très souvent reprise dans la plupart des travaux de la critique sanguinetienne¹⁰. Dans ces travaux, il semble que l'angle psychanalytique junguien soit le seul possible pour conduire l'analyse de l'écriture avant-gardiste sanguinetienne, comme s'il ne pouvait en exister d'autres. Bien entendu, il n'est pas inconcevable de choisir un angle dominant pour analyser l'œuvre de Edoardo Sanguineti.

⁹ Carl Gustav Jung (1875-1961) est un psychanalyste suisse. Il se distingue de Freud par le concept de l'inconscient collectif. Alfredo Giuliani, qui propose d'ailleurs sa propre interprétation de ses textes, se réclame de Jung (par exemple, en note de la page 72, de l'édition 2003, il cite clairement le psychanalyste : « ...selon Jung, la gauche indique *Selbst*, l'objectivité psychique. ». (Notre traduction : « ...secondo Jung, la sinistra indica *Selbst*, l'oggettività psichica. »). L'angle unitaire pouvant regrouper les différentes écritures dérive de sa propre expérience d'écrivain : elle est par conséquent très subjective. Selon nous, Alfredo Giuliani aurait envisagé le concept de l'inconscient collectif junguien en tant qu'angle d'analyse capable de regrouper les différentes écritures des "*Novissimi*". Par exemple, dans ses notes concernant *Laborintus* 1 et *Laborintus* 11, Alfredo Giuliani écrit que « Ellie est l'*Âme* au sens de Jung. » (notre traduction : « Ellie è l'*Anima* nel senso di Jung. ») et signale des « ...rapports entre psychologie et alchimie étudiés par Jung... » (notre traduction : « ...rapporti tra psicologia e alchimia indagati da Jung ») ou encore que « ...le dernier vers est un *nonsense*, qui célèbre l'*Âme* (dans le sens de Jung) » (notre traduction : « ...l'ultimo verso è un *nonsense*, che celebra l'*Anima* (nel senso di Jung)... »).

¹⁰ Par exemple, Gabriella Sica (in *Edoardo Sanguineti*, Firenze, Il Castoro, 1974, p. 67) précise que le processus d'individuation junguien auquel Edoardo Sanguineti se référerait est tiré de l'ouvrage intitulé *Psicologia e alchimia* et déclare, entre autre, que « Toute la narration sanguinetienne [...] n'est qu'une longue et douloureuse *odyssée junguienne*... » (notre traduction : « Tutta la narrativa sanguinetiana [...] non è che una lunga e sofferta 'odissea junghiana'... »). Cette *odyssée junguienne* est souvent reprise dans de nombreux travaux successifs, comme le précise, récemment en 2002, Elisabetta Baccarani (in *La persona migliore dello schermo. Modi ed evoluzione dell'autobiografismo nella poesia di Edoardo Sanguineti*, in *Autobiografie in versi*, Pendragon, Bologna, 2002, pp. 149-180) : « Il ne faudra pas laisser de côté, en outre, qu'avec l'*odyssée junguienne* si souvent citée... » (notre traduction « Occorrerà non trascurare, inoltre, che assieme alla tanto citata odissea junghiana... »). Depuis les années soixante jusqu'à nos jours, l'angle d'analyse proposé par Alfredo Giuliani se retrouve dans la majeure partie des travaux de la critique sanguinetienne. Enfin, le titre d'un texte mineur, "Sanguineti : le presenze semantico-simboliche di Jung e una trama di S. Ambrogio nel *Laborintus*", révèle clairement cette référence. (Il s'agit du chapitre d'un ouvrage de Ciro Vitiello intitulé *Teoria e tecnica dell'avanguardia*, Milano, Mursia, 1984).

Cependant, le choix de trancher conduit souvent à faire émerger l'une des facettes plus ou moins importante, ou dominante, de son écriture. En effet, si Edoardo Sanguineti déclare souvent, au cours de différents entretiens, que la psychanalyse est un domaine qui l'intéresse particulièrement, cette information n'est pas assez convaincante, selon nous, pour que cet angle devienne dominant dans son œuvre. Edoardo Sanguineti ne retient de Jung qu'un répertoire de symboles, qu'une idée de l'universalité, de l'encyclopédie, de certaines images fondamentales de notre culture occidentale ; et c'est dans ce sens-là qu'il faut entendre sa déclaration à Ferdinando Camon :

« ...l'œuvre de Jung m'intéressait en tant que répertoire de symboles [...] c'était fascinant pour moi : il s'agissait en somme d'un dictionnaire organique d'images culturellement privilégiée (Jung dit "archétypes"), historiquement privilégiées [...] ; ce qui m'intéressait, c'était le problème en général de l'universalité [...] de certaines images [...] ; Jung offrait [...] le répertoire de nos images culturellement, historiquement fondamentales, l'encyclopédie de notre savoir symbolique en général... »¹¹.

Edoardo Sanguineti était fasciné par le travail de synthèse de Jung : il ne s'agit donc pas d'une influence de type doctrinal et par conséquent idéologique. En outre, il se réfère souvent aussi à d'autres noms dans le domaine de la psychanalyse (Sigmund Freud, Georg Groddeck) et de la psychologie (Jean-Paul Weber), témoignant d'un vif intérêt pour l'étude de ce domaine en marge de celui de la littérature. Dans l'anthologie, les notes en bas de page de Alfredo Giuliani ne sont qu'une interprétation possible, envisageable. Il est cependant curieux que celle-ci soit devenue, en quelque

¹¹ Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici 1965, pp. 185-187. Notre traduction : « ...l'opera di Jung mi interessava come repertorio di simboli [...] diventava per me affascinante : si trattava insomma di un vocabolario organico di immagini culturalmente privilegiate ("archetipi", dice Jung), storicamente privilegiate [...] m'interessava il problema in generale della universalità [...] di certe immagini [...] Jung

sorte, garante, ou fermement porteuse d'une interprétation généralisable comme le témoigne la majeure partie des travaux de la critique sanguinetienne. D'autant plus que, à cette époque, lors de la réalisation de l'anthologie, Edoardo Sanguineti n'était pas du tout d'accord pour fournir des explications ou des éclaircissements à ses textes, préférant que les textes parlent d'eux-mêmes ou bien que les positions de poétique puissent dériver indirectement des discours critiques¹². Les notes de Alfredo Giuliani ont ainsi produit l'effet inverse de ce qu'était l'intention de départ du projet de l'anthologie puisqu'elles empêchent le lecteur (ou le lecteur-critique) de se reporter directement aux deux déclarations de poétique situées à la fin du volume : "Poesia informale?" et "Poesia e mitologia". Selon nous, l'angle d'analyse psychanalytique proposé par Alfredo Giuliani stigmatise la première réception de l'œuvre sanguinetienne au sein même de la critique italienne.

En nous penchant sur l'article paru en 1957, c'est-à-dire quatre ans avant la réalisation de l'anthologie, nous remarquons que Alfredo Giuliani n'évoque nullement Jung pour ce qui est de son interprétation de la première œuvre sanguinetienne, *Laborintus*. Comme le souligne Erminio Riso dans son récent ouvrage, les intellectuels italiens sont, en 1956, dès la publication de *Laborintus*, totalement déconcertés : « les schémas critiques traditionnels paraissent [...] vains et semblent littéralement tourner dans le vide... »¹³. La première réaction critique, qui provient de Pier Paolo Pasolini, est, selon Erminio Riso, effectivement assez virulente car « ...Pasolini cherche à

offriva [...] il repertorio delle immagini culturalmente, storicamente fondamentali, l'enciclopedia del nostro sapere simbolico in generale... ».

¹² Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, Milano, Anabasi, 1993, p. 49 : « ...io ero piuttosto restio a fare dichiarazioni di poetica, perché preferivo che i testi parlassero da soli o che le posizioni di poetica potessero derivare indirettamente dai discorsi critici. ».

¹³ Erminio Riso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006, p. 8. Notre traduction : « ...gli schemi critici tradizionali paiono in effetti vanificati e sembrano letteralmente girare a vuoto... ». Nous remercions chaleureusement Edoardo Sanguineti pour l'envoi immédiat dès la parution de ce livre gracieusement offert.

insérer son texte [...] dans la tradition avant-gardiste, avec un regard passéiste [...] »¹⁴. Il est vrai que, depuis la première parution de *Laborintus*, un climat polémique s'est en effet enraciné entre Edoardo Sanguineti et Pier Paolo Pasolini. Cette polémique est encore très souvent évoquée en Italie à tel point qu'elle semble, elle aussi, stigmatisée¹⁵. Notre distance, à la fois géographique, linguistique et culturelle, nous permet désormais de passer outre les anciennes querelles internes entre les intellectuels italiens parce que, vu d'ici, elles paraissent dénuées d'importance, d'autant plus que Edoardo Sanguineti souligne au cours d'un entretien avec Fabio Gambaro :

« Personnellement, je crois que l'opposition entre nous deux a vraiment été exagérée [...]. Je crois même qu'il était assez indifférent à ce que je pouvais dire. [...] Nous étions deux personnes très différentes et éloignées ; cela aurait été vraiment difficile de trouver une entente commune. »¹⁶.

L'exagération à laquelle l'auteur se réfère proviendrait donc de cette tension. Mais, plus profondément, en comparant, dans le paratexte de *Opus metricum*, l'article de Pier Paolo Pasolini, écrit en 1956, et celui de Alfredo Giuliani, écrit un an après, en 1957, nous constatons qu'ils s'accordent au moins sur un point, à propos de la poétique sanguinetienne, celui de la référence à Pound et à Eliot :

¹⁴ *Ibidem*. Notre traduction : « ...Pasolini cerca di inserire il testo, valutandone alcune qualità, nella tradizione consolidata delle avanguardie, con uno sguardo al passato [...] ». Le texte pasolinien est en Annexe, p. II.

¹⁵ Nous préférons renvoyer à l'étude de Luigi Weber intitulée *Usando gli utensili di utopia* (Bologna, Gedit, 2004), particulièrement au paragraphe de son premier chapitre "Sanguineti e Pasolini" pp. 19-22, dans lequel il approfondit la dite polémique entre les deux écrivains.

¹⁶ Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti* (op. cit.), pp. 34-36. Notre traduction : « Personalmente credo che questa polarità tra noi due sia stata parecchio esagerata [...]. Credo anche che egli fosse abbastanza indifferente a ciò che io potevo dire. [...] Eravamo due persone molto lontane e diverse, e sarebbe stato veramente difficile trovare dei punti d'intesa. ». Voir la thèse de Flaviano Pisanelli *Une écriture de la dissidence : les dernières productions de P.P.Pasolini*, sous la direction de Jean-Charles Vegliante, Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2007. Lors du Salon du Livre parisien, en 2002, Edoardo Sanguineti a d'ailleurs affirmé sa profonde différence par rapport à la poétique de P. P. Pasolini.

« Le “labor” qu’il y a dedans, est un très vif *pastiche* (italien post-montalien, calqué sur un Pound et un Eliot redécouverts... »¹⁷.

« Sous et dans le “labor” [...], il y a Pound, Joyce et Eliot, [...] »¹⁸.

Nous sommes tentée de nous demander si le regard passéiste que Erminio Risso prête uniquement à Pier Paolo Pasolini ne serait pas à remettre en discussion puisqu’il concorde, sur ce point, avec celui de Alfredo Giuliani. En effet, Pasolini et Giuliani sont bien d’accord sur le fait que la poétique sanguinetienne se réfère à Eliot et à Pound. Le regard passéiste ne concerne donc pas uniquement Pasolini mais également l’un des “novissimi”. Or, nous allons le voir plus loin que ces références ne sont pas directement liées à l’écriture avant-gardiste sanguinetienne et notamment à sa nouvelle technique lyrique¹⁹.

Selon nous, Alfredo Giuliani aurait pu dépasser ce “regard passéiste” s’il n’avait pas modifié son premier comportement critique. En effet, dans son article paru en 1957, il signale un certain nombre d’informations qui proviennent, selon nous, de déclarations intimes que lui a faites Edoardo Sanguineti avant la réalisation du projet de l’anthologie. C’est surtout un passage éclairant de son article qui retient le plus notre attention :

« ...Sanguineti sait parfaitement que les limites du langage sont aussi les limites d’un monde (donc : dilatation des aires linguistiques) et que mille choses passées sous silence sont inexorablement proches de la chose dite.... »²⁰.

¹⁷ Pasolini. Notre traduction : « Il “labor” che c’è dentro, è un furentissimo *pastiche* (italiano post-montaliano, rimontato su un Pound e un Eliot riscoperti... ».

¹⁸ Giuliani. Notre traduction : « Dietro e nel “labor”[...], ci sono Pound, Joyce ed Eliot, [...] ».

¹⁹ Cf. *infra*, pp. 36-37 (et note n° 55).

²⁰ Extrait tiré du paratexte d’*Opus metricum*. Notre traduction : « ...Sanguineti sa perfettamente che i limiti del linguaggio sono anche i limiti d’un mondo (perciò : dilatazione delle aree linguistiche) e che mille cose taciute stanno inesorabilmente accanto alla cosa detta ».

Il s'agit de la problématique des « **limites du langage** », de la « **dilatation des aires linguistiques** » qui entrent en relation avec les « **limites d'un monde** », qui est celui du lyrisme sanguinetien. C'est donc par la recherche sur les limites du rapport Langue / Langage que Edoardo Sanguineti exprime son lyrisme, c'est-à-dire *cette chose passée sous silence*. Puis, paradoxalement, son lyrisme est proche de la *chose dite*, c'est-à-dire que sa caractéristique première est l'oralité ou la diction, la prononciation, ou en d'autres termes, que le lyrisme sanguinetien se réfère pleinement à l'acte de la communication. Pour conduire l'analyse de son lyrisme, comme nous allons le voir tout au long de cette thèse, il faudra supposer que l'acte de la communication s'articule justement en considérant les limites non pas *du* langage mais *des* langages et la « dilatation des aires linguistiques » englobe d'abord *plusieurs* systèmes linguistiques²¹. En somme, cet extrait met d'emblée la lumière sur la problématique du rapport Langue / Langage, révélant l'angle d'analyse primordial : celui de la linguistique, indispensable pour étudier le lyrisme sanguinetien.

Notre angle d'analyse linguistique est nouveau par rapport aux récents travaux de la critique italienne. Il ne se rattache pas du tout à la critique actuelle qui se tourne plutôt vers l'angle de l'analyse politique en qualifiant l'écriture sanguinetienne d'« anti-lyrique ». Par exemple, dans son récent ouvrage, Elisabetta Baccarani se réfère, à propos du thème d'Eros, à une « démolition de l'édifice de la poésie moderne », à une « dépoétisation », à des « gestes poétiques désublimes » pour la simple raison que la poétique sanguinetienne s'inscrit en opposition à « l'amour passion » de la société bourgeoise²². Cette analyse du lyrisme sanguinetien, qui s'inscrit

²¹ L'analyse de la pluralité de systèmes linguistiques dans l'écriture avant-gardiste sanguinetienne est au cœur de notre mémoire de D.E.A. (op. cit.).

²² Elisabetta Baccarani, *La poesia nel labirinto*, Bologna, Il Mulino, 2002, chapitre intitulé « Archetipi per un eros 'coniguale' e 'antilirico' », pp. 31-36 : « In particolare, guardando all'orizzonte letterario e specificamente poetico, per un giovane poeta che sentisse come proprio compito [...] quello di demolire l'edificio della Lirica moderna [...]. E se è vero che il fine di sliricizzazione della poesia viene perseguito da Sanguineti [...] è

principalement sous l'angle politique, dénonce des valeurs bourgeoises traditionnelles. Certes, politiquement et socialement, Edoardo Sanguineti n'adhère pas du tout à ces valeurs. Cependant, si cet angle d'analyse politique pourrait avoir un impact bien réel dans sa poétique, il n'est pas dominant, d'autant plus si l'on considère la déclaration de Edoardo Sanguineti à Fabio Danelon, en 1995 :

« L'important n'est pas que j'affiche une étiquette de parti, mais le fait que, dans tous les cas, je communique une vision du monde. De la part d'un intellectuel on espère et on exige d'obtenir des visions plus cohérentes. »²³.

La position politique de Edoardo Sanguineti n'est pas à exclure, elle est déterminante puisqu'elle représente et véhicule son idéologie. Néanmoins, elle est selon nous insuffisante pour qualifier son « anti-lyrisme ». Car, s'il est vrai que Edoardo Sanguineti est proche de l'idéologie du Parti Communiste Italien, son adhésion est très tardive. À la fin de la deuxième guerre mondiale, lorsqu'il est adolescent, l'idéologie du Parti Communiste est importante dans toute l'Europe. C'est à ce moment que les textes de l'intellectuel italien Antonio Gramsci (notamment les *Lettres de prison* et les *Cahiers*) sont amplement diffusés en Italie²⁴. Il n'est pas de notre intention de relever ici les nombreuses publications des textes gramsciens à cette époque car nous pensons qu'il est préférable de se pencher sur le fait que Edoardo Sanguineti retarde, en quelque sorte, son adhésion au Parti Communiste Italien car, selon lui, les membres du Parti

probabilmente, fra i suoi desublimanti gesti poetici, quello più scandalosamente antipoetico. ».

²³ Edoardo Sanguineti "Per una teoria della prassi", in *Il riscatto della parola*, Brescia, Grafo, 1995, p. 37. Notre traduction : « Non è rilevante se esibisco una etichetta di partito, ma il fatto che, in ogni caso, comunico una visione del mondo. Da un intellettuale si spera e si esige di ottenere delle visioni più coerenti. ».

« ...étaient acharnés sur une lecture gramscienne qui me semblait inauthentique [...] ; l'auteur des *Quaderni* était en fait utilisé au sein du Parti pour en justifier la ligne politique culturelle »²⁵.

Edoardo Sanguineti connaît bien les textes de cet intellectuel, fondateur du PCI et, selon sa déclaration, il y a un malentendu entre l'interprétation des membres du Parti et la sienne. C'est la raison pour laquelle il s'éloigne des positions du Parti à cette époque et qu'il les rejoindra véritablement, à la fin des années soixante : « ...je deviendrai gramscien beaucoup plus tard, quand le malentendu commencera à être dépassé »²⁶. On pourrait croire, selon cette déclaration, que Edoardo Sanguineti est devenu, tardivement, gramscien. Or, selon nous, il l'a toujours été : cette dernière déclaration signifie plutôt qu'il affichera, plus tard, et de façon plus ouverte, son appartenance à l'idéologie gramscienne quand les fortes divergences interprétatives avec les membres du Parti se seront apaisées. Enfin, toujours au cours de l'entretien avec Fabio Danelon, Edoardo Sanguineti se réfère souvent à l'idéologie gramscienne et l'on peut, sans détours, affirmer que lorsqu'il déclare « Nous sommes tous porteurs d'une idéologie et celui qui travaille dans le domaine du langage l'exprime à travers le langage »²⁷, il se réfère à la problématique du rapport Langue / Langage, au sein de la communication verbale, qui intéressait particulièrement Antonio Gramsci.

²⁴ Antonio Gramsci (1891-1937), fondateur du Parti Communiste Italien, fut emprisonné sous le régime mussolinien.

²⁵ Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti* (op. cit.). Notre traduction : « ...erano arroccati su una lettura gramsciana che mi pareva molto inautentica [...] l'autore dei *Quaderni* era infatti addomesticamente utilizzato per giustificare la linea politica culturale del partito ». À cette époque, on retenait surtout de Antonio Gramsci son expérience carcérale et les tortures dont il a été victime. Certes, il est important de souligner que le régime fasciste italien a été extrêmement virulent avec Antonio Gramsci puisque ce dernier n'a pas survécu à ces tortures.

²⁶ *Idem*. Notre traduction : « ...diventerò gramsciano molto più tardi, quando l'equivoco inizierà a essere superato ».

²⁷ «Per una poesia della prassi» in *Il riscatto della parola* (op. cit.), p. 37. Notre traduction : « Siamo tutti portatori di una ideologia e chi lavora nell'ambito del linguaggio la esprime attraverso il linguaggio ».

Antonio Gramsci, qui est un écrivain philosophe avant tout, est considéré par Edoardo Sanguineti comme un homme ayant apporté de très grandes contributions au fait littéraire. Il a d'ailleurs publié de nombreux articles sur lui²⁸. C'est, par exemple, à la fin de son article, intitulé "Il nostro Gramsci", que Edoardo Sanguineti nous livre l'interprétation de *son* Gramsci, c'est-à-dire l'interprétation qui découle de ses lectures très approfondies de ses notes :

« Je crois que l'idée d'un " Gramsci nôtre " [...] peut vraiment se concentrer [...] à partir de la constellation variée de ses méditations et propositions, qui donne une forme plus spécifique à la reconfirmation de la norme marxienne, en un point, qui est utile. Et c'est celui [...] de la nécessité *pratico-théorique* adéquate à une "*autoconscience critique*", en un moment où celle-ci semble, presque de jour en jour, se faire plus pâle, plus fragile, plus floue. [...] je veux au moins suggérer l'opportunité, et je dirais presque la nécessité, aujourd'hui, d'une relecture des textes marxistes et marxistes, les gramsciens en tête, [...] à la lumière du matérialisme historique »²⁹.

Relire les textes d'Antonio Gramsci soulève justement une problématique de lecture et de réception. Ses textes sont avant tout des ébauches écrites dans des cahiers, c'est-à-dire que leur forme et leur style sont en quasi opposition avec la création définitive d'un livre. Si l'on analyse ses ébauches de la même façon qu'une création livresque, c'est-à-dire selon une forme structurellement accomplie, on trouvera forcément des « erreurs

²⁸ Les articles de Edoardo Sanguineti sur Antonio Gramsci sont : "Sono per il compromesso (e mi appello a Gramsci)" publié dans le journal *Paese sera* en 1979 et maintenant in *Scribilli*, Milano, Feltrinelli, 1985 ; "Gramsci, cronista teatrale", "Letteratura e vita nazionale", "Il chierico organico – Per una storia dell'intellettuale", "Il nostro Gramsci", in *Il chierico organico*, Milano, Feltrinelli, 2000.

²⁹ Notre traduction : « Credo che l'idea di un "nostro Gramsci" [...] possa davvero raccogliersi [...] dalla varia costellazione delle sue meditazioni e proposte, dando più specifica forma a quella riconferma della norma marxiana, in un punto, utilmente. Ed è quello [...] della necessità *pratico-teorica* di un'adeguata "*autocoscienza critica*", in un momento in cui questa sembra farsi, quasi di giorno in giorno, più pallida, più fragile, più incerta. [...] desidero almeno suggerire l'opportunità, e quasi direi la necessità, oggi, di una rilettura di testi marxisti e marxisti, i gramsciani in testa, [...] alla luce del materialismo storico ».

logiques »³⁰. Dans ses nombreux articles, Edoardo Sanguineti explique quel est, selon lui, le style de l'écriture de Antonio Gramsci. C'est un style qui est *exemplaire* (dans le sens de *modèle à suivre*), parce qu'il repose sur une stratégie d'interrogations ; c'est une technique de la pensée en mouvement dont il faut rechercher le rythme parce que l'intellect est en création continue, en mouvement perpétuel. En recherchant le rythme de la pensée pour identifier les éléments essentiels, stables et permanents, on arrive à une sélection qui permet d'éviter de tomber dans les doctrines et théories partielles. Le style de Antonio Gramsci définit ou reflète la structure de sa pensée : c'est une dynamique conceptuelle seconde et, selon nous, Edoardo Sanguineti s'en inspire. Celle-ci est intimement liée à la réflexion gramscienne sur la remise en cause de la grammaire normative. En effet, dans un autre de ses textes, Edoardo Sanguineti cite directement la réflexion de Antonio Gramsci sur la question de la langue, sur la remise en cause de la grammaire normative :

« ...“selon cette optique nouvelle on peut faire émerger à nouveau l'éternelle question de la langue, [...] on peut remettre en discussion la grammaire normative, [...] il s'agit d'un bloc problématique dialectiquement organique, unitaire [et] personne n'a jamais pensé ces problèmes en tant qu'ensemble soudé et cohérent”. »³¹.

³⁰ L'écriture de notes est ainsi comparable à l'écriture épistolaire. Edoardo Sanguineti l'explique à travers une citation de Antonio Gramsci (in “Il nostro Gramsci”, op. cit.) : « ...“l'étude épistolaire doit être faite avec beaucoup d'attention : une affirmation recensée dans une lettre ne serait peut-être pas répétée dans un livre. La vivacité stylistique des lettres [...] conduit parfois à des argumentations défailantes ; dans les lettres, comme dans les discours, comme dans les conversations, on trouve plus souvent des *erreurs logiques* : la rapidité de la pensée est souvent au détriment de sa solidité.” ». (Notre traduction : « ...“ lo studio dell'epistolario deve essere fatto con certe cautele : un'affermazione recisa fatta in una lettera non sarebbe forse ripetuta in un libro. La vivacità stilistica delle lettere [...] talvolta porta a deficienze di argomentazione ; nelle lettere, come nei discorsi, come nelle conversazioni, si verificano più spesso *errori logici* : la rapidità del pensiero è spesso a scapito della sua solidità.” »).

³¹ Edoardo Sanguineti “Letteratura e vita nazionale” in *Il chierico organico* (op. cit.). Notre traduction : « “...secondo quest'ottica nuova si può risollevere l'eterna questione della lingua, [...] si possono rimettere in discussione la grammatica normativa, [...] si tratta di un blocco problematico dialetticamente organico, unitario [e] nessuno ha mai presentato questi problemi come un insieme collegato e coerente”. ».

La réflexion de Antonio Gramsci sur la remise en cause de la grammaire normative n'est pas du tout indifférente à Edoardo Sanguineti car il précise, toujours dans le même texte, que ce que Antonio Gramsci « ...nous invite à faire [...] c'est de retrouver et de reconnaître dans l'esthétique même [...] une conception du monde à travers la plus rare expression d'art et de littérature, une manifestation de convictions morales, un geste éthique et social »³². Nous allons voir qu'effectivement, c'est **la stylisation de la grammaire normative** qui agit au sein du lyrisme sanguinetien³³. Cette conception du monde, Edoardo Sanguineti la fait correspondre directement à son idée d'une identité lyrique comme il le déclare lors de l'entretien avec Luigi Pestalozza :

« ...l'identité est un projet [...]. Ce qui fait une identité réelle [...] c'est ce que nous élaborons et réalisons en tant que projet. Notre véritable identité est le projet que nous portons en nous, dans notre praxis concrète. [...] je veux dire que [le rôle de l'intellectuel] est un rôle de projeteur. [...] l'opération intellectuelle [...] est la mise en scène d'un projet »³⁴.

L'identité lyrique sanguinetienne est ainsi très concrète et très précise : elle se réalise dans la *praxis* de son projet esthétique. La question de la Langue et la remise en discussion de la grammaire normative soulevées par Antonio Gramsci sont au cœur du projet lyrique sanguinetien. Mais comment procède-t-il ?

³² *Idem*. Notre traduction : « ...ci invita a fare [...] è ritrovare e riconoscere [...] nella puramente estetica [...], una concezione del mondo, così nella più rarefatta espressione di arte e di letteratura una manifestazione di “convincimenti morali”, un gesto etico e sociale ».

³³ Cf. *infra*, pp. 207-215.

³⁴ In “Critica spettacolare della spettacolarità” paru une première fois dans la revue, à Bari, *Musica/realità*, n° 4, pp. 21-37, 1981 et publié en 1993 dans le recueil *Per musica*, Milano, Mucchi Editore. Notre traduction : « ...l'identità è un progetto [...]. Ciò che fa un'identità reale [...] è ciò che noi elaboriamo e realizziamo come progetto. La nostra vera identità è il progetto che portiamo con noi, nella nostra prassi concreta. [...] dico che [il ruolo dell'intellettuale] è un ruolo progettante. [...] l'operazione intellettuale [...] è la messa in scena di un progetto ».

1. Les modèles “archaïques” de la communication du début du XX^{ème} siècle

Pour comprendre le projet lyrique sanguinetien, il est indispensable de se tourner vers la formation de l’auteur. Dans les années d’après-guerre, lorsque Edoardo Sanguineti est au lycée, il se lie d’amitié avec son professeur de philosophie Albino Galvano (Turin, 1907-1990), qui est aussi un peintre, un critique et un historien de l’art. Selon nous, cette amitié est fondamentale car elle est nourrie d’importants échanges culturels : Albino Galvano a probablement dû lui transmettre la leçon des avant-gardes picturales du début du vingtième siècle. En somme, Edoardo Sanguineti s’intéresse aux nouvelles propositions de communication nées au début du XX^{ème} siècle en Europe (non seulement dans la création picturale et musicale mais aussi dans la création verbale) et plus précisément, il s’intéresse de près aux révolutions artistiques qui ont eu lieu en Russie et en Allemagne.

Le jeune Edoardo Sanguineti n’adhère donc pas du tout à l’esthétique du néo-réalisme, laquelle est dominante en Italie à la fin de la deuxième guerre mondiale (et qui a une place toute particulière dans les nouvelles créations cinématographiques). Il n’est pas dans notre intention de dresser un panorama des œuvres publiées lors de l’immédiat après-guerre, ni d’analyser la poétique du néo-réalisme. Les poètes hermétiques italiens de la troisième génération, par exemple Giorgio Caproni et Vittorio Sereni, se rapprochent de cette expression pour transmettre leurs expériences vécues pendant le conflit mondial, et la prose de Primo Levi, *Se questo è un uomo*, publiée en 1947 (mais passée alors presque inaperçue) est le témoignage de son expérience dans les camps de concentration. Certes, l’écriture de l’expérience traumatisante de la guerre est socialement très importante car elle est porteuse de témoignages pour les générations à venir. Cependant, pour le jeune Edoardo Sanguineti, l’esthétique du néo-réalisme est déjà dépassée parce qu’elle donne une vision du monde révolue et bâtie sur un

décalage temporel, voire un anachronisme du présent historique. La recherche de Edoardo Sanguineti est alors tendue vers des horizons “autres” que celles de ses contemporains littéraires. Le contact entre plusieurs recherches artistiques est par conséquent dominant dans la formation du jeune Edoardo Sanguineti. Mais celle qui est la plus importante concerne, évidemment, la recherche dans le domaine de la création verbale.

1.1 la littérarité par l’analyse linguistique des formalistes russes

Lorsque Edoardo Sanguineti déclare dans “Poesia informale?”³⁵ qu’il entend *dépasser le formalisme par le formalisme même*³⁶, il est clair qu’il se réfère au nouveau type de comportement critique des formalistes qui s’affirma en Russie, entre les années 1915 et 1930³⁷. Son intention de “dépasser le formalisme” ne signifie pas moins que sa création verbale est enracinée dans cette direction. Or, la référence aux formalistes russes n’apparaît jamais dans les travaux de la critique sanguinetienne car elle se réfère, curieusement, au courant pictural de l’informel³⁸. Pourtant, il suffit

³⁵ Edoardo Sanguineti écrit “Poesia informale?” en mars 1961. Cette déclaration de poétique est publiée - on l’a vu - à la fin de l’anthologie *I Novissimi, poesie per gli anni '60* (op. cit.) et l’année suivante dans un ouvrage personnel intitulé *K. e altre cose*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1962.

³⁶ *Idem.* « ...il s’agissait pour moi de dépasser le formalisme [...] par le formalisme [...] même... ». (Notre traduction : « si trattava per me di superare il formalismo [...] a partire dal formalismo [...] stesso »).

³⁷ Le Formalisme Russe est étroitement lié à la révolution poétique opérée notamment par Vélimir Hlebnikov (1885-1922) qui écrivit en 1908-1909 *La conjuration par le rire*, poème caractérisant des formes poétiques non traditionnelles. Cette révolution poétique existe, entre autres, dans les œuvres de Vladimir Maïakovski (1893-1930). Les principaux représentants du Formalisme Russe sont : O. Brick (1888-1945), R. Jakobson (1896-1982), V. Chklovski (1893-1984), B. Eichenbaum (1886-1959), Vinogradov (1895-1969) et Iouri Tynianov (1894-1943).

³⁸ En 1974, Gabriella Sica (op. cit.) signale un lien avec la peinture informelle de Pollock : « ...dans le domaine pictural, l’informel de Pollock [...] devait représenter les moyens de comparaison les plus directs dans une poésie qui avait le projet d’une désagrégation des langages. ». (Notre traduction : « ...nell’ambito pittorico, l’informale di Pollock [...] doveva rappresentare i termini di confronto più diretti per una poesia che si progettava sulla disgregazione dei linguaggi. »). Cependant, dès 1975, dans son essai intitulé “L’effettuale ragione pratica della poesia nel *Catamerone* di Sanguineti”, in *Lingua e stile*, n°2, Niva

de lire, non seulement le titre (qui finit par un point d'interrogation, justifiant en cela un sentiment d'étonnement de la part de l'auteur) mais aussi les premières lignes pour comprendre que la notion d'informel n'a rien à voir avec la poétique sanguinetienne : « Ce n'est pas moi qui a pensé à la notion que l'on propose ici dans le titre »³⁹. Dès le début de "Poesia informale?" Edoardo Sanguineti précise que cette notion d'informel vient plutôt de l'idée de deux critiques, Vivaldi et Leonetti ; et, à la fin du texte, l'auteur signale qu'il s'agit d'une construction formelle du texte qui refuse « les voies de l'informel, de l'*action poetry* ... »⁴⁰. Il est, par conséquent, indispensable de connaître le courant des formalistes russes pour étudier le lyrisme sanguinetien.

Au début du vingtième siècle, les critiques formalistes russes ressentent la nécessité de proposer une approche et une interprétation différentes de celle des théoriciens de la critique symboliste, tels que Potebnia et Vesselovski.

Lorenzini cite cette référence de façon moins radicale : « La poésie de Sanguineti semble rejoindre la leçon de Pollock (de façon particulière) : le bouleversement, la simplification des objets, la réduction d'une espèce de "tempête de la matière", peuvent se rapprocher de certaines opérations sanguinetiennes ». (Notre traduction « La poesia di Sanguineti sembra risentire la lezione di Pollock (in particolar modo) lo sconvolgimento la semplificazione degli oggetti, la riduzione a una sorta di "tempesta materica", si possono avvicinare a certe operazioni sanguinetiane »). Niva Lorenzini est la seule à souligner un doute par rapport à la technique de l'informel : l'écriture sanguinetienne *semble* s'inspirer de la leçon de Pollock mais non pas dans toutes les opérations de sa poétique avant-gardiste. Or, la référence à l'informel est souvent reprise dans la plupart des travaux de la critique sanguinetienne. Par exemple, Erminio Risso, dans son récent ouvrage (*Laborintus di Edoardo Sanguineti*, op. cit.), déclare explicitement que « ...l'univers pictural sert à fixer la méthode opérative, renvoyant, surtout du côté de l'informel, au *dripping* de Pollock [...] il peut bien représenter, au niveau visuel, la capacité verbale de Sanguineti qui est de jeter des mots dont la fin ultime est un chaos structuré et non fortuite. ». (Notre traduction : « ...l'universo pittorico serve a fissare il metodo operativo, rimandando, soprattutto sul versante dell'informale, al *dripping* di Pollock [...] può rappresentare bene a livello visivo la capacità verbale di Sanguineti di gettare parole il cui esito ultimo è un caos strutturato e non casuale. »).

³⁹ Edoardo Sanguineti, "Poesia informale?", in *I Novissimi* (op. cit.) pp. 201-204 de l'édition en 2003. Notre traduction : « Non sono stato io a escogitare la nozione che qui si propone, nel titolo [...] ».

⁴⁰ *Idem* « ...dans les années 50, celui qui voulait se plonger avec un heureux optimisme dans un terrain "constructif", en refusant les voies de l'informel, de l'*action poetry*... ». (Notre traduction : « ...negli anni '50, chi voleva gettarsi con felice ottimismo su un terreno "costruttivo", rifiutando le vie dell'informale, dell'*action poetry*... »).

En effet, selon les formalistes, la théorie esthétique des symbolistes n'était plus du tout adaptée pour analyser notamment les nouveaux textes des jeunes poètes russes. Les formalistes refusent ainsi la diversité des angles d'analyse proposée par les symbolistes (la biographie de l'auteur, la psychologie, la sociologie, la religion ou la mystique, la politique, la philosophie) pour n'en proposer qu'un, celui de la linguistique. Le conglomérat de disciplines mises en avant par les critiques symbolistes devient secondaire, de deuxième ordre. Il s'agit d'un renversement de la perception de l'œuvre puisqu'avec les formalistes l'angle de l'analyse est unique. C'est particulièrement le linguiste Roman Jakobson qui explique l'apport de ce nouvel et unique angle : l'objet de la science littéraire n'est pas la littérature mais la *littérarité* ('literaturnost'), c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire. Celle-ci est considérée par les formalistes russes en tant qu'objet purement formel et fonctionnel dévoilant tous les procédés artistiques employés. En 1921, Victor Chklovski introduit la notion de système esthétique dans lequel chaque procédé artistique doit remplir une fonction déterminée. Ainsi, « la forme est saisie comme telle et est reconnue comme procédé artistique : ce qui définit l'art dans sa spécificité, c'est la perceptibilité de la forme. L'acte même de la perception y devient une fin en soi, et l'identification du procédé technique, le principe d'une théorie [...]. Ainsi conçu, l'art devient un moyen de briser l'automatisme de la perception quotidienne en recréant une "distance" »⁴¹. En choisissant l'angle linguistique, les formalistes russes parviennent à toucher le fait littéraire, c'est-à-dire que les faits de la langue poétique sont considérés dans la dimension linguistique et poétique. Le principal point de départ de la recherche des formalistes russes est la confrontation de la langue poétique avec la langue quotidienne. C'est ainsi qu'ils prennent notamment deux aspects qui entrent en totale opposition avec les analyses

⁴¹ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, pp. 44-47.

des critiques symbolistes : l'un concerne l'aspect phonique et l'autre l'aspect rythmique de la langue. C'est principalement à partir de ces deux aspects techniques que les formalistes s'élèvent de façon plus virulente contre les critiques symbolistes.

Les formalistes revalorisent le problème des sons dans les textes des jeunes poètes russes⁴². Selon les formalistes, les sons existent dans le vers en dehors de tout lien avec l'image (c'est-à-dire le référent) ; les sons acquièrent un rôle primordial, celui d'image-symbole, et ont désormais une fonction verbale autonome, comme le déclare Osip Brik :

« ...quelle que soit la manière dont on considère les rapports entre l'image et le son, il n'en demeure pas moins que les sons et les consonances ne sont pas un pur supplément euphonique, mais qu'ils sont le résultat d'un dessein poétique autonome. La sonorité de la langue poétique ne s'épuise pas avec les procédés extérieurs de l'harmonie, mais elle représente un produit complexe de l'interaction des lois générales de l'harmonie. La rime, l'allitération, etc., ne sont qu'une manifestation apparente, un cas particulier des lois euphoniques fondamentales. »⁴³.

Selon Osip Brik, la répétition de sons acquiert un rôle esthétique : celui qui est analogue au procédé de tautologie dans le folklore. La répétition des sons, ou l'effet acoustique, peut devenir un procédé expressif de premier ordre. On parle dès lors du rôle particulier des gestes sonores. Par exemple, en se penchant sur l'œuvre *Le Manteau* de Gogol⁴⁴, le critique formaliste Boris Eikhenbaum met en lumière, à partir de l'analyse de la construction des jeux de mots et de calembours relevés dans l'œuvre, un « effet

⁴² Dévalorisé dans les analyses des symbolistes qui se limitaient à indiquer des allitérations, des onomatopées. Ces phénomènes linguistiques étaient considérés en tant que jeu, n'ayant qu'une importance secondaire.

⁴³ Osip Brik, "Les répétitions des sons" in *Recueils sur la théorie de la langue poétique*, fasc. 2, Petrograd, 1917. Citation tirée de *Théorie de la littérature – textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, préface de Roman Jakobson*, Seuil, Paris, 1965.

⁴⁴ La nouvelle *Le manteau* de Nicolas Vassiliévitch Gogol (1809-1852) est écrite en 1848.

grotesque dans lequel la grimace du rire alterne avec celle de la souffrance [...] c'est un Gogol interprète, voire comédien, qui transparait dans le texte du *Manteau*. »⁴⁵. C'est donc par l'analyse de la construction linguistique qu'il touche le sujet lyrique : celui-ci est image verbale vivante ou émotion verbale ; selon le formaliste russe Boris Eikhenbaum, « la notion du sujet [est] une construction » que ce soit en poésie ou en prose⁴⁶.

Pour ce qui est de l'analyse rythmique, les formalistes font le constat qu'il n'existait pas auparavant de base théorique du vers. C'est ce que déclare Boris Eikhenbaum :

« ...il n'existait pas une théorie du vers au sens large du terme : ni le problème du rythme poétique, [...] ni le problème du lexique et de la sémantique poétique n'avaient trouvé de base théorique. En d'autres termes, le problème du vers restait en fait obscur. Il était nécessaire d'abandonner les problèmes concrets de la métrique et de nous pencher sur la question du vers d'un point de vue plus général. Il était nécessaire de poser le problème du rythme, de telle sorte qu'il ne s'épuise pas avec la métrique, mais qu'il intègre les aspects plus essentiels de la langue poétique. »⁴⁷.

La métrique passe donc au deuxième plan, laissant à l'analyse du rythme la place de premier plan. Le rythme connaît un élargissement et un enrichissement à partir d'une série d'éléments linguistiques qui participent à la construction du vers :

« ...à côté du rythme provenant de l'accent des mots apparaissent le rythme qui vient de l'intonation propositionnelle et le rythme harmonique (allitérations, etc.). Ainsi la notion même du vers devient

⁴⁵ Boris Eikhenbaum, « Comment est fait *le Manteau* de Gogol », in *Théorie de la littérature – textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, préface de Roman Jakobson*, Seuil, Paris, 1965.

⁴⁶ La citation exacte de Boris Eikhenbaum est : « On a défini la différence qui existe entre la notion du sujet comme une construction et la notion de fable comme matériau. On a découvert les procédés spécifiques de la composition du sujet », in « La théorie de la *méthode formelle* », in *Théorie de la littérature* (op. cit.) p 55.

⁴⁷ Boris Eikhenbaum, « La théorie de la *méthode formelle* », in *Théorie de la littérature* (op. cit.) p 56.

la notion d'un discours spécifique, dont tous les éléments contribuent au caractère poétique. »⁴⁸.

Mettre le rythme au premier plan c'est entrer en totale opposition avec les analyses des critiques symbolistes de l'époque qui ne s'intéressaient qu'à la métrique et se tournaient peu à peu sur la voie des calculs statistiques exacts, lui faisant perdre ainsi de l'importance⁴⁹. Les formalistes russes ont ainsi principalement axé leurs recherches sur le texte lui-même en révolutionnant les approches linguistiques, phoniques et rythmiques.

La mise au premier plan de tels éléments n'est pas indifférente au projet sanguinetien⁵⁰ et lorsque Edoardo Sanguineti déclare qu'il entend dépasser le formalisme, il cherche d'abord, selon nous, à susciter chez le lecteur l'intérêt envers les recherches des critiques formalistes russes. Il est donc indispensable que le lecteur connaisse au préalable leur apport nouveau dans le domaine de la critique littéraire, c'est-à-dire la *littérarité*. Cette reconnaissance est fondamentale pour conduire une analyse sur son lyrisme : la *littérarité* souligne l'importance de considérer d'abord la forme linguistique et poétique de ses textes. Mais ce n'est pas tout : son projet de *dépasser le formalisme par le formalisme même* est une proposition formelle nouvelle : il revient au lecteur de se comporter en tant que "critique" afin d'identifier, à partir de la forme, une esthétique tout à fait inédite au sein de la création verbale, favorisant un comportement nouveau.

⁴⁸ *Idem*, p. 60.

⁴⁹ *Idem*, p. 59.

⁵⁰ Un lien avec l'avant-garde poétique italienne du début du siècle ne peut alors vraiment pas exister puisqu'en Italie, les Futuristes, principalement représentés par Marinetti, renforcent encore plus l'esthétique naturaliste : par exemple, la vitesse correspond au rythme frénétique de l'ère de l'industrialisation. Le terme 'Futurisme' est d'ailleurs attribué aussi bien aux poètes russes qu'aux poètes italiens. C'est, en effet, le poète Vladimir Maïakovski qui l'a utilisé en 1913. Cependant, il y a une nette différence entre les futuristes italiens marinettiens, qui s'inscrivent plutôt dans la branche nommée "égo-futurisme" et les futuristes russes qui créèrent la branche nommée "cubo-futurisme" (Kamenskij, Hlebnikov et Burljuk).

1.2. la nouvelle *mimesis* dans la peinture et la musique

L'intérêt de se pencher sur la genèse de la première œuvre sanguinetienne permet d'enrichir notre angle d'analyse afin de mener à bien notre étude sur le lyrisme. La nouvelle écriture sanguinetienne naît à l'aube des années cinquante, lorsque dix textes sont publiés dans la revue florentine d'art et de littérature *Numero*. Dans la genèse, nous notons que le titre *Laborintus* n'apparaît pas immédiatement : c'est après la composition définitive du recueil, au moment de sa publication en 1956, que Edoardo Sanguineti va l'intituler ainsi, comme il le déclare à Fabio Gambaro :

« Au début, le titre devait être "Laszo Varga", *Laborintus* fut choisi à la fin de la composition, au moment de la publication du livre... »⁵¹.

Si Edoardo Sanguineti déclare aussi, au cours de ce même entretien, qu'il publia dix textes *Laszo Varga* en 1951, cette information n'est cependant pas tout à fait exacte : Edoardo Sanguineti les écrit en 1951 et ils sont publiés à des dates différentes (cinq d'entre eux paraissent dans le numéro 5 de la revue *Numero* en décembre 1951 - janvier 1952, et les cinq autres sont publiés dans le numéro double 4-5 de la même revue en juillet-septembre 1953). Mis à part le récent ouvrage d'Erminio Risso paru en octobre 2006 et l'article de Niva Lorenzini, paru en décembre 2006⁵², les références de ces textes "pré-laborintiques" ne sont signalées nulle part ailleurs dans les travaux de la critique sanguinetienne⁵³.

⁵¹ Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti* (op.cit.). Notre traduction : « All'inizio il titolo doveva essere "Laszo Varga", *Laborintus* fu scelto a composizione conclusa, al momento della pubblicazione del libro... ».

⁵² Erminio Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti* (op. cit.). Niva Lorenzini, "Laszo 0: sulla soglia di *Laborintus*", in *Poetiche*, n°3, 2006.

⁵³ Nous avons trouvé ces textes "pré-laborintiques", mais avec beaucoup de difficulté, grâce à la directrice des Archives d'État de la ville de Florence, Rosalia Manno Tolu, que nous remercions pour l'envoi du CD-Rom gracieusement offert, *Fiamma Vigo e 'numero' Una vita per l'arte*. Edizione digitale delle riviste 'numero (1949-1953) e 'Documenti di Numero' (1965-1966). Les textes *Laszo Varga* sont en Annexe, pp. III-VII.

Lors de la première parution des textes “pré-laborintiques” (dans le numéro 5 de la revue *Numero* en décembre 1951-janvier 1952), une note capitale accompagne ces cinq premières pièces :

« Edoardo Sanguineti est né à Gênes le 9 décembre 1930 et vit à Turin. Ses premières expériences trouvèrent des suggestions dans l’œuvre de Eliot et, de façon générale, dans la littérature anglaise contemporaine. Ensuite, en s’orientant vers la poétique de l’expressionnisme, qui devenait chez lui dominante, il vit dans l’évolution de Kandinsky et de Schönberg des motifs rigoureux pour développer sa poétique. Voici, dans le domaine de la poésie, les premiers témoignages d’une recherche réalisant une vision dont les noms déjà cités apparaissent à la fois comme exemples d’analogie fort probable et comme difficiles prétextes. »⁵⁴.

Cette note indique que si ses premières expériences se réfèrent à Eliot et à la littérature anglaise en général, celles-ci sont *ensuite* abandonnées. Or, la plupart des travaux de la critique sanguinetienne évoque souvent un lien direct entre Edoardo Sanguineti et Eliot⁵⁵. Il est vrai qu’il apprécie Eliot,

⁵⁴ *Idem*. Notre traduction : « Edoardo Sanguineti è nato a Genova il 9 dicembre 1930, vive a Torino. Le sue prime esperienze trovarono indicativi suggerimenti nell’opera di Eliot e in generale nella letteratura inglese contemporanea. In seguito, orientatosi verso la poetica dell’espressionismo che già risultava in lui dominante, vide nella evoluzione di Kandinsky e di Schönberg rigorosi motivi di svolgimento di questa stessa poetica. Sono queste le prime testimonianze di una ricerca tesa a realizzare sul terreno della poesia una visione per la quale i nomi già citati risultano gli esemplari di più probabile analogia e al tempo stesso i difficili pretesti. ».

⁵⁵ Comme nous l’avons vu plus haut, aussi bien Pier Paolo Pasolini que Alfredo Giuliani se réfèrent très tôt à Eliot dans leurs analyses du premier recueil de Edoardo Sanguineti. Cette référence est reprise systématiquement dans la plupart des travaux de la critique sanguinetienne. En 1974, Gabriella Sica (op.cit.) affirme cette référence sans détours : « L’utilisation par Eliot d’un matériau linguistique fragmentaire en guise de ruines, a chez Sanguineti, la fonction de révéler la chute irréversible dans laquelle plonge la société capitaliste... ». (Notre traduction « L’utilizzazione da parte di Eliot di materiale linguistico frammentario a sostegno di macerie franate, viene infatti, in Sanguineti, ribaltato e funzionalizzato alla rivelazione del crollo irreversibile in cui versa la società capitalistica... »). En 1991, Antonio Pietropaoli (in *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane) écrit que dans *Laborintus*, il y a une « ...description qui met en mouvement un processus de visualisation semblable à celui de Eliot [...] ». (Notre traduction « ...descrizione che mette in movimento un processo di visualizzazione affine a quello di Eliot [...] »). Ensuite, en 1999, dans son chapitre intitulé “*Laborintus*” (in *La poesia italiana nel Novecento*, Bari, Laterza), Fausto Curi, est encore plus radical puisque dans *Laborintus*, Edoardo Sanguineti a « une stimulation forte [qui] lui vient de la poésie

mais ce n'est pas spécifiquement à travers l'écriture de T.S. Eliot que son lyrisme va se développer. Lors de l'entretien avec Fabio Gambaro, Edoardo Sanguineti précise d'ailleurs que ce qui l'intéressait chez Eliot, c'était avant tout sa capacité de contrôle critique et intellectuel :

« ...chez Eliot il y avait un sentiment de grand contrôle intellectuel qui me fascinait beaucoup... »⁵⁶.

La note dans la revue *Numero*, spécifie bien qu'*ensuite*, il vit dans l'évolution de Kandinsky et de Schönberg des motifs rigoureux qui allaient lui permettre de développer sa poétique. Ce n'est donc pas un hasard si les textes "pré-laborintiques" sont d'ailleurs accompagnés d'œuvres de peintres qui ont révolutionné le langage pictural, Wassily Kandinsky et Paul Klee⁵⁷. Il s'agit, en fait, d'indications que Edoardo Sanguineti avait suggérées à la rédaction de la revue florentine, comme il le déclare à Fabio Gambaro :

« Quand j'ai publié mes premiers textes dans *Numero*, j'ai donné une explication très simplifiée de mon travail avec des références à l'abstraction et à la dodécaphonie, en les accompagnant de reproductions de Klee et Kandinsky. »⁵⁸.

[...] de Eliot ». (Notre traduction : « ...un forte stimolo [che] gli viene dalla poesia [...] di Eliot. »). Enfin, en 2002, (in *La persona migliore dello schermo* (op.cit.), Elisabetta Baccarani reprend cet angle radical en soulignant que la « ...première phase de la poétique et de la poésie sanguinetienne [...] a ses propres racines dans les poétiques d'auteurs fondamentaux pour le jeune Sanguineti (nous pensons, en particulier, à Eliot)... ». (Notre traduction : « prima fase della poetica e della poesia sanguinetiana [...] ha le proprie radici nelle poetiche di autori fondamentali per il giovane Sanguineti (pensiamo, in particolare a Eliot)... »).

⁵⁶ *Colloquio con Edoardo Sanguineti* (op. cit.). Notre traduction : « ...in Eliot c'era un sentimento di grande controllo intellettuale che mi affascinava molto... ».

⁵⁷ Dans le n° 5 de la revue *Numero*, mis à part un portrait de profil d'Edoardo Sanguineti, ses textes sont accompagnées de *L'élan tempéré* de Wassily Kandinsky et dans le numéro double 4-5 de la même revue, il s'agit de *A girl's Adventure* de Paul Klee.

⁵⁸ *Colloquio con Edoardo Sanguineti* (op. cit.). Notre traduction : « Quando pubblicai le prime poesie su *Numero*, diedi una spiegazione molto semplificata del mio lavoro con riferimenti all'astrattismo e alla dodecafonia, accompagnando i testi con riproduzioni di Klee e Kandinskij. ».

Il n'est pas indispensable de connaître l'œuvre picturale de Wassily Kandinsky⁵⁹ pour accéder à la poétique sanguinetienne. Ce qui importe avant tout, c'est la réflexion artistique, le caractère intellectuel de l'intention artistique de Wassily Kandinsky. En effet, au début du vingtième siècle, il propose **l'idée de l'interdisciplinarité** entre les domaines de la création, tant picturale que musicale et scripturale. C'est dans son ouvrage intitulé *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*⁶⁰ que Wassily Kandinsky propose l'idée de l'interdisciplinarité :

« ...un art doit apprendre d'un autre comment il utilise ses moyens afin d'utiliser ensuite ses propres moyens selon les mêmes principes, c'est-à-dire selon le principe qui lui est propre. ».

L'interdisciplinarité est une problématique centrale dans la réflexion de Wassily Kandinsky. Les arts se nourrissent entre eux par l'échange et ensuite, chacun évolue dans son propre domaine. L'interdisciplinarité est d'ailleurs mise en pratique dans un autre des ses ouvrages, intitulé *Point, ligne et plan*⁶¹, dans lequel une partie est réservée au signe typographique du point : celui-ci entre en relation avec l'écriture, la peinture et la musique. Wassily Kandinsky définit le signe typographique [point] en tant qu'entité d'une concision extrême parce qu'il représente le lien entre le silence et la parole : c'est pour cette raison qu'il trouve sa forme matérielle d'abord dans l'écriture. Selon Wassily Kandinsky, ce signe typographique est à la fois le symbole de l'interruption et le pont entre les individus, les arts.

Cependant, du côté pratique, Wassily Kandinsky se penche essentiellement sur la relation de ce signe typographique en musique et en peinture, c'est-à-dire qu'il devient le symbole d'une relation possible entre les peintres et les

⁵⁹ Wassily Kandinsky (1866- 1944).

⁶⁰ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 1910 (publ. 1911). Traduction française de Philippe Sers, Paris, Denoël, 1989.

⁶¹ Titre original *Punkt und Linie zu Fläche*, édition Albert Langen, 1926.

musiciens⁶². Sa forme sphérique évoque à la fois la note musicale et, géométriquement, le cercle. Cette mise en relation est tout à fait envisageable car il n'y a pas de véritables frontières entre ces deux expressions artistiques. En termes linguistiques, elles ne sont pas régies par ce que l'on pourrait nommer, des règles strictes de "grammaire" ou de "syntaxe" et n'ont pas d'unités minimales distinctes : la note n'est pas un signe et l'unité minimale en art plastique est impossible à délimiter (est-ce la forme, les couleurs, les lignes directrices ?) et ne peut donc pas être « codifiée ». La problématique de la sémantisation, dans le domaine pictural et musical, entre dans une crise structurelle, dès le début du vingtième siècle, grâce à l'idée de l'interdisciplinarité. Par exemple, chez Wassily Kandinsky, « ...le contact de l'angle aigu d'un triangle avec un cercle n'a pas d'effet moindre que celui du doigt de Dieu avec le doigt d'Adam chez Michel-Ange »⁶³. Cette déclaration du peintre est essentielle puisqu'il s'agit, dans son raisonnement, de la référence à une *mimesis autre* qui entre en totale opposition avec la *mimesis* naturaliste en peinture. Cette nouvelle *mimesis* crée une perception nouvelle car l'objet, c'est-à-dire la forme, devient symbole et « quiconque ne sera pas atteint par la résonance intérieure de la forme (corporelle et surtout abstraite), considèrera toujours une telle composition comme parfaitement arbitraire »⁶⁴. Depuis le début du vingtième siècle, la *mimesis* est donc radicalement renversée, notamment par l'invention de l'abstraction picturale⁶⁵.

⁶² Wassily Kandinsky et Arnold Schönberg étaient de très proches amis : « Entre 1911 et 1914, Kandinsky entretiendra avec le compositeur et peintre Arnold Schönberg, créateur de la musique atonale, une correspondance fournie. Kandinsky cherche dans la peinture ce que Schönberg a déjà accompli dans la musique : une nouvelle harmonie reposant sur des lois purement immanentes à l'art. », in *Wassily Kandinsky, vers l'abstraction*, Taschen, Köln, 1994, p. 86.

⁶³ *Wassily Kandinsky, vers l'abstraction* (op. cit.) p. 172. Cette déclaration de Wassily Kandinsky est tirée de l'un de ses articles publiés en France où il vit depuis les années trente. Ses nombreux articles paraissent, à cette époque, dans la revue parisienne de Zervos intitulée *Cahiers d'art*.

⁶⁴ Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (op. cit.).

⁶⁵ Et par l'invention de la dodécaphonie (ou de l'atonalité) du musicien Arnold Schönberg.

Or, ce renversement radical de la *mimesis* n'existe pas encore dans le domaine de la création verbale en Italie, et c'est, selon nous, ce qui intéresse particulièrement Edoardo Sanguineti à l'aube des années cinquante. Sa déclaration, lors de l'entretien avec Ferdinando Camon, s'inscrit bien dans la même idée de l'interdisciplinarité entre les arts :

« ...la musique et la peinture, chez nous, étaient arrivées, avant la littérature, à rendre évident que de telles normes étaient conventionnelles [...] c'étaient des instruments d'une idéologie, une idéologie dans la forme du langage. »⁶⁶.

En la comparant avec l'innovation sur le plan de la communication déjà faite dans les domaines de la peinture et de la musique, Edoardo Sanguineti prend alors conscience que la communication verbale (littéraire) italienne n'a pas suivi la même évolution. En somme, il s'aperçoit qu'il y a un net décalage entre la réflexion esthétique musicale et picturale et la réflexion esthétique dans le domaine de la création verbale. Ce retard est principalement dû à la cristallisation, voire à la paralysie, de la grammaire normative. En effet, la communication verbale s'inscrit dans des codes structuraux bien définis : elle obéit à des règles contraignantes de grammaire, de syntaxe, et la linguistique n'est qu'un ensemble de signes distinctifs. Cette problématique, Edoardo Sanguineti la développe d'ailleurs lors de l'entretien avec Luigi Pestalozza, à propos de la période où naissent ses premiers textes :

« ...sur le plan littéraire, la situation était beaucoup plus fermée pour des raisons d'ailleurs facilement explicables si l'on considère les différences : la communication linguistique présente des difficultés qui n'existent pas en musique et en peinture. [...] il s'agissait [...]

⁶⁶ Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta* (op. cit.) p. 196. Notre traduction : « ...la musica e la pittura da noi erano arrivate, prima che la letteratura, a rendere evidente che simili norme erano convenzionali [...] erano strumenti di una ideologia, una ideologia nella forma del linguaggio. ».

d'une inspiration pour construire de nouvelles possibilités techniques, d'un ordre différent, au delà d'une certaine paralysie du langage conventionnel, établi, et de sa cristallisation inerte. »⁶⁷.

En effet, il y a bien, techniquement, une nette différence entre la communication linguistique et la communication picturale et musicale. Le lien possible entre la peinture, la musique et la création verbale repose donc d'abord, selon nous, sur un dénominateur commun : celui d'une communication (ou d'une narration) nouvelle qui se réalise par une crise formelle.

Les références au domaine pictural et au domaine musical étaient entendues par Edoardo Sanguineti en tant que modèles mais il les estimait déjà archaïques, comme il le confie à Fabio Gambaro :

« C'était une façon de déclarer à quelle tradition je me référais et rendre, d'une certaine façon, possible une certaine relation avec ce travail. Du côté de la pratique, j'invitais ainsi les éventuels lecteurs à lire ces textes avec la même disposition que l'on a devant une peinture abstraite ou lorsque l'on écoute une composition dodécaphonique [...]. Ces références permettaient au moins d'offrir un modèle ; un modèle que je trouvais d'ailleurs déjà archaïque, mais mis à part cela, appliqué à la littérature, il produisait des conséquences radicalement différentes ; de cette façon, il était possible de suggérer au destinataire une certaine analogie comportementale. En somme, j'invitais les lecteurs à ne pas demander au texte ce qu'il n'avait pas l'intention de donner. »⁶⁸.

⁶⁷ "Critica spettacolare della spettacolarità", in *Per Musica* (op. cit.). Notre traduction : « ...sul piano letterario la situazione era rimasta molto più chiusa, per ragioni anche abbastanza spiegabili proprio se consideriamo il tratto differenziale: la comunicazione linguistica comporta delle difficoltà che non esistono, [...] sul terreno musicale e su quello pittorico. [...] si è trattato di [...] una aspirazione a costruire nuove possibilità tecniche di un ordine diverso, al di là di una certa paralisi del linguaggio convenzionato e pattuito, e della sua cristallizzazione inerte. ».

⁶⁸ *Colloquio con Edoardo Sanguineti* (op. cit.). Notre traduction : « Era un modo per dichiarare a quale tradizione facevo riferimento e per rendere in qualche modo accessibile un qualche rapporto con quel lavoro. In pratica, invitavo i possibili lettori a leggere quei testi con la stessa disposizione con cui si guarda un quadro astratto o si ascolta una composizione dodecafonica [...]. Un simile richiamo consentiva almeno di offrire un modello, modello che per altro io sentivo già come arcaico, anche perché, applicato alla letteratura, produceva conseguenze radicalmente diverse nonostante ciò, in questo modo era

Mais, plus profondément, dès le début du parcours poétique sanguinetien, une sorte d'enlissement interprétatif s'est produit chez les littéraires. Edoardo Sanguineti était cependant tout à fait conscient de s'exposer à une réception difficile de son œuvre auprès d'eux. Pour lui, à cette époque, il était beaucoup plus facile de parler des problèmes de poétique avec un peintre ou avec un musicien qu'avec un littéraire de la génération précédente, voire surtout avec les hommes de lettres italiens de sa propre génération. Comme il le confie à Fabio Gambaro, ses relations étaient plus intimes avec les peintres et les musiciens :

« Je faisais lire mes poésies seulement à mes amis fidèles non littéraires ; ils avaient, dans l'ensemble, des réactions très positives. [...] il est symptomatique que les réactions les plus positives vinrent de peintres et de musiciens : ils trouvaient des consonances précises dans leur travail. »⁶⁹.

Ces consonances communes se trouvent bien évidemment au sein de la crise structurelle dans le domaine de la création. C'est lors de l'entretien avec Ferdinando Camon, que Edoardo Sanguineti donne d'ailleurs une explication très approfondie sur son projet de révolutionner la relation Langue / Langage qui est encore, au seuil des années cinquante, fortement conventionnalisée au sein de l'esthétique de la création verbale :

« ...la position naturaliste d'une *mimesis* de la réalité dans laquelle le médium linguistique devient relativement banal justement dans la mesure où cette langue est elle-même perçue en tant que quelque chose de naturel, parce que son historicité est seulement pensée en tant que *naturelle adéquation "mimétique"*, plus ou moins "intentionnée" [...]. Donc la polémique contre le naturalisme n'est pas

possibile suggerire al fruitore una qualche analogia di comportamento: insomma, invitavo i lettori a non chiedere a quel testo ciò che esso non intendeva dare. ».

⁶⁹ *Idem*. Notre traduction : « Facevo leggere le poesie solo agli amici fedeli non letterati, i quali in genere ebbero reazioni molto positive. [...] è sintomatico il fatto che le reazioni più positive vennero da pittori e musicisti, che vi trovavano precise consonanze con il loro lavoro. ».

du tout l'utilisation d'un langage *tordu* par rapport à un langage *normal*, mais elle permet de prendre en compte que *le langage est toujours un bouleversement, c'est-à-dire une façon d'interpréter la réalité, une idéologie*. Alors, je peux très bien dire que dans une société bourgeoise, le langage naturaliste représente (ou l'esthétique naturaliste présente) la *normalité* de la société bourgeoise ; évidemment, le langage de la société bourgeoise trouve spécifiquement sa réflexion dans l'esthétique naturaliste : elle représente *l'idéologie normale de la société bourgeoise*. Une fois que l'on prend conscience de cela, l'anormalité de l'avant-garde est anormalité seulement par rapport à une norme, c'est-à-dire que c'est une anormalité idéologique, réagissant contre une certaine façon de légiférer devant le réel. En résumé, en refusant la normalité du langage esthétique bourgeois, je refuse la normalité de l'idéologie bourgeoise, c'est-à-dire la prétention de l'idéologie bourgeoise de s'établir en tant que norme de l'interprétation du réel. [...] L'anti-lyrisme n'est pas le refus du lyrisme en tant que catégorie, mais [c'est le refus] de *ce* lyrisme auquel il est désormais temps de réagir. »⁷⁰.

Si sa déclaration est teintée d'un propos politique, puisque Edoardo Sanguineti évoque clairement sa réaction envers une esthétique "bourgeoise", elle permet de constater un mélange constant : l'idéologie bourgeoise entre dans une relation oppositionnelle avec l'idéologie avant-gardiste, comme l'esthétique naturaliste et l'esthétique anti-naturaliste entrent en opposition entre elles. Mais en choisissant d'analyser son propos

⁷⁰ Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta* (op. cit.) pp. 193-196, p. 200. Notre traduction : « ...la posizione naturalista di una "mimesi" della realtà in cui il medium linguistico diventa relativamente irrilevante proprio nella misura in cui questa lingua è essa stessa concepita come qualcosa di naturale, in quanto la sua storicità è soltanto pensata come *la naturale adeguazione "mimetica"*, più o meno "intenzionata" [...] Quindi la polemica contro il naturalismo non sta già nell'usare un linguaggio *stravolto* rispetto a un linguaggio *normale*, ma nel tener conto che *il linguaggio è sempre uno stravolgimento, cioè un modo di interpretare la realtà: un'ideologia*. Allora, io posso benissimo dire che in una società borghese il linguaggio naturalistico rappresenta (o l'estetica naturalistica rappresenta) la *normalità* della società borghese: evidentemente il linguaggio della società borghese trova tipicamente riflessione nell'estetica naturalistica, rappresenta *l'ideologia normale della società borghese*. Una volta avvertito questo, l'anormalità dell'avanguardia è anormalità solo rispetto ad una norma, cioè è anormalità ideologica, protesta contro un certo modo di legiferare di fronte al reale. In riassunto, rifiutando la normalità del linguaggio estetico borghese, io rifiuto la normalità dell'ideologia borghese, cioè la pretesa dell'ideologia borghese di istituirsi come norma dell'interpretazione del reale. [...] L'anti-lirica non è il rifiuto della lirica come categoria, ma [è il rifiuto] di *quella particolare* lirica a cui è ormai tempo di reagire. ».

uniquement sous l'angle de la problématique de la *mimesis*, on comprend mieux qu'au sein de l'esthétique de la création verbale, la norme (linguistique et structurelle) est dépassée, voire révolue, parce qu'elle ne s'inscrit pas dans l'évolution radicale (c'est-à-dire la nouvelle *mimesis*) proposée par les avant-gardes artistiques en peinture et en musique ⁷¹. Ainsi, lorsque dans son propos, il précise aussi : « le type de langage que j'utilise est [...] un instrument tout à fait conditionné et caractérisé du point de vue idéologique » ⁷², il faut entendre que sa nouvelle communication s'inscrit directement dans le droit fil de l'idéologie d'une nouvelle *mimesis*. Edoardo Sanguineti va travailler sur la relation Langue / Langage, en mettant en crise leurs conventions afin de créer une communication lyrique nouvelle. Cependant, les explications de Edoardo Sanguineti ont d'abord créé une série de malentendus, non seulement auprès des milieux littéraires de l'époque mais aussi auprès de la critique sanguinetienne. Ainsi, lors de l'entretien avec Ferdinando Camon, Edoardo Sanguineti évoque, sur le plan anecdotique, une réflexion de l'écrivain italien Alberto Moravia (1907-1990) :

« Moravia pensait que je souhaitais un traitement “pictural” ou “musical” de la langue, [...] de mon côté, il n'y a jamais eu d'inspiration à créer une espèce d' “abstraction” littéraire en tant que

⁷¹ D'ailleurs, dès la fin de la deuxième guerre mondiale, certains peintres poursuivent la recherche d'une communication nouvelle commencée par Wassily Kandinsky. En effet, dans l'immédiat après-guerre, de nombreux peintres de tous horizons se retrouvent à Paris, qui est devenue la capitale de l'abstraction pendant une dizaine d'années. Une récente exposition parisienne intitulée *L'envolée lyrique 1945-1956* (Musée du Luxembourg, du 26 avril au 6 août 2006) a présenté ces artistes qui prolongent l'expérience de la nouvelle *mimesis* de Wassily Kandinsky, tels que Alfred Manessier, Roger Bissière, Serge Poliakoff, Gérard Schneider, Wols, Jean Fautrier, Jean Bazaine, Georges Mathieu, Pierre Soulages, Zao Wou-Ki, De Staël, Viera Da Silva, Hans Reichel, etc.. C'est avec cela que la critique a confondu l'esthétique (apparemment 'informelle') de Edoardo Sanguineti (cf. *supra* n. 38).

⁷² Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta* (op. cit.) p. 195. Notre traduction : « ... il tipo di linguaggio che assumo è [...] uno strumento perfettamente condizionato e caratteristico in sede ideologica... ».

recherche de pures valeurs pictorico-musicales transférées dans le domaine de la langue »⁷³.

Ces malentendus viennent aussi de l'interprétation de Alfredo Giuliani qui déclare, à propos de *Laborintus* en 1965, que la

« ...silhouette formelle de son monologue, Sanguineti ne l'a pas prise de la littérature mais de la musique de Schönberg et de Webern ; une syntaxe "sérielle" qui transporte linguistiquement le procédé dodécaphonique [...] l'usage du latin [...] se veut l'équivalent des figures géométriques dans la peinture de Kandinsky... »⁷⁴.

Or, il ne s'agit pas de trouver *du* Kandinsky ou *du* Schönberg dans son écriture : Edoardo Sanguineti ne transpose pas les œuvres de ces artistes dans le domaine littéraire mais il s'inspire de leurs réflexions pour créer une narration nouvelle. C'est la raison pour laquelle Edoardo Sanguineti revient souvent sur cette série de malentendus lors de ses entretiens, par exemple avec Anna Dolfi et Maria Carla Papini en 1998, lorsqu'il déclare que ses premiers textes :

« ...voulait être des textes dans lesquelles on ne voyait rien – *si je peux m'exprimer ainsi* – c'est-à-dire dans lesquels il y avait des rapports entre les images, *en les appelant encore ainsi*, qui étaient surtout d'ordre intellectuel, sans passer par les choses. [...] Mon rêve était de réaliser *une sorte* de peinture non figurative, comme – *si l'analogie musicale peut être aussi valable* – pour cultiver un terrain sur lequel l'harmonie tant célébrée et, en quelque sorte, la mélodie de la langue italienne était gravement mortifiée. Une écriture non

⁷³ *Idem* p. 195. Notre traduction : « Moravia pensava che io auspicassi un trattamento "pittorico" o "musicale" della parola, [...], da parte mia non c'è mai stata l'aspirazione a creare una specie di "astrattismo" letterario, come ricerca di puri valori pittorico-musicali trasferiti nell'ambito della parola ».

⁷⁴ Alfredo Giuliani, "Laborintus", in *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 83. Notre traduction : « La sagoma formale del suo monologo, Sanguineti non l'ha desunta dalla letteratura, ma dalla musica di Schönberg e di Webern: una sintassi "seriale" che traspone linguisticamente il procedimento dodecafonico. [...] l'uso del latino [...] intende equivalere quello delle figure geometriche nella pittura di Kandinsky... ».

figurative, *en quelque sorte* non tonale, et donc à un degré maximum de disharmonie et aveugle... »⁷⁵.

Nous remarquons que Edoardo Sanguineti ne cite plus directement depuis quelques années ni le peintre Kandinsky ni le musicien Schönberg : il se réfère désormais à « une écriture non figurative, [...] non tonale » pour tenter d'expliquer sa poétique. Celle-ci est pensée par l'auteur de façon **analogue** à la réflexion intellectuelle faite par des hommes qui ont déjà révolutionné la *mimesis* picturale et musicale⁷⁶. Dès 1961, dans "Poesia informale ?", Edoardo Sanguineti appuie son propos uniquement sur l'expérimentation dans le domaine musical et pictural afin de faire émerger, selon nous, une connexion, une analogie, entre la réflexion intellectuelle dans le domaine pictural et musical et celle de sa poétique :

« ...[la] crise du langage, que j'entendais établir [...] dans mes textes, trouvait un réconfort et une analogie avec les expérimentations picturales (et musicales), beaucoup plus que dans les expériences d'ordre littéraire ; cette référence personnelle aux autres situations artistiques était un mode de rompre, en solitaire, *la solitude même de la poétique* dans laquelle je m'étais pratiquement plongé... »⁷⁷.

⁷⁵ "Edoardo Sanguineti : il principio del montaggio", in *Scrittori a confronto*, a cura di Anna Dolfi e Maria Carla Papini, Roma, Bulzoni, 1998, p. 128 (nos italiques). Notre traduction : « ...volevano essere delle poesie dove non si vedesse niente – se così posso esprimermi – cioè dove ci fossero dei rapporti tra le immagini, chiamandole ancora così, che fossero eminentemente di ordine intellettuale, senza passare per le cose. Ero molto legato ad amici che operavano nel campo della pittura astratta, del non figurativo. Il mio sogno era realizzare una sorta di pittura non figurativa, come – se può valere anche l'analogia musicale – per coltivare un terreno dove la tanta celebrata armonicità e, in qualche modo, meliosità della lingua italiana fosse gravemente mortificata. Una scrittura non figurativa, in qualche modo non tonale, e quindi al massimo grado disarmonica e cieca... ».

⁷⁶ Cependant, encore aujourd'hui cette série de malentendus persiste. Bien que l'anthologie ne soit pas un ouvrage spécifiquement critique, il véhicule quand même des idées reçues qui s'enracinent. En effet, dans l'*Antologia della poesia italiana*, dirigée par Cesare Segre et Carlo Ossola, parue en juillet 2003 chez l'éditeur turinois Einaudi, Sabina Stroppa, aux pages 990-991, écrit que sa poésie est une « ...musica seriale e minimalista, cui S. s'ispira *faute de mieux*, [...] una musica interna che si lascia alle spalle le cadenze canoniche per avvicinarsi, magari, a quelle nuove o ultime della musica dodecafónica [...] ».

⁷⁷ Notre traduction : « ...una crisi di linguaggio, quale io intendevo stabilire [...] nei miei versi, trovava conforto e analogia in affini esperimenti pittorici (e musicali), assai più che in esperimenti di ordine letterario : il privato richiamo ad altre situazioni artistiche era un

L'auteur déclare ouvertement que sa poétique ne se réfère pas à la *mimesis* qui est d'ordre littéraire mais à celle qui est nouvelle, c'est-à-dire analogue à celle qui a déjà été opérée en peinture et en musique au début du vingtième siècle. En déclarant qu'il est plongé dans une "solitude poétique", Edoardo Sanguineti souligne la caractéristique de son procédé lyrique majeur qui est celui de la crise structurelle du langage dans le domaine littéraire, inspiré des expérimentations picturales et musicales du début du vingtième siècle.

Selon nous, à l'aube des années cinquante, le lecteur contemporain de la revue *Numero* peut déjà constater qu'il est face à une écriture tout à fait inhabituelle⁷⁸. Face à ces textes, il ne peut que se poser une série d'interrogations, c'est-à-dire avoir un comportement critique rappelant la stratégie d'interrogation gramscienne⁷⁹. Typographiquement, les lignes horizontales sont souvent très longues, les textes sont verticalement plus ou moins longs (par exemple, *Laszo Varga* 11 publié en 1951-1952 tient sur deux pages, suivi par le texte plus court *Laszo Varga* 14) ; les limites textuelles d'un texte à un autre pourraient être remises en cause par les nombreux blancs typographiques de chaque texte ; l'absence systématique de majuscules en début de ligne peut également étonner le lecteur. Plus profondément, celui-ci peut vivement s'étonner face à l'absence de signes de ponctuation, notamment le point final à chaque composition, car ce phénomène apparaît clairement. Comme nous l'avons vu plus haut, le signe graphique [point] était chez Wassily Kandinsky un symbole qui représentait un pont entre la peinture et la musique parce qu'il n'y avait pas de véritables frontières entre ces deux expressions artistiques⁸⁰. Cependant, la valeur sémantique (ou référentielle) du signe [point] s'inscrit forcément dans les limites de chaque art : il symbolise la note en musique, le cercle en peinture,

modo di rompere, in solitudine, *la solitudine stessa di poetica* in cui mi trovo praticamente gettato... ».

⁷⁸ Les textes *Laszo Varga* sont en Annexe, pp. III-VII.

⁷⁹ Cf. *supra*, p. 26.

⁸⁰ Cf. *supra*, pp. 38-39.

et dans d'autres domaines, tels que l'architecture ou les mathématiques, il a forcément d'autres valeurs symboliques. Dans le domaine de la création verbale, Wassily Kandinsky l'a d'ailleurs bien défini : le signe typographique [point] est le symbole du silence, c'est-à-dire qu'il symbolise une interruption du discours. Par conséquent, son absence, très remarquable dans les textes sanguinetiens, a une charge symbolique inverse : il s'agit d'un discours qui ne s'interrompt pas, évoquant l'oralité continue. La fonction de la numérotation de chaque texte n'est autre que celle de baliser le très long discours lyrique sanguinetien en de nombreuses *séquences* ⁸¹.

2. L'essai "Poesia e mitologia" : la crise structurelle

Afin de mieux comprendre la crise structurelle sanguinetienne, il est, selon nous, indispensable de se pencher sur la déclaration de poétique de l'auteur intitulée "Poesia e mitologia" car elle y apparaît clairement ⁸². Edoardo Sanguineti l'a écrite et publiée en 1961 à la fois dans l'anthologie *I Novissimi* (op.cit) et à l'ouverture de son recueil d'essais critiques intitulé *Tra liberty e crepuscolarismo* (Milano, Mursia). Dans chacune de ces publications, le texte, qui est tout à fait identique, semble à première vue réservé à des "spécialistes" : il est très difficile à comprendre lors de la première lecture et fait penser à une véritable énigme. En confrontant les deux publications de ce texte, nous constatons que celle de l'anthologie *I Novissimi* est dépourvue d'une note fondamentale qui se trouve, par contre, en paratexte du recueil personnel de Edoardo Sanguineti, *Tra liberty e*

⁸¹ Nous verrons plus loin que les deux publications des textes *Laszo Varga* forment deux ensembles de séquences, analysables selon des regroupements thématiques et structurels (cf. *infra*, pp. 239-242). Les regroupements de ces séquences pourraient rappeler la définition de l'auteur sur le style exemplaire de Antonio Gramsci (cf. *supra*, p. 26, notamment lorsqu'il se réfère à "la constellation variée de ses méditations et propositions" qui est éparpillée dans les *Cahiers*).

⁸² Le texte intégral en italien et notre traduction en français sont en Annexe pp. VIII-XVI. Ce texte paraît aussi, en 1975, dans l'ouvrage *Marxismo e critica letteraria*, Strumenti Editori Riuniti, mais de façon incomplète.

crepuscolarismo. Le paratexte de cette publication est très important car il y est mentionné que “Poesia e mitologia” est considéré en tant qu’*essai à caractère méthodologique* et cette précision n’apparaît nulle part ailleurs ⁸³. Selon nous, la critique sanguinetienne est très liée à l’anthologie et c’est probablement la raison pour laquelle celle-ci a été frileuse face à ce texte en particulier, car elle ne le cite presque jamais ou bien, lorsqu’elle le cite, la mention de son caractère méthodologique n’apparaît jamais ⁸⁴. Selon nous, le caractère méthodologique du texte “Poesia e mitologia” ne s’appuie pas sur le propos, en toutes lettres, de son auteur. Certes, celui-ci est bien entendu important, mais il passe, selon nous, au second plan. Face à ce texte, il convient plutôt d’observer d’abord sa structure, son organisation

⁸³ Nous lisons, en paratexte de *Tra liberty e crepuscolarismo* (op. cit.) : « Après un essai à caractère méthodologique, *Poesie et mythologie*, quelques essais sur des auteurs et des problématiques de la littérature contemporaine sont recueillis dans ce volume, de Ungaretti à Soffici, de Moravia à Soldati, de De Benedetti aux écrivains expérimentaux ». Notre traduction : « Accanto a uno studio di carattere metodologico, *Poesia e mitologia*, sono inoltre raccolti nel presente volume alcuni saggi dedicati a figure e problemi della letteratura contemporanea, da Ungaretti a Soffici, da Moravia a Soldati, da De Benedetti agli sperimentali. ».

⁸⁴ Gabriella Sica s’y réfère aux pages 15-18 de son ouvrage (op. cit.) et reste, à notre connaissance, la seule qui en offre une analyse. Récemment, Elisabetta Baccarani (in *La poesia nel labirinto*, op. cit.) s’y réfère de façon très rapide, dans son chapitre intitulé “Verso una ‘gestione materialistica’ del simbolico”, aux pages 79-80. Cependant, nous retenons que leurs analyses sont très sommaires car elles ne mettent pas en lumière la structure dominante de ce texte, qui est, selon nous fondamental. En général, c’est l’autre déclaration, intitulée “Poesia informale ?” qui est la plus souvent citée dans les travaux de la critique sanguinetienne. Gabriella Sica (op. cit.) : « Sanguineti affirme dans son essai paru dans l’anthologie *I Novissimi* et intitulé *Poesia informale...* » ; « ...formulé par Sanguineti même [...] (dans son essai *Poesia informale*)... » (notre traduction : « Afferma infatti Sanguineti nel saggio apparso nell’antologia *I Novissimi* e intitolato *Poesia informale...* » ; « ...formulato da Sanguineti stesso [...] (nel saggio *Poesia informale*)... »). Dans son essai intitulé *Il realismo dell’avanguardia* (Torino, Einaudi, 1975), Walter Siti renvoie uniquement à ce texte : « Dans la première édition des *Novissimi*, il y a un essai de Sanguineti intitulé *Poesia informale ?...* » (notre traduction : « Nella prima edizione dei *Novissimi*, c’è un saggio di Sanguineti intitolato *Poesia informale ?...* ») ; Fausto Curi le cite également de nombreuses fois : en 1991, dans son chapitre intitulé “Didascalie per *Laborintus*” (in *Strutture del Risveglio*, Mulino, Bologna) et en 1999, dans son chapitre “*Laborintus*” (in *La poesia italiana nel Novecento*, op. cit.). Enfin, dans son essai intitulé *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti* (op. cit.), Pietropaoli le cite abondamment. Par conséquent, la déclaration de poétique “Poesia e mitologia” est souvent passée à la trappe dans ces travaux de la critique italienne.

formelle afin de saisir l'idée de la mise en crise structurelle au sein de la création verbale.

Le plan même de "Poesia e mitologia", qui est divisé en trois parties distinctes selon une progression numérique en chiffres romains (I, II, III), pourrait faire penser à un propos compartimenté en trois étapes, mais ce n'est pas le cas : il ne répond pas à une organisation habituelle, attendue par le lecteur. La structure ternaire ne sert ici qu'à donner l'idée qu'il existe une structure sous-jacente identifiable par l'analyse de l'expression linguistique sanguinetienne. Celle-ci nous permet de relever non pas un, mais, deux types de plans implicites. Le premier repose sur une série de rectifications de citations ; le deuxième, beaucoup plus implicite, repose sur des constructions du langage : l'entremêlement, la négation et la répétition. Et c'est principalement la construction de l'entremêlement qui définit la caractéristique de la nouvelle narration sanguinetienne.

Passons directement à la structure sous-jacente parce qu'elle reflète une spécificité propre à la mise en crise structurelle dans l'écriture sanguinetienne. Les trois principales constructions du discours dans ce texte (l'entremêlement, la négation et la répétition) sont, en effet, les principaux indices de la structuration du propos sanguinetien. L'entremêlement, qui couvre l'ensemble du texte, est une technique d'écriture propre à Edoardo Sanguineti : c'est par cette technique d'écriture que le lecteur peut deviner qu'il est nécessaire de "décompartimenter" l'organisation ternaire du texte car le propos de l'auteur n'est pas enfermé (ou délimité) dans chaque partie ou paragraphe mais, au contraire, il traverse l'ensemble du texte. L'entremêlement crée une dynamique de lecture qui implique inévitablement des regroupements, des liens lexicaux dans l'ensemble du texte. Les deux autres constructions, par contre, se resserrent et reviennent à la dimension de la phrase. Nous remarquons que les tournures syntaxiques

négatives sont situées aux extrémités (ou limites) du texte⁸⁵. Enfin, la construction de la répétition est principalement située à la fin du texte⁸⁶.

C'est la structure de l'entremêlement qui est largement dominante dans cette déclaration de poétique : c'est elle qui rythme le propos de l'auteur par des rapprochements et des éloignements constants⁸⁷. C'est par la forme, par cette technique scripturale de l'entremêlement, que Edoardo Sanguineti rappelle l'existence de deux systèmes d'imitations opposés : celui de l'esthétique de la tradition ancienne et celui de l'esthétique naturaliste appartenant à la culture romantico-bourgeoise. Pour les distinguer clairement, Edoardo Sanguineti recourt à des niveaux de tons lexicaux différents : il réserve au plus ancien des termes très techniques (« mythopoiétique », « mythopoièse », « mystification », « démystifier »), alors qu'il réserve à l'autre des termes appartenant plutôt au domaine économique (« producteur d'objet linguistique », « consommateur »). Ainsi, pareillement à la construction des mots (l'étymologie linguistique et philologique), les constructions du discours (l'entremêlement, la négation et la répétition) renvoient à de véritables **étymologies structurelles**. En d'autres termes, l'étymon de la forme (ou de l'architecture du discours, du

⁸⁵ La première tournure syntaxique est celle qui indique une négation directe : « Non intendiamo [...] né intendiamo » (I, § 1), « non per via... » (« non di una... » (I, § 4), « non sembra già... » (III, § 3). La deuxième tournure syntaxique négative indique l'idée de l'exception : « non può concepirsi che come... », « non può concretarsi che come... » (I, § 3), « come se non » (III, § 2), « e non già... » (III, § 2), « e non meno che » (III, § 3) et enfin la troisième tournure syntaxique négative renvoie à l'affirmation : « ma perché non... » (I, § 2), « a non dire altro... » (I, § 4), « e non altrove » (III, § 3), « che non può non conservarsi » (III, § 3). Cette dernière structure syntaxique est très importante dans le propos sanguinetien puisque sa fonction discursive souligne de façon plus marquée une véritable affirmation.

⁸⁶ (III, § 1) « è ovviamente possibile (in un senso), ma è possibile fuori del mito », « ma il lettore del mito, il suo consumatore, in quanto patisce ed esercita il meccanismo del mito, si definisce come tale proprio nell'atto in cui », « è ovviamente possibile (in un senso), ma è possibile, del pari, fuori del mito », « ma il lettore del mito in quanto patisce ed esercita il meccanismo del mito, si definisce come tale proprio nell'atto in cui ». Puis, (III, § 4) « rimarebbe al tutto vuoto se rimanesse inattiva e non dovesse », « se dovesse essere frantesa », « se per contro dovesse risolversi come rifiuto ».

⁸⁷ Rappelant, en cela, le style *exemplaire*, selon lui, de l'écriture de Antonio Gramsci (cf. *supra* p. 26).

texte) est aussi important que l'étymon philologique et/ou linguistique dans l'écriture sanguinetienne⁸⁸.

Selon nous, c'est à partir de ces observations que l'on peut mieux comprendre la série de rectifications que l'auteur entreprend à l'ouverture de "Poesia e mitologia". Cette déclaration de poétique s'ouvre avec deux citations tirées d'un essai de Kerényi, intitulé *Romanzo e Mitologia* (*Roman et Mythologie*), publié en 1960, c'est-à-dire un an auparavant, et il est fait mention d'un autre ouvrage, celui de Roland Barthes intitulé *Mythologies*, publié quatre ans auparavant, en 1957. Ces références explicites nous font d'abord penser que Edoardo Sanguineti établit un constat des travaux récents sur la critique littéraire européenne (particulièrement allemande et française), en ce qui concerne, justement, l'étude du mythe, c'est-à-dire la problématique de l'esthétique dans la création verbale. Cependant, Edoardo Sanguineti écrit très clairement qu'il veut « d'emblée éviter tout malentendu qui puisse se rattacher au titre que nous proposons [*Poesia e mitologia*] ». Cette précision est une façon très subtile d'attiser l'attention du lecteur sur son titre. Edoardo Sanguineti précise d'ailleurs qu'il n'a pas l'intention de débattre les thèses des critiques auquel il fait référence, c'est-à-dire que son texte ne se limite pas à une critique de la critique : dès l'ouverture, il précise bien que l'insertion de ces deux citations n'est qu'un « prétexte libre pour commencer » son propos, et qu'elles suggèrent « simplement un contact conceptuel »⁸⁹. Cependant, le contact conceptuel n'est pas aussi simple

⁸⁸ C'est ce qu'affirme d'ailleurs, en toutes lettres, Edoardo Sanguineti dans "Poesia informale ?" : « Et je parle de étymon historique, et non du simple étymon philologique ; je parle dans le sens radicale (structurel) du matérialisme historique. » (notre traduction : « E parlo di etimo storico, e non del semplice etimo filologico: parlo nel senso radicale (strutturale) del materialismo storico. »). Ses deux déclarations de poétique, "Poesia informale ?" et "Poesia e mitologia" sont donc complémentaires.

⁸⁹ La première citation, qui soulève la problématique de l'origine est tirée d'une lettre de Kerényi adressée à Mann en 1934 : « "Le roman, ayant atteint son point culminant, retourne à ses sources et révèle sa nature originaire": *qui est de nature mythique* ». Et la deuxième citation est « l'avis ultérieur de Mann à Kerényi, en 1941 » : « "la psychologie est le moyen pour soustraire le mythe aux obscurantistes fascistes et le *trasfuzionner* en humanité" ». (Le terme 'trasfuzionare' est mis en italiques par Edoardo Sanguineti car il n'existe pas en

qu'il en a l'air car il s'agit d'un « contact » visant à opposer l'ancienne *mimesis* à la proposition sanguinetienne d'une nouvelle *mimesis* dans la création verbale. En commençant avec ces deux citations, celles-ci ne sont donc plus seulement un *prétexte* pour amorcer son propos : ces deux citations rectifiées par l'auteur se révèlent aussi très importantes pour annoncer sa propre direction critique, celle qu'il entend suivre, par rapport à la problématique de l'origine du fait poétique. Elles donnent l'idée de l'existence de deux directions : celle de la norme esthétique dominante au sein de la création verbale et la proposition de la nouvelle norme esthétique, la sienne propre. Les deux citations et la référence au texte barthien qui ouvrent "Poesia e mitologia" ont donc d'abord un rôle structurel : elles ont la fonction de diriger le propos sanguinetien principalement sur le concept de la nature originaire du fait poétique (annoncé par la première citation) et de son obscurcissement progressif (annoncé par la deuxième citation). La problématique de l'obscurcissement (que Barthes qualifie de déformation) est bien au cœur de la pensée de ces critiques ; "Poésie et mythologie" est une déclaration de poétique dans laquelle Edoardo Sanguineti a l'intention de rectifier la tendance générale de l'esthétique de l'obscurcissement dans le domaine de la création verbale. La référence au texte barthien (*Mythologies*) prend toute son importance puisque Edoardo Sanguineti le qualifie de « tentative [...] de fondation esthétique ». On peut deviner qu'en définissant le texte barthien de tentative, Edoardo Sanguineti va y apporter, comme pour les deux citations, une série de rectifications afin que "Poésie et mythologie" ne soit pas une 'tentative' mais la proposition d'une renaissance esthétique, c'est-à-dire la proposition d'une nouvelle *mimesis* dans la création verbale qui se réalise, notamment, par la crise structurelle,

italien). Ces deux citations sont immédiatement rectifiées par Edoardo Sanguineti puisqu'à la première, il ajoute une proposition relative, « qui est de nature mythique » (mis en italiques plus haut par nous-même) et la deuxième citation lui permet de préciser qu'il n'entend pas suivre l'angle de l'analyse psychologique proposé par Mann.

correspondant, techniquement, à l'écriture de l'entremêlement, laquelle est symbolisée par l'image (ou l'idée) du labyrinthe.

3. Le principe stylistique du labyrinthe : *Laszo Varga et Laborintus*

Lors de notre audio-conférence⁹⁰, Edoardo Sanguineti nous a donné quelques précisions quant à la thématique du labyrinthe. Structurellement, comme il le déclare, le labyrinthe est « une image chaotique, le lieu où l'on se perd, un peu comme la sylve dantesque » et en même temps, paradoxalement, le labyrinthe « est la forme la plus archaïque de l'architecture (qui, dans la mythologie, est représentée par la légende de Dédale), un principe d'ordre, de structuration ». La thématique du labyrinthe est donc très englobante, selon lui, car elle est le reflet de la « condition culturelle originelle de l'homme, qui naît en tant que rite magique, liée à la danse, aux rites initiatiques, devenant une sorte d'archétype primaire de la culture humaine ». En étudiant, toujours sous l'angle linguistique, la genèse des titres du premier recueil sanguinetien (*Laszo Varga et Laborintus*), il est possible d'approfondir l'idée *d'archétype primaire de la culture humaine* à laquelle l'auteur se réfère globalement.

En 1956, lors de la publication de *Laborintus*, le premier titre, *Laszo Varga*, apparaît en sous-titre⁹¹. Cette démarche auctoriale n'est pas, selon nous, innocente : elle n'a pas uniquement la fonction de créer un lien entre les textes « pré-laborintiques » et les textes *Laborintus*, puisqu'ils sont, pour la plupart, identiques. Ce rapprochement des titres instaure une *relation* afin de créer une dialectique sous-jacente, c'est-à-dire qu'ils sont, selon nous, tous les deux liés à l'idée de l'architecture formelle. Nous allons voir qu'avec le titre *Laszo Varga*, il s'agit principalement de l'architecture de la Langue et

⁹⁰ Une synthèse de cette audio-conférence est publiée à la fin de l'ouvrage collectif intitulé *De la prose au cœur de la poésie* (op. cit.). Les extraits entre guillemets dans ce paragraphe proviennent du texte « Discussion avec Edoardo Sanguineti ».

⁹¹ Le paratexte de la première publication de *Laborintus* est en Annexe, p. XVII.

qu'avec le titre *Laborintus*, il s'agit principalement de l'architecture du Langage. Les deux titres ont par conséquent la même charge symbolique, l'archétype primaire de la culture humaine, puisqu'ils mettent en place la relation Langue / Langage. Cette relation s'inscrit dans un principe d'ordre et de structuration paradoxal, l'entremêlement, rappelant les méandres d'une construction labyrinthique.

Selon nous, le titre 'initial', *Laszo Varga*, qui apparaît dans la revue *Numero* en 1951-1953, se réfère principalement à l'idée de l'architecture linguistique, comme l'a déclaré implicitement Edoardo Sanguineti lors de notre audio-conférence :

« Laszo Varga est une personne qui n'existe pas, ou plutôt, j'ai repris ce nom, tout à fait faux parce que c'est un nom hongrois qui s'écrit Laszlo Varga avec un *l* après *sz* et avant le *o*, pour cette erreur, dans cette article de chronique journalistique, qui était le point de départ et qui fut ensuite abandonnée ; il ne restait que le nom et tous les prétextes de la chronique noire [...] ; dans un premier temps, il s'intitulait avec ce faux nom de la même façon qu'il était né en tant que coquille dans le journal »⁹².

Selon nous, les précisions linguistiques qu'il donne sur l'orthographe du prénom hongrois ne servent pas à dénoncer une erreur typographique dans la presse italienne et ne servent pas non plus de prétexte pour récupérer, à l'occasion, un personnage fictif tout prêt (ou un signe *vide*). Edoardo Sanguineti voit dans le journal qu'il manque un graphème à un prénom hongrois : selon nous, il l'a repris en pensant peut-être que le lecteur s'apercevra, lui aussi, de cette coquille. L'auteur a probablement pensé que cette coquille aurait pu avoir, à cette époque, une fonction dialectique : celle

⁹² Notre traduction : « Laszo Varga è un personaggio inesistente, o per meglio dire, io ricavavo questo nome che è del tutto sbagliato perché è un nome ungherese, e si scrive Laszlo Varga con un *l* dopo *sz* e prima della *o* ; per un errore, di questa notizia di cronaca giornalistica, che era il punto di partenza, e che poi fu abbandonato ; non rimase che il nome e tutto quello che erano i pretesti tra la cronaca nera [...] ; in un primo momento si chiamava con un nome sbagliato di costui come era nato come refuso del giornale ».

de se référer à son écriture qui se veut, justement, très contrôlée, très précise, jusqu'aux moindres signes graphiques.

En changeant le titre *Laszo Varga* quelques années plus tard, en 1956, par celui de *Laborintus*, Edoardo Sanguineti ramène, selon nous, la structure formelle de la Langue à celle, beaucoup plus large, du Langage. En 1956, c'est l'image du labyrinthe qui est désormais fondamentale : c'est son aspect formel très englobant qui devient un *principe d'ordre, de structuration* aussi bien sur le plan stylistique que linguistique. Lors de notre audio-conférence, Edoardo Sanguineti a d'ailleurs défini sa nouvelle façon d'écrire avec un néologisme, le terme « *laborintese* ». L'écriture « *laborintese* », qui est une construction poétique, se réalise, comme il nous l'a dit « au moyen d'entremêlements linguistiques, de dénivellations tonales et stylistiques, de matériaux divers [de différents] modes de communications en général ». La poétique « *laborintese* », c'est une écriture capable de tout accueillir et qui contient en elle-même ces structures.

Toujours lors de la même audio-conférence, Edoardo Sanguineti a souligné qu'il aurait pu continuer l'écriture « *laborintese* », c'est-à-dire prolonger cette aventure extrême au delà de son premier recueil. Or, sa proposition d'une nouvelle communication ne pouvait pas être répétitive :

« ...je pouvais continuer d'écrire, pour ainsi dire dans l'absurde, *Laborintus* toute ma vie, c'est-à-dire écrire en *laborintese* ; mais dans *Erotopaegnia*, c'est déjà tout un autre discours où l'élément érotique et onirique apparaissent en premier plan ; dans *Purgatorio de l'Inferno*, c'est l'élément politique qui tend toujours plus à s'amplifier et l'écriture devient dialogue et discussion... »⁹³.

⁹³ Notre traduction : « ...io potevo continuare a scrivere per così dire per assurdo, *Laborintus* tutta la vita, cioè scrivere in *laborintese* ; ma *Erotopaegnia* è già tutto un altro discorso dove l'elemento erotico e onirico balzano già in primo piano ; nel *Purgatorio de l'Inferno*, è l'elemento politico che tende sempre più a amplificarsi e la scrittura diventa dialogo e discussione... ».

Selon nous, lorsqu'il déclare que l'élément érotique et onirique (dans *Erotopaegnia*) et l'élément politique (dans *Purgatorio de l'Inferno*) se différencient de son écriture « *laborintese* », il souligne d'abord une volonté de communication beaucoup plus "ouverte" que dans son premier recueil *Laborintus* (dans lequel, rappelons-le, on ne voit rien). Les recueils suivants, que nous nommons "post-laborintiques", ne font qu'illustrer, de façon beaucoup plus *visible*, ce qui est déjà existant dans son écriture « *laborintese* » : les éléments (érotique, onirique et politique) qu'il signale dans les recueils postérieurs sont déjà inclus dans son écriture « *laborintese* », mais ils se manifestent d'une autre façon, à d'autres niveaux de l'analyse. Il ne faut donc pas croire que ces éléments sont *en germe* dans son écriture « *laborintese* » et qu'ils vont se développer de façon plus mûre dans les recueils suivants : ils soulignent seulement la complexité du recueil *Laborintus* qui repose sur la pluralité interprétative de l'écriture « *laborintese* »⁹⁴.

La volonté de communication après *Laborintus* est donc particulière car il ne suffit pas d'analyser l'un des éléments visibles dans l'une des œuvres "post-laborintiques" (par exemple l'élément politique de *Purgatorio de l'Inferno*) pour connaître la façon dont il apparaissait déjà dans *Laborintus*. En effet, le niveau d'analyse politique ne fait que souligner, forcément, un changement de la situation politique entre 1956 et 1964, c'est-à-dire que son écriture est très liée à l'actualité. Lors de l'entretien avec Fabio Gambaro⁹⁵, Edoardo Sanguineti précise :

« ...quand j'écrivais *Laborintus* [...] les références à l'ordre politique étaient bien sûr là, par nécessité des choses, par nécessité de l'histoire (et pas seulement par nécessité poétique) dans un registre symbolique. Je veux dire que l'explicitation des thèses marxistes, occultées ou du moins profondément indirectes, dans *Laborintus*, est justement due au

⁹⁴ Nous verrons plus loin (cf. *infra* pp. 256-258) que l'écriture « *laborintese* » contient déjà la dimension du dialogue et de la discussion, notamment dans *Laborintus* 18.

⁹⁵ Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti* (op. cit.).

développement d'une certaine situation historique ; dans la première *Laborintus*, il y a une longue citation de Staline [...] à ce moment-là elle n'était pas déclarée aussi clairement que dans *Purgatorio de l'Inferno*, mais certes, elle était déjà quand même présente ; selon moi, la situation historique était aussi profondément différente, c'est-à-dire qu'elle ne permettait pas de pouvoir résoudre [...] certains problèmes de la condition historique car la confusion était sans aucun doute le problème majeur, justement sur le plan de la clairvoyance idéologique [...]. Évidemment, de ce point de vue, toutes les positions sont envisageables ; mais je pense, vraiment, que le nœud fondamental de l'après-guerre, c'est celui qui met en lumière le réel conflit des idées et des idéologies et même des choses, dans notre situation. »⁹⁶.

Le conflit des idées et des idéologies à la fin de la deuxième guerre mondiale (et ceux de Hongrie en 1956) n'est que l'une des caractéristiques pouvant donner une idée de la définition poétique de l'écriture « *laborintese* ». Selon nous, l'écriture « *laborintese* » accueille effectivement un conflit permanent qui se révèle d'abord et avant tout par la pluralité interprétative qu'elle offre au sein du registre symbolique.

⁹⁶ *Idem*. Notre traduction: « ...quando scrivevo *Laborintus* [...] i riferimenti all'ordine politico erano conservati per forza di cose, per forza di storia (e non soltanto per forza di poetica) in un registro simbolico. Voglio dire che l'esplicitazione di tesi marxiste, occultate, o almeno profondamente mediate, nel *Laborintus*, è dovuta proprio allo svolgersi di una certa situazione storica; nella prima poesia del *Laborintus*, c'è un'ampia citazione di Stalin [...] allora non dichiarato necessariamente nei chiari termini di *Purgatorio de l'Inferno*, era comunque certo già presente; a mio parere anche la situazione storica era profondamente diversa, cioè non permetteva di risolvere [...] certi problemi della condizione storica, perché allora lo stato di confusione era indubbiamente maggiore, proprio al livello del chiarimento ideologico [...]. Ovviamente, tutte le posizioni sono possibili, a questo punto, ma penso proprio che questo sia il nodo fondamentale del nostro dopoguerra: quello che porta alla luce il reale conflitto delle idee e delle ideologie e delle cose stesse, nella nostra situazione. ».

II - Approche du corpus de la première période lyrique (1951-1968)

L'idée de l'interdisciplinarité, abordée dans notre première partie, est, selon nous, le point névralgique de la crise structurelle sanguinetienne. C'est elle qui définit l'interaction nouvelle (l'entremêlement), sur la problématique des *limites* entre les langages, lesquels définissent, entre autre, les *limites* du lyrisme sanguinetien. Il est alors temps de justifier la raison pour laquelle nous préférons utiliser, depuis le début de notre thèse, le terme générique "texte" à celui de "poésie" (ou "poème") pour qualifier les premières productions écrites sanguinetiennes. Notre choix terminologique peut, en effet, paraître étrange à première vue (d'autant plus que nous citons clairement, dès l'ouverture de notre thèse, la référence à l'anthologie *I Novissimi, poesie per gli anni '60*, dont le titre comporte en lui-même, justement, le terme *poésie*). Il est vrai que lorsque l'on étudie le lyrisme au sein de la production de n'importe quel écrivain, on pense tout d'abord à sa production versifiée. Notre choix d'utiliser le terme générique « texte » atténue (ou gomme) cet automatisme car, lorsque l'on étudie le lyrisme sanguinetien, il ne faut plus raisonner en termes de catégories traditionnelles : il s'agit d'un lyrisme qui se situe *aux limites* de trois modes de communication (la poésie, la prose et le théâtre).

1. De *Laborintus* à *T.A.T.*

Aujourd'hui, lorsque l'on étudie la production sanguinetienne, nous avons à disposition deux volumes qui regroupent ses œuvres dites versifiées¹. Ces

¹ Il n'existe pas encore, à l'heure actuelle, l'équivalent d'une « Pléiade » sur Edoardo Sanguineti en Italie.

deux volumes, édités par Feltrinelli à Milan sont : *Segnalibro* (1982), qui regroupe ses textes composés entre 1951 et 1981 et *Il gatto lopesco* (2002), qui regroupe ses textes composés entre 1982 et 2001. Leur particularité est de présenter majoritairement des regroupements de recueils et des recueils publiés de façon autonome qui ont déjà été publiés auparavant. Un schéma permet de visualiser la structure macrotextuelle de ces deux volumes (les titres des regroupements sont mis en gras par nous-même) :

<i>Segnalibro</i> (1951-1981)	<i>Il gatto lopesco</i> (1982-2001)
<i>Catamerone</i>	<i>Bisbidis</i>
<i>Postkarten</i>	<i>Senzatitolo</i>
<i>Stracciafoglio</i>	<i>Corollario</i>
<i>Scartabello</i>	<i>Cose</i>
<i>Cataletto</i>	
“Fuori catalogo”	“Poesie fuggitive”

Segnalibro est divisé en cinq sections : la première est un regroupement de recueils qui s’intitule *Catamerone* ; les trois autres sections sont des recueils qui ont été publiés de façon autonome : *Postkarten*, *Stracciafoglio*, *Scartabello* ; enfin *Cataletto* est un inédit². Le deuxième volume, *Il gatto lopesco*, est divisée en quatre sections : les trois premières sont des regroupements de recueils intitulés *Bisbidis*³, *Senzatitolo*⁴ et *Corollario*⁵ ;

² *Catamerone*, *Postkarten* et *Stracciafoglio* sont publiés chez Feltrinelli à Milan, respectivement en 1974, 1978 et 1980. Par contre, *Scartabello* est publié par la librairie Cristoforo Colombo à Macerata en 1981.

³ *Bisbidis* est publié chez Feltrinelli à Milan en 1987. Il regroupe *Codicillo* (Severgnini Stamperie d’arte, Cernusco sul Naviglio, Milano, 1983), *Rebus* (Telai del Bernini, Modena 1984 avec une œuvre de Carlo Crevaschi), *L’ultima passeggiata* (Il ventaglio, Roma, 1985 et il est déjà publié dans les actes d’un colloque sur Pascoli, en 1984 Atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro 1-3 aprile 1982, Maggioli, Rimini, 1984), *Alfabeto apocalittico* (Galleria Rizzoli, Milano, 1984 avec des œuvres de Enrico Baj).

⁴ *Senzatitolo* est publié chez Feltrinelli à Milan en 1992. Il regroupe *Novissimum Testamentum* (Manni, Lecce, 1986), un texte extrait de *Quintine* (Rossi e Spera, Roma, 1985) et un inédit, *Glosse*.

puis la quatrième section est un recueil qui a été publié de façon autonome : *Cose*⁶. Avec ces deux volumes, nous sommes donc confrontés à un problème : celui de repérer les titres internes aux regroupements. En outre, à la fin de chacun de ces deux volumes, figure un regroupement de textes qui semblent inclassables comme le suggèrent leurs titres : “Fuori catalogo” (Hors catalogue) à la fin de *Segnalibro* et “Poesie fuggitive” (Poésies fugitives) à la fin de *Il gatto lopesco*⁷. Cependant, ces deux volumes sont organisés de façon symétrique : ils présentent une structure macrotextuelle externe parallèle (puisque à la fin de chacun figurent des poésies inclassables) et ont une organisation structurelle interne en miroir puisque *Segnalibro* est composé d’un regroupement et de trois recueils autonomes (avec un inédit) et, inversement, *Il gatto lopesco* est composé de trois regroupements et d’un recueil autonome.

Selon cette organisation, la première période lyrique sanguinetienne correspond à la première section de *Segnalibro* : le regroupement intitulé *Catamerone*, qui est la première importante compilation des “œuvres complètes” sanguinetiennes du moment, composées entre 1951 et 1971⁸. La note éditoriale, située en paratexte sur la quatrième de couverture de *Catamerone*⁹, précise que sa composition interne repose sur deux structures identiques, c’est-à-dire le regroupement *Triperuno* et le regroupement *Wirrwarr* :

⁵ *Corollario* est publié une première fois à l’occasion de “L’olio della poesia. Incontro con Edoardo Sanguineti”, le 25 juillet 1996 chez l’éditeur Manni à Lecce, 1996. Il contient 5 textes. Puis, il est publié intégralement (53 textes) chez Feltrinelli à Milan en 1997 avec une section de 18 textes intitulée *Stravaganze*.

⁶ *Cose*, Pironti, Napoli, 1999.

⁷ “Fuori catalogo” a déjà été publié en 1980 dans *Stracciafoglio*. Par contre, “Poesie fuggitive” semble être un inédit.

⁸ Nous n’analysons pas ici, dans notre thèse, les textes ‘inclassables’ regroupés dans *Fuori catalogo* bien que certains d’entre eux soient composés pendant la période qui nous intéresse (*Una polemica in prosa* - 1957, *Il palombaro e la sua amante* - 1958, *Per un dibattito* - 1960, *La Dolce Vita* - 1960, *Eidos notturno* - 1960, *Ballata delle controvertià* - 1961, *Tavola-ricordo* - 1963, *L’intérieur* - 1966, *Musica humana* - 1968, *per Luigi Veronesi* - 1968 et *Pièce en forme de cube* - 1968).

⁹ *Catamerone (1951-1971)*, Milano, Feltrinelli, 1974. Voir sa composition à la page suivante.

« Toutes les œuvres poétiques, de *Triperuno* à *Wirrwarr*, de l'un des principaux acteurs de l'avant-garde européenne »¹⁰.

Cette note éditoriale indique, selon nous, une caractéristique partielle du titre *Catamerone*, se limitant à indiquer que sa structure interne est une compilation de deux regroupements. Selon nous, le titre *Catamerone*, qui est un mot composé, suffit à désigner une pluralité structurelle. Mais, plus profondément, l'analyse linguistique de ce titre, fait émerger sa caractéristique métalinguistique. Son référent désigne aussi une importante publication constituée de parties qui entrent en relation entre elles¹¹. À l'aide d'un schéma détaillé, retraçant les étapes éditoriales à rebours, nous voyons clairement que certaines parties de *Triperuno* et certaines parties de *Wirrwarr* ont déjà été publiées soit de façon autonome soit lors d'autres regroupements :

1974 *Catamerone* -----[*Triperuno* + *Wirrwarr*]

1972 *Wirrwarr* -----[*T.A.T.* - *Reisebilder*]

1968 *T.A.T.*

1964 *Triperuno* -----[*Opus metricum* – *Purgatorio de l'Inferno*]

1960 *Opus metricum* -----[*Laborintus* – *Erotopaegnia*]

1956 *Laborintus*

¹⁰ Notre traduction : « Tutte le opere poetiche, da *Triperuno* a *Wirrwarr*, di uno dei maggiori protagonisti dell'avanguardia europea ».

¹¹ *Catamerone* est un néologisme composé de trois éléments : *cata-*, qui se réfère à l'idée de la relation, puis *-mero*, qui se réfère à la constitution en parties, et *-one*, qui est un suffixe augmentatif. Dans le dictionnaire italien (Garzanti, 1998), nous trouvons en effet : « *Cata-* : primo elemento di parole composte di origine greca o di formazione moderna, dal greco 'katà', *giù*, *in basso*, o anche *in rapporto*, *relativo*, *simile a.* » ; « *-mero* : secondo elemento di parole composte di origine greca o di formazione moderna, dal greco 'meres', deriv. di 'méros', *parte* ; significa *parte*, *costituito di parti* e sim. » ; « *-one* : suffisso che forma l'accrescitivo di oggetti e sostantivi, indica eccesso nel fare qualcosa o mettono in rilievo una particolare caratteristica. ».

Les quatre titres mis en gras par nous-même (*Catamerone*, *Wirrwarr*, *Triperuno* et *Opus metricum*), sont ceux de regroupements éditoriaux. En 1974, *Catamerone* est effectivement composé du regroupement *Triperuno* et du regroupement *Wirrwarr*. Mais déjà, en 1972, *Wirrwarr* regroupait *T.A.T.* et *Reisebilder* et, en 1964, *Triperuno* regroupait *Opus metricum* et *Purgatorio de l'Inferno*.

À l'aide de ce schéma, nous constatons qu'entre *Wirrwarr* et *Triperuno*, figure, en 1968, la publication autonome du recueil *T.A.T.*. Celle-ci fait non seulement écho à la publication autonome, en 1956 de *Laborintus*¹² mais elle devient, selon nous, un précieux indice pour délimiter la frontière de la première période lyrique sanguinetienne. L'isolement de ces deux recueils, *Laborintus* et *T.A.T.*, permet donc de délimiter chronologiquement un premier ensemble de textes composites possible : le regroupement *Triperuno* et le recueil *T.A.T.*. Cette délimitation (ou cette frontière) dérive notamment de notre première recherche¹³, dans laquelle nous avons analysé l'articulation de *Wirrwarr*¹⁴, c'est-à-dire la republication des sept *T.A.T.*¹⁵ et la publication des cinquante-et-une *Reisebilder*. Cette différence quantitative entre les textes est immédiatement visible, contrairement aux

¹² *Laborintus Lazso Varga: XXVII poesie, 1951-1954* est publié intégralement en juin 1956 chez l'éditeur Magenta à Varese. Puis *T.A.T.* est publié en été 1968 chez l'éditeur Renzo Sommaruga à Vérone en 105 exemplaires numérotés avec deux lithographies et deux eaux-fortes du plasticien avant-gardiste Gianfrancesco Baruchello. *T.A.T.* est en outre dédié à Marcel Duchamp, artiste peintre dadaïste.

¹³ *Plurilinguisme et multilinguisme dans les poésies de Edoardo Sanguineti, de Wirrwarr à Postkarten* (op. cit.).

¹⁴ *Wirrwarr*, Milano, Feltrinelli, 1972. Le titre *Wirrwarr* signifie en allemand « pêle-mêle, chaos ». Il pourrait créer un lien avec un ouvrage de Giacomo Leopardi (1798-1837), le *Zibaldone*, somme de notes rédigées entre 1817 et 1832 (depuis, le terme « Zibaldone » est entré dans le système linguistique italien « quaderno di appunti e abbozzi annotati senz'ordine »). Mais *Wirrwarr* pourrait aussi évoquer un lien plus subtile avec le titre d'un recueil de poésies de Eugenio Montale (1896-1981), intitulé *Xenia 1964-1966*. Le référent de ce substantif italien, qui dérive du grec *ksenia* 'ospitalità', est « offerta senz'ordine di cose disparte ». Ces poésies figurent désormais dans la publication de *Satura*, Mondadori, Milano, 1971.

¹⁵ Sans les œuvres du plasticien avant-gardiste Gianfrancesco Baruchello.

quatre années qui les séparent, puisque *T.A.T.* est publié en 1968 et *Reisebilder* en 1972.

On pourrait croire que Edoardo Sanguineti interrompt momentanément son activité d'écrivain à cause d'un contexte historique particulier : les événements sociaux qui se déroulèrent en France au printemps 1968 et qui se répercutèrent ensuite dans l'ensemble de l'Europe. Pourtant, l'angle historico-culturel n'est pas le principal motif de cette interruption. À partir de 1968, Edoardo Sanguineti exerce d'autres activités, notamment celle de traducteur de tragiques grecs¹⁶. Puis il travaille à la publication de son anthologie de la poésie italienne qui sera publiée l'année suivante, en 1969¹⁷, année au cours de laquelle il met aussi en scène, avec son ami Luca Ronconi, *L'Orlando furioso*¹⁸. Enfin, il compose le poème *Renga* en 1969-1970 avec d'autres poètes (Octavio Paz, Jacques Roubaud et Charles Tomlinson)¹⁹. C'est ensuite qu'il reprendra le chemin de sa production personnelle avec *Reisebilder*, rédigé en 1971. Le regroupement *Wirrwarr* n'indique cependant pas moins que Edoardo Sanguineti continue de *faire de la néo-avant-garde*, mais celle-ci apparaît sous un autre angle qui ne sera pas pris en examen ici. L'articulation de ce regroupement correspond, en

¹⁶ En 1968, Edoardo Sanguineti reçoit deux commandes de traduction : l'une est de Squarzina, qui veut mettre en scène *Les bacchantes* d'Euripide, et l'autre est de Ronconi, qui veut mettre en scène *Phèdre* de Sénèque (cf. Edoardo Sanguineti, *Teatro antico – Traduzioni e ricordi*, RCS Rizzoli Libri, Milano, Prima edizione BUR Scrittori Contemporanei: octobre 2006). Il ne s'agit cependant pas de ses premières expériences de traducteur : déjà en 1961 paraissent ses traductions de James Joyce in *Poesie di James Joyce*, chez l'éditeur milanais Mondadori – Lo Specchio (traduzione di Alfredo Giuliani, Alberto Rossi, Edoardo Sanguineti, J. Rodolfo Wilcock, prefazione di Alberto Rossi). À la section "Poesie di occasione" il est mentionné que « Edoardo Sanguineti ha tradotto "Il Santo Uffizio", "Becco a gas" e "Ecce puer" ».

¹⁷ *Poesia italiana del Novecento* est l'anthologie sanguinetienne de la poésie italienne du vingtième siècle en deux volumes, Einaudi, Torino, 1969. Elle fit date.

¹⁸ Dont le texte sera publié en 1970, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto ; riduzione di Edoardo Sanguineti ; regia di Luca Ronconi*, a cura di Giuseppe Bartolucci, Roma, Bulzoni, 1970. Le mémoire de maîtrise de Julie Reache, intitulé *Un poème et deux spectacles : Les Roland furieux de Sanguineti et Ronconi* (sous la direction de Anna Fontes, Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2001), traite amplement de cet événement et un intéressant entretien avec Edoardo Sanguineti y est retranscrit.

¹⁹ *Renga*, Gallimard, Paris, 1971.

fait, à un tournant poétique, notamment identifiable par la réduction de l'insertion de plusieurs langues au sein de ses lignes d'écriture²⁰.

La mise en lumière de la publication autonome de *T.A.T.* en 1968 donne un éclairage nouveau par rapport aux travaux de la critique sanguinetienne. En effet, celle-ci est très embarrassée lorsqu'il s'agit de *T.A.T.*, apparemment inclassable en dehors du regroupement *Wirrwarr*. Gabriella Sica²¹, à la page 88 de la bibliographie, signale pourtant que *T.A.T.* est publié de façon autonome en 1968, mais elle ne le précise pas, à la page 48, lors de son analyse puisqu'elle se limite au regroupement *Wirrwarr*²². La publication autonome de *T.A.T.* n'est pas davantage signalée dans l'ouvrage de Ciro Vitiello, qui propose pourtant un schéma des étapes éditoriales des premières œuvres dites versifiées de Edoardo Sanguineti²³. Nous avons remarqué que l'absence de mention de cette publication autonome est à la source d'une gêne dans les analyses de la critique sanguinetienne. Par exemple, Gabriella Sica constate bien que les deux textes dans *Wirrwarr* sont très différents mais elle hésite pourtant et s'interroge sur un éventuel lien possible entre les poésies *T.A.T.* et les recueils antérieurs : « ...elles semblent appartenir à l'expérimentation sanguinetienne antérieure »²⁴. Antonio Pietropaoli définit *T.A.T.* par une métaphore double ambiguë : « ...une fleur hors saison, un changement brutal et en même temps, point

²⁰ Au cours de notre première recherche (DEA), nous avons constaté que l'insertion de plusieurs systèmes linguistiques était nettement moins présente dans *Reisebilder* par rapport à sa production antérieure *Triperuno* et *T.A.T.*. L'insertion de plusieurs systèmes linguistiques est depuis devenu, pour nous, un angle fondamental pour analyser son lyrisme de la première période.

²¹ Gabriella Sica, *Edoardo Sanguineti*, Firenze, Il Castoro, 1974 (op. cit.).

²² *Idem*. « ...s'articule en deux sections nettement différenciables ; la première dont le titre est Test d'Apperception Thématique comprend sept poésies composées "clandestinement" entre 1966 et 1968. La deuxième section se réfère à des images de voyages, *Reisebilder*, comme le titre l'indique [...] » (notre traduction « ...si articola in due sezioni nettamente differenziabili; la prima che va sotto il titolo *Testi di Apperzezione Tematica* comprende sette poesie "clandestinamente" composte negli anni dal '66 al '68. La seconda sezione si riferisce ad immagini di viaggio, *Reisebilder*, come denuncia il titolo stesso [...] »).

²³ Ciro Vitiello, *Teoria e tecnica dell'avanguardia*, Milano, Mursia, 1984, p. 200 (cit.).

²⁴ Gabriella Sica, (op. cit.). Notre traduction : « ...sembrano appartenere alla precedente sperimentazione sanguinetiana. »).

culminant au paroxysme de l'avant-garde sanguinetienne »²⁵. Si Antonio Pietropaoli définit *T.A.T.* en tant que « fleur hors saison », c'est-à-dire une œuvre 'inclassable' par rapport à l'ensemble des autres oeuvres, il en a aussi une vision critique très traditionnelle : *T.A.T.* représente, selon lui, un point culminant qui pourrait donner l'idée d'une progression, ou d'une évolution, par rapport aux œuvres antérieures. Nous pensons que ces hésitations, interrogations ou ambiguïtés, reposent sur le fait que ces critiques considèrent, avant toute chose, que le regroupement éditorial est un indice assez convaincant pour délimiter une période lyrique possible.

Or, selon nous, la première période lyrique sanguinetienne est comprise entre 1951 et 1968, correspondant au regroupement *Triperuno* et au recueil autonome *T.A.T.*. Certes, on pourrait reprocher au corpus de notre thèse l'absence d'une publication regroupant justement l'ensemble de ces textes. Selon nous, l'analyse linguistique des titres *Triperuno* et *T.A.T.* pourrait justifier cet ensemble nouveau car les deux titres ont une caractéristique commune : la pluriréférentialité. Le titre *T.A.T.* est d'une part l'abréviation d'un test psychologique anglais inventé dans les années Trente du XX^{ème} siècle « Thematic Apperception Test »²⁶ et d'autre part, les trois graphèmes du titre pourraient évoquer le déictique allemand de la monstration « tat » indiquant l'action même de l'aperception. De son côté, le titre *Triperuno* est un néologisme que l'on peut linguistiquement découper en trois. En effet, le référent du préfixe italien « tri- » est *composé de trois* et le titre peut être découpé, justement en trois : « tri », « per » et « uno ». Si « uno » a un seul référent en italien, le nombre un, en revanche, le deuxième terme, « per », a un référent démultiplié en italien car il correspond à la préposition pour et à la préposition par. Le néologisme *Triperuno* signifie à la fois *trois par un*, évoquant la multiplication, et *trois pour un*, évoquant l'addition.

²⁵ Antonio Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991. Notre traduction : « ...un fiore fuori stagione, colpo di coda e insieme culmine parossistico della avanguardia sanguinetiana ».

L'ensemble des œuvres dites versifiées pendant la première période lyrique sanguinetienne est donc composé avec quatre titres : *Laborintus*, *Erotopaegnia*, *Purgatorio de l'inferno* et *T.A.T.*. Un autre schéma, chronologique croissant, permet à présent de souligner sa particularité :

1956 *Laborintus*

1960 ***Opus metricum*** -----[*Laborintus* – *Erotopaegnia*]

1964 ***Triperuno*** -----[***Opus metricum*** – *Purgatorio de l'Inferno*]

1968 *T.A.T.*

Ce schéma met en évidence les deux publications autonomes (*Laborintus* en 1956 et *T.A.T.* en 1968) et les titres, mis en gras par nous-même, sont ceux de regroupements éditoriaux (*Opus metricum* en 1960 et *Triperuno* qui l'englobe lui-même en 1964). Ce schéma permet, en outre, une analyse plus approfondie : nous remarquons une seconde publication de *Laborintus* dans *Opus metricum* en 1960 en amont des nouveaux textes intitulés *Erotopaegnia*²⁷. Puis, en 1964 dans *Triperuno*, le regroupement *Opus metricum* est publié une seconde fois en amont des nouveaux textes intitulés *Purgatorio de l'Inferno*²⁸. Il est intéressant de noter que la démarche éditoriale de Edoardo Sanguineti est particulière car il aurait pu publier *Erotopaegnia* et *Purgatorio de l'Inferno* de façon autonome mais ce n'est pas le cas : ces deux textes n'apparaissent jamais directement avec leurs titres. En résumé, la nouveauté du regroupement *Opus metricum* est de présenter *Erotopaegnia* et la nouveauté du regroupement *Triperuno* est de présenter *Purgatorio de l'Inferno*. Nous sommes donc tentée de nous demander pourquoi Edoardo Sanguineti *cache*, en quelque sorte, ces deux

²⁶ Par les chercheurs Morgan et Murray.

²⁷ *Opus metricum*, est édité par Rusconi-Paolazzi à Milan en mai 1960.

²⁸ *Triperuno*, est édité par Feltrinelli à Milan en mai 1964.

titres (*Erotopaegnia* et *Purgatorio de l'Inferno*) dans *Triperuno*, même si ce titre évoque simplement une accumulation (les trois ne font qu'un).

Dans les travaux de la critique, les titres sanguinetiens sont souvent évoqués par rapport à une éventuelle intertextualité possible avec des œuvres antérieures²⁹. Par exemple, on rapproche souvent le titre *Triperuno* avec une œuvre de Teofilo Folengo (1496-1544), *Caos del Tripeuno*. Si, dans son récent ouvrage, Erminio Risso signale une « hypersignification » du traitement des titres sanguinetiens³⁰, il ne met cependant pas assez en lumière, selon nous, la particularité de ces intertextualités possibles. En effet, nous constatons, de notre côté, que leur traitement présente un obscurcissement progressif. Cet obscurcissement apparaît de façon flagrante par l'analyse linguistique de la trace intertextuelle des titres. Il s'agit d'un traitement très complexe de l'intertextualité car les titres des deux œuvres, *Erotopaegnia* et *Purgatorio de l'Inferno*, sont des intertextualités avec les œuvres *perdues*, respectivement, de Laevius et de Giordano Bruno. Vus sous l'angle de la dissimulation, on comprend mieux, selon nous, la raison pour laquelle Edoardo Sanguineti a dissimulé ces deux titres dans les regroupements *Opus metricum* et *Triperuno*.

Selon nous, c'est l'analyse linguistique (c'est-à-dire étymologique et philologique) qui peut nous venir en aide afin de comprendre le traitement complexe de l'intertextualité sanguinetienne. Si *Erotopaegnia* suggère une intertextualité avec un poète des « neoterói », signifiant « scherzi amorosi,

²⁹ Dans son récent ouvrage, Erminio Risso recense les intertextualités possibles, par exemple, pendant la période que nous étudions : « *Laborintus* è il primo di una serie : infatti *Erotopaegnia* (Scherzi amorosi) è il titolo di un'opera perduta di Laevius, uno dei *neoterói*. *Opus metricum* è il titolo di un testo, composto nel 1297 e redatto definitivamente nel 1319, del cardinale Jacopo Gaetano Stefaneschi. *Purgatorio de l'Inferno* è il titolo di un'opera perduta di Giordano Bruno [...] *Wirrwarr* è il titolo primigenio dell'opera teatrale di Klinger *Sturm und Drang* e si può tradurre con "confusione" o "guazzabuglio" [...]. *Catamerone* è un composto dotto, di formazione greca, sullo stile del *Decamerone* e del *Pentamerone*, ma Sanguineti si rifà anche al titolo prudenziano *Cathameron Liber* (un libro di canti ad uso liturgico). », in Erminio Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti* (op. cit.) p. 9. (D'autres intertextualités sont aussi recensées dans son ouvrage jusqu'à la page 10).

³⁰ *Ibidem*.

fantasie scherzose d'amore » (comme l'affirme déjà Ciro Vitiello dans les années quatre-vingt ³¹), le titre sanguinetien n'a pas forcément cet unique référent. C'est ce que l'auteur tente d'expliquer dans son texte intitulé "Situazione della poesia", écrit en juillet 1960, à propos de l'analyse du titre de ses poésies *Erotopaegnia* :

« ...il ne s'agit pas de "neoteri", mais de "novelli". Ou pire [...] : il s'agit justement de "novissimi". Si la solution "neoterica", que l'on propose avec les faits aujourd'hui, a un certain mérite, c'est précisément celui, qui est d'ailleurs désormais manifeste, d'assumer jusqu'au bout la conscience et le poids de la condition présente, en pointant encore, et de façon critique, sur l'idée de crise, sur son caractère extrême et justement avec la conscience critique de sa limite historique précise, c'est-à-dire avec son ultime nouveauté possible qui nous est historiquement offerte. [...] Pour moi, humblement, j'ai choisi Laevius. Et mes textes *Erotopaegnia* le prouvent, dès le titre. » ³².

Erotopaegnia est un néologisme forgé avec deux mots grecs, EROTO et PAEGNIA. Le premier terme dérive de la racine grecque *erôs* « amour » et il est très proche de la forme *erôtos* « désir sexuel, érotique ». Le deuxième terme évoque, par contre, le titre d'un recueil du poète grec de la période alexandrine, Philetas ³³. Nous pensons que le référent du titre sanguinetien *Erotopaegnia* est une pulsion lyrique *comparable* à la pulsion érotique (ou

³¹ Ciro Vitiello, "Sanguineti : le presenze semantico-simboliche di Jung e una trama di S. Ambrogio nel *Laborintus*" in *Teoria e tecnica dell'avanguardia*, Milano, Mursia, 1984.

³² Ce texte est publié in *K. e altre cose*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1962, pp. 51-52. Notre traduction : « ...non si tratta di "neoteri", ma di "novelli". Si tratta di peggio [...] perché si tratta proprio di "novissimi". Se la soluzione "neoterica" che oggi si propone con i fatti ha un qualche merito, è precisamente quello, ormai manifesto per altro, di assumere sino in fondo la coscienza e il peso della condizione presente, puntando ancora, criticamente, sopra l'idea di crisi, sopra il suo carattere estremo, e proprio con la critica coscienza del suo preciso limite storico, cioè della possibile novità ultima a noi storicamente offerta. [...] Per me, moderatamente, ho scelto la parte di Levio. E gli *Erotopaegnia* stanno a comprovarlo, sin dal titolo. ».

³³ Philetas, né à Koos vers 320, fut l'un des maîtres de la poésie alexandrine. Ses œuvres sont *Demetra*, *Hermes* et un recueil de poésies intitulé *Paegnia* (in http://www.girodivite.it/antenati/-iiiisec/_filetas.htm).

vitale), justifiant, en cela, sa première publication dans le premier regroupement *Opus metricum* (Œuvre métrique).

Quant au titre *Purgatorio de l'Inferno*, s'il évoque une intertextualité possible avec les deux premiers chants de la *Commedia* de Dante Alighieri (intertextualité qui n'est cependant, à notre connaissance, jamais évoquée dans les travaux de la critique sanguinetienne), l'analyse morphosyntaxique du titre fait émerger tout d'abord un renversement, pouvant être interprété en tant que retour à la source littéraire italienne puisqu'il s'agit là du « Purgatoire de l'Enfer ». Linguistiquement, la préposition articulée « dell' » scindée en deux « de l' » correspond à une règle grammaticale dans la mention d'un titre d'une œuvre. La particularité grammaticale du titre et le retour à la source dantesque évoquent la traditionnelle réflexion sur langue italienne née depuis le *De Vulgari Eloquentia* dantesque (XIV^{ème} siècle)³⁴.

La formation du titre *Purgatorio de l'Inferno*, qui indique l'idée d'un renversement ou d'un retour, pourrait, cependant, évoquer la fermeture ou la fin de cette problématique avec la publication du regroupement *Triperuno*. Or, en nous penchant sur les deux œuvres publiées de façon autonome, nous relevons qu'un indice commun à *Laborintus* et à *T.A.T.* attire notre attention : ces deux recueils s'ouvrent chacun avec une épigraphe. À l'ouverture de *Laborintus* se trouve une épigraphe en langue latine qui aide le lecteur à identifier le référent du titre : « *Titulus est / Laborintus / quasi laborem / habens intus* ». Le titre est linguistiquement décomposé en deux

³⁴ Dans l'anthologie *I Novissimi* (op. cit.), le dernier texte sanguinetien, intitulé *Alphabetum*, correspond au premier texte de *Purgatorio de l'Inferno*. En note, il est précisé qu'il a paru dans un volume de lithographies de Toti Scialoja mais il manque l'indication bibliographique. Nous pensons qu'*Alphabetum* évoquerait un clin d'œil à la revue romaine intitulée *Grammatica* (dirigée par Giuliani, Manganelli, Novelli et Prielli) : dans le premier numéro de cette revue, en novembre 1964, figure une lithographie de Toti Scialoja intitulée *Ripetizione 1964*. Selon nous, il est fort probable qu'*Alphabetum* ait été un titre choisi par Edoardo Sanguineti à l'occasion de sa publication dans le premier numéro de la revue *Grammatica*, à côté de la lithographie de Toti Scialoja.

mots latins, *LABOREm* et *INTUS*, rattachés à *quasi* et *habens*³⁵. Ce segment traduit en français « Le titre est / Laborintus / comme s'il était / travaillé de l'intérieur » indique, selon nous, un travail *dans* et *sur* la Langue et le Langage en général. De même, en ouvrant le recueil *T.A.T.*, nous trouvons une épigraphe composée avec plusieurs systèmes linguistiques : « *Kunstwerke sind / kein thematic apperception test / ihres Urhebers* ». Sa segmentation en trois parties met en évidence le segment central dans lequel le lecteur peut reconnaître des mots dont les premiers graphèmes correspondent à l'abréviation du titre : « Thematic Apperception Test ».

Comme la critique sanguinetienne le souligne souvent, le titre *Laborintus* est effectivement une intertextualité avec le traité de poétique (ou de rhétorique) latin de Everardus Alemannus. Mais selon nous, il évoque d'abord *morphologiquement* le substantif latin « labyrinthus » renvoyant à la signification mythique du labyrinthe en tant qu'épreuve à surmonter, ancrée dans la mythologie grecque. Et il en va de même pour le titre *T.A.T.*, abréviation qui pourrait aussi évoquer *morphologiquement* le déictique allemand de la monstration « tat », signifiant l'action même de l'aperception. Avec la poétique sanguinetienne, nous sommes face à une aperception toute à fait inédite puisqu'elle ne se limite pas à la traditionnelle analyse intertextuelle puisque sa trace est *obscurcie*. D'ailleurs, l'épigraphe à l'ouverture de *T.A.T.*, qui est tirée de l'ouvrage du philosophe contemporain allemand T.W. Adorno, intitulé *Théorie esthétique* (« Les œuvres d'art ne sont pas des tests d'aperception thématiques de leur auteur »³⁶), est en partie cachée puisque Edoardo Sanguineti ne mentionne pas Adorno et encore moins le titre de l'ouvrage d'où est extrait ce

³⁵ Dans son récent ouvrage, «*Laborintus*» di Edoardo Sanguineti (op. cit.), Erminio Risso précise que l'épigraphe qui ouvre *Laborintus* est tirée d'un glossateur de Everardus Alemannus, p. 9.

³⁶ T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Francfort –s-Main, 1970. Traduit par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995 et 2001, p. 26, lignes 21-22. « Les œuvres d'art ne sont pas des thematic apperception test de leur auteur ». Ici, nous proposons notre traduction entièrement en français.

syntagme. Ainsi, le déictique allemand *tat* ne montre « rien » ou plutôt, paradoxalement, selon l'étymologie latine « res », il montre la « chose », c'est-à-dire un lyrisme caché³⁷. Dans *Laborintus* de Edoardo Sanguineti, il n'est donc pas question du récit mythologique du labyrinthe qui remonte à la Grèce antique : on ne retrouve pas le récit du roi Minos et les autres variantes sur ce récit qui se sont perpétuées au fil des siècles. Dans *Laborintus*, ce ne sont pas les personnages de la littérature antique qui doivent surmonter une épreuve mais ce sont les lecteurs contemporains, ceux de la deuxième moitié du vingtième siècle, qui doivent surmonter une sorte d'épreuve : celle de la reconnaissance d'une narration lyrique nouvelle.

2. Interaction avec la prose (*Capriccio italiano, Il giuoco dell'oca*) et le théâtre (*K., Passaggio, Traumdeutung, Protocolli*)

Dans notre schéma chronologique croissant³⁸, nous avons souligné la republication constante du recueil *Laborintus* : il est publié de façon autonome en 1956 et il est aussi republié dans *Opus metricum* et dans *Triperuno*. La première œuvre sanguinetienne serait donc intimement liée avec ces recueils, particulièrement *Erotopaegnia* et *Purgatorio de l'Inferno*. Cependant, lors de notre audio-conférence, l'auteur nous a donné une précision non négligeable à propos de *Laborintus*, car cette œuvre contient plusieurs modalités de communication, au delà de celle de la 'poésie' :

« Quand j'ai écrit *Laborintus*, je voulais faire une œuvre qui regroupait toutes les modalités de communication, avec toute la part d'utopie que cette idée contient [...] je pense que ce n'est pas un hasard si mon projet est totalisant puisque *Laborintus*, d'une certaine façon, achève cette possibilité pour que la versification contienne en

³⁷ Rappelant l'indication en paratexte de *Opus metricum* « ...mille choses passées sous silence sont inexorablement proches de la chose dite... » (cf. *supra* p. 21).

³⁸ Cf. *supra*, p. 67.

elle-même ces structures que je pouvais penser développer ultérieurement »³⁹.

La structure de *Laborintus* contient en elle-même des structures versifiées, prosastiques et dramaturgiques, achevant ainsi la problématique de *l'avant* et de *l'après*, c'est-à-dire le problème de savoir si l'écrivain a d'abord écrit en vers puis ensuite en prose, puis des pièces dramaturgiques et inversement. *Laborintus* s'inscrit donc dans le dépassement (ou l'évolution) de la recherche des formalistes russes. C'est Iouri Tynianov, l'un des plus éminents représentants du formalisme russe, qui déclarait déjà, en 1927, qu'il pourrait survenir une période où il sera sans importance de savoir si une œuvre est écrite en vers ou en prose⁴⁰. Alors, non seulement *Laborintus* s'inscrit dans cette évolution mais cette œuvre inclut aussi la dramaturgie. C'est en convoquant ces trois modes de communication (la versification, la prose et surtout le théâtre) que Edoardo Sanguineti crée ce qu'il nomme 'l'écriture « *laborintese* »' et qu'il entend « dépasser le formalisme [...] par le formalisme même [...] en exaspérant ses propres contradictions jusqu'à une limite pratiquement indépassable [...] afin de les porter jusqu'à un degré historique de conscience subversive. »⁴¹. Ces trois modes de

³⁹ Notre traduction : « Quando ho scritto *Laborintus*, volevo fare un'opera che abbracciasse tutte le modalità comunicative, con tutto l'utopico che questa idea contiene [...] penso che non sia un caso che il progetto prima sia totalizzante poiché *Laborintus*, in qualche modo, esaurisca questa possibilità per cui la versificazione contiene in sé quelle strutture che io potevo pensare come sviluppabili ulteriormente ».

⁴⁰ Iouri Tynianov, "De l'évolution littéraire", in *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris, 1965, pp.128-129 : « À strictement parler, on ne considère jamais les phénomènes littéraires hors de leurs corrélations. Prenons l'exemple du problème de la prose et de la poésie. [...] Il existe une fonction commune de la prose et du vers (cf. le rapport dans le développement de la prose et du vers, leur corrélation établie par B. Eikhenbaum). [...] L'évolution ultérieure des formes peut ou bien appliquer la fonction des vers à la prose pendant des siècles et la transférer à un certain nombre d'autres traits, ou bien l'enfreindre, diminuer son importance. De même que la littérature contemporaine n'attache aucune importance à la corrélation des genres [...], de même il peut arriver une époque où il sera indifférent que l'œuvre soit écrite en vers ou en prose » (op. cit.).

⁴¹ "Poesia informale ?" (op. cit.) p. 203. Notre traduction : « ...si trattava per me di superare il formalismo [...] a partire dal formalismo stesso [...] esasperandone le contraddizioni sino a un limite praticamente insuperabile [...] portandoli a un grado di storica coscienza eversiva. ».

communication s'entremêlent (voire interagissent) inlassablement dans son écriture « *laborintese* ». En effet, lorsque l'on regarde pour la première fois *Laborintus*, on peut hésiter longuement en se demandant, vu la très grande longueur de certaines lignes d'écriture, s'il s'agit de versification libre ou bien de prose, et après tout, s'il ne s'agit pas aussi d'écriture théâtrale, vu les nombreuses lignes décrochées évoquant celles des dialogues entre plusieurs personnages. Ces lignes d'écriture pourraient évoquer ce que l'on a coutume d'appeler « l'hybridation des genres littéraires ». Or, cela ne convient pas du tout à l'écriture « *laborintese* » car sa spécificité repose sur la structure formelle de l'entremêlement qui se rattache directement à l'idée d'une interdisciplinarité entre la 'poésie', la 'prose', le 'théâtre' au sein de la création verbale, laquelle ne se limite donc pas à une seule convention. Comme l'auteur le déclare lors de notre audio-conférence, toutes les modalités communicatives dans *Laborintus*, « naissent d'un accouchement unique et puis, elles se multiplient », pouvant ensuite se développer ailleurs. L'écriture « *laborintese* » est une sorte de noyau très riche qui « nourrira les proses [et les pièces de théâtre] ultérieures, mais au fond, elle est prénourrie de la prose [et du théâtre] implicitement englobée[s] qui, à un certain moment, prolifère[nt] et devien[nen]t autonome[s] » et c'est « autour de cette sorte de noyau, qui doit être très riche, que l'on peut construire des cosmos extrêmement compliqués »⁴². Edoardo Sanguineti n'indique donc pas moins que la relation 'poésie-prose-théâtre' est une problématique techniquement très poussée jusqu'aux limites de la relation Langue / Langage dans sa première œuvre *Laborintus*. Lors de la même audio-conférence, Edoardo Sanguineti nous a aussi spécifié la particularité de la prolifération des œuvres autonomes à partir de sa première œuvre :

⁴² Notre traduction « ...nutrirà le prose ulteriori, ma in fondo, è prénutrito della prosa implicitamente inglobata che poi a un certo punto prolifera e si rende autonoma ».

Laborintus « explose comme une sorte de Big Bang générant par la suite une quantité d'œuvres dans le temps. [...] au fond, tout ce que j'ai écrit ensuite (en vers, en prose et cela peut aussi s'étendre au théâtre), n'est qu'un commentaire, une reprise constante, une amplification... »⁴³.

L'image du *Big Bang* est très importante à souligner car il s'agit d'une explosion soudaine privée d'une *linéarité*. Cette image du *Big Bang* caractérise donc l'ensemble des œuvres sanguinetiennes 'post-laborintiques' en tant que *constellations* (ou bien, selon les termes de l'auteur, les œuvres 'post-laborintiques' sont « des cosmos extrêmement compliqués »). La métaphore double attribuée à *Laborintus*, qui génère chronologiquement des œuvres et qui, en même temps, produit une constellation d'autres œuvres autour d'elle-même, ne conduit pas moins à une méthodologie précise d'analyse : l'étude diachronique et l'étude synchronique, comme le souligne d'ailleurs Edoardo Sanguineti, toujours au cours de cette audio-conférence :

« ...je crois que, pour de nombreux auteurs, cette double lecture possible (d'une part chronologique, et donc diachronique, année par année, et d'autre part, coupées en revanche horizontalement plutôt que verticalement, à travers des nœuds qui recoupent des œuvres distantes dans le temps, mais dans lesquelles une thématique analogue est reprise), je crois que cette double lecture est très riche et possible [...] aussi bien pour des raisons structurelles que pour des raisons thématiques (et habituellement pour toutes les deux), des connexions peuvent s'établir [...] les deux choses, moi, je les vois très entremêlées entre elles... »⁴⁴.

⁴³ Notre traduction : « ...un nucleo originario che poi esplose, come una sorta di Big Bang e che genera tutta una quantità di opere nel tempo. [...] *Laborintus* è in fondo la sola che io abbia scritto ; il che tutto il resto che ho scritto in poesia, ma la cosa si può anche estendere anche alla prosa e al teatro e oltre, in fondo, non è che un ampliamento, un commento, una ripresa costante... ». Cf. *De la prose au cœur de la poésie* (op. cit.) p. 162.

⁴⁴ Notre traduction : « ...credo che, per tanti autori, questa doppia lettura possibile (da un lato cronologica, e dunque diacronica, anno per anno, e dall'altro lato, tagliate invece orizzontalmente anziché verticalmente, attraverso dei nessi che collegano opere distanti nel tempo, ma in cui viene ripresa una tematica che è analoga), credo che questa doppia lettura sia molto ricca e possibile [...] perché o per ragioni strutturali o per ragioni tematiche, e di solito per tutti e due, si stabiliscono proprio delle connessioni [...] le due cose, io le vedo molto intricate fra di loro... ».

Il devient alors indispensable de se pencher sur la période que nous étudions car, entre 1951 et 1968, Edoardo Sanguineti ne compose pas uniquement les quatre recueils ‘versifiés’ : il écrit aussi quatre pièces de théâtre et deux proses⁴⁵. Nous proposons donc un ultime schéma chronologique très détaillé de toutes les œuvres sanguinetiennes pendant cette première période lyrique (selon les dates de composition) afin de définir le corpus définitif de notre thèse :

	(poésie)	(théâtre)	(prose)
1951-1954	<i>Laborintus</i>		
1956-1959	<i>Erotopaegnia</i>	<i>K.</i>	
1960-1963	<i>Purgatorio de l’Inferno</i>	<i>Passaggio</i>	<i>Capriccio italiano</i>
1964		<i>Traumdeutung</i>	
1966-1968	<i>T.A.T.</i>	<i>Protocolli</i>	<i>Il giuoco dell’oca</i>

Ce schéma complète l’idée de la quantité d’œuvres générées par *Laborintus* pendant la période qui nous intéresse : selon l’ordre chronologique, nous pouvons dire que l’œuvre totalisante qu’est *Laborintus* génère successivement *Erotopaegnia*, *K.*, *Purgatorio de l’Inferno*, *Passaggio*, *Capriccio italiano*, *Traumdeutung*, *T.A.T.*, *Protocolli* et *Il giuoco dell’oca*. On voit bien qu’après *Laborintus*, Edoardo Sanguineti compose de la ‘poésie’, de la ‘dramaturgie’ et de la ‘prose’ et notamment, pendant deux moments précis. Au cours de trois années (1960-1963), il compose le recueil de ‘poésies’ *Purgatorio de l’Inferno*, la pièce de théâtre *Passaggio* et la ‘prose’ *Capriccio italiano*. Puis, dans un autre moment encore plus restreint, au cours de deux années (entre 1966 et 1968), Edoardo Sanguineti compose le recueil de ‘poésies’ *T.A.T.*, la pièce de théâtre *Protocolli* et la ‘prose’ *Il*

⁴⁵ Les quatre pièces théâtrales sanguinetiennes de cette période sont regroupées dans *Teatro*, Milano, Feltrinelli, 1969. Leurs titres sont : *K.* (1959), *Passaggio* (1961-1962), *Traumdeutung* (1964), *Protocolli* (1968). Les deux ‘proses’ sont, depuis la fin du mois de juin 2007, regroupées dans *Smorfie*, Milano, Feltrinelli. Il s’agit de *Capriccio italiano* et de *Il giuoco dell’oca*, qui ont été publiées, respectivement en 1963 et 1967 chez le même éditeur.

giuoco dell'oca. Ces œuvres dramaturgiques et prosastiques interagissent donc avec les textes 'versifiés'. Nous avons d'ailleurs demandé à Edoardo Sanguineti lors de notre audio-conférence s'il était envisageable de créer un lien entre les titres *Protocolli*, *T.A.T.* et *Il giuoco dell'oca* et il nous a confirmé cette possibilité par une série de référents liés à l'*image* :

« ...comme vous le savez, je suis passionné par la psychanalyse [...] mais il y a quelque chose en plus : [...] le titre *Protocolli* a un sens psychologique : ce sont les résultats de tests (psychologiques, psychiatriques ou psychanalytiques, peu importe). [Ces résultats] forment une espèce de compte rendu pour le médecin qui fait l'analyse. *Protocolli* est entièrement construit à travers la lecture que l'on fait du Test d'Apperception Thématique ; celui-ci, qui n'était auparavant qu'un titre, devient par la suite le matériau à partir duquel j'élabore mon texte radiophonique (théâtral). [...] Le test *T.A.T.*, c'est inventer une histoire à partir de dessins [...] ; on peut inventer n'importe quelle situation et à partir de cette base, on peut chercher à comprendre ce qu'il y a dans l'inconscient de l'"auteur". Alors, quand vous mettez, justement, les *T.A.T.* et *Protocolli* dans un bloc unitaire avec *Il giuoco dell'oca*, vous n'avez pas tort du tout ! Parce que, au fond, c'est l'accouchement d'un principe : il y a des images déterminées, qui sont, comme dans *Protocolli*, celui de l'usage psychiatrique ; avec *T.A.T.*, c'est seulement le titre qui fait référence à celles-ci (l'épigramme nie la chose) car au début, je pensais à certains dessins de Baruchello, le peintre qui avait dessiné l'illustration de *Il giuoco dell'oca* ; [...] j'ai choisi quelques-unes des illustrations de Baruchello pour les redécrire, les réinterpréter moi-même à nouveau dans *T.A.T.* »⁴⁶.

⁴⁶ Notre traduction : « ...come Lei sa, sono molto appassionato di psicoanalisi [...] ma c'è di più : [...] il titolo *Protocolli* è usato in senso psicologico e cioè sono i risultati di test psicologici, psichiatrici, o psicanalitici, che siano, che formano una specie di verbale ad uso del medico che compie l'analisi. Ora, *Protocolli* è tutto costruito attraverso la lettura proprio del Testo di Appercezione Tematica ; cioè questo che dapprima è un puro titolo in sostanza, dopo, diventa il materiale su cui elaboro un testo che in origine è un testo di teatro radiofonico. [...] Nel *T.A.T.*, [le tavole] sono dei disegni e si tratta di inventare una storia [...], si può inventare qualunque situazione, e sulla base di questo, si può cercare di capire che cosa sta nell'inconscio profondo di questo "autore". Allora, quando Lei, giustamente, mette *T.A.T.* e *Protocolli* in un blocco unito insieme a *Il giuoco dell'oca*, non ha mica torto ! Perché, in fondo, tutto è parto dal principio : ci sono determinate immagini, che sono, in qualche caso come in *Protocolli*, proprio quelle d'uso psichiatrico ; nel *T.A.T.*, c'è il titolo soltanto che fa riferimento a quelle (anzi, l'epigrafe nega la cosa), però, il punto di partenza erano alcuni disegni di Baruchello, di un pittore che aveva disegnato il manifesto illustrativo che era stato fatto quando si pubblicò *Il giuoco dell'oca* proprio ad accompagnare

On pourrait croire, cependant, que c'est seulement pendant ces moments-là que Edoardo Sanguineti écrit au moyen de ces trois 'genres' et que ce sont uniquement certaines œuvres de l'ensemble du corpus de notre thèse qui pourraient correspondre à une interaction. Or cela n'est pas le cas : ce sont toutes les œuvres 'post-laborintiques' qui interagissent avec *Laborintus*. Selon nous, le premier réflexe fondamental que l'on doit avoir face à cette production fertile, c'est de ne plus penser en termes de catégorie⁴⁷. L'écriture sanguinetienne dépasse l'idée de la compartimentation de ce que l'on a l'habitude de nommer les 'genres' car toutes les œuvres comprises

Il giuoco dell'oca ; [...] alcune, poche illustrazioni che io scelsi, vengono da me ridescritte nuovamente [...] reinterpretate nuovamente in *T.A.T....* ». D'après cette déclaration auctoriale, l'on pourrait effectivement proposer un rapprochement chromatique et thématique entre les trois œuvres. Par exemple, la poésie *T.A.T.* 4 commence par « le 4 est bleu... » (notre traduction : « il 4 è blu... »), correspondant, dans la représentation du jeu de l'oie de Baruchello, au numéro de la case 4 qui est bleu (voir Annexe, p.XX). La couleur bleue est évoquée, dans la case 4 de la prose, par la métonymie de la piscine (dont l'eau est généralement représentée par la couleur bleue). Dans *Protocolli*, la couleur bleue n'est pas représentée ; c'est l'image de l'eau, particulièrement celle du lac (lago) qui est souvent répétée. VM2 « C'est une belle journée, celle-là, ainsi à la campagne, avec le soleil qui déjà se couche, ...et le lac » « là-bas au loin, et les maisons qui sont là, près du lac » « là, alignées » [...] « [...] et avec ce lac, toujours [...] et avec le lac, [...] » ; (notre traduction : VM2 « È una bella giornata, questa, così in campagna, con il so- » « le già che tramonta, e il lago » « laggiù in fondo, e le case che stanno lì, vicino al lago » « lì in fila. » [...] « [...] e con questo lago, sempre [...] e con il lago, [...] »). VF2 « Je la vois ainsi, qui court, qui court en bas, vers la rive du lac, qui semble maintenant une mer. Elle court là, justement à l'endroit où la rive est la plus haute [...] et je le vois, le lac, avec toutes les vagues qu'il a, qui est tant furibond, aujourd'hui. [...] pour rompre un peu ma course, pour qu'elle ne dégringole pas toute entière, dans ce lac furibond, [...] » ; (notre traduction : VF2 « La vedo così, che corre giù, verso la riva del lago, che adesso sembra un mare. Corre là, proprio nel punto dove la riva è più alta [...] e io lo vedo, il lago, con tutte quelle onde che ha, che è fuoribondo, oggi, tanto. [...] per rompere un po' la mia corsa, per non precipitare tutta, in quel lago furibondo, [...] »). VM2 « [...] pour mieux courir, là dans sa course, même si elle veut en fait se jeter, là dans l'eau, je me l'imagine bien, [...] » ; (notre traduction : VM2 « [...] per correre più sciolta, lì nella sua corsa, anche se vuole buttarsi poi giù, lì nell'acqua, me l'immagino bene, [...] »). VB1 « En effet, nous allons vers le lac, en marchant toujours dans l'herbe, là sous les arbres en fleur, vers la barque. » ; (notre traduction : VB1 « Infatti andiamo verso il lago, camminando sempre nell'erba, là sotto gli alberi in fiore, verso la barca. »).

⁴⁷ Dans notre schéma, nous indiquons les 'genres' entre parenthèses afin de faciliter, au lecteur non averti, le repérage des œuvres. Par la suite, nous n'employons plus ces termes 'didactiques' puisque nous ne faisons plus la distinction entre eux.

pendant la période que nous étudions interagissent entre elles de façon continue⁴⁸.

⁴⁸ Dans son article intitulé “Il chierico a teatro”, in *Album Sanguineti*, Manni, Lecce, 2002, pp. 203-205, Franco Vazzoler est l’un des premiers à poser clairement cette problématique : « ...pourquoi diviser, sélectionner par genre [...] ? » ; (notre traduction : « ...perché dividere, selezionare per generi [...] ? »). Cependant, il se ne se réfère pas à l’ensemble de textes que nous proposons mais au rapprochement des essais écrits par Edoardo Sanguineti sur le théâtre (publiés dans *Giornalino secondo* – Feltrinelli, Milano, 1985 et *Scribilli* – Einaudi, Torino, 1979) et ses deux ‘proses’ *Capriccio italiano* et *Il Giuoco dell’oca*. L’année suivante, Niva Lorenzini propose, dans son introduction à l’ouvrage sanguinetien *Faust. Un travestimento* (Costa & Nolan, Genova, 2003) un rapprochement entre cette œuvre (qui fait référence à Goethe) et *Il giuoco dell’oca* : « Il y a des rencontres qui marquent le destin et Sanguineti le sait bien, lui qui avait commencé à se mesurer avec *Faust*, de façon vive, au moins dans *Il giuoco dell’oca* (1967), mais parce qu’il avait déjà depuis longtemps des comptes avec Goethe. » ; (notre traduction : « Ci sono incontri che segnano il destino: ne sa qualcosa Sanguineti, che col *Faust* aveva cominciato a confrontarsi, in dose tutt’altro che parca, perlomeno col *Giuoco dell’oca* (1967), ma che con Goethe aveva conti aperti già da molto prima. »). Dans le même ouvrage, Pieter de Meijer propose (postface intitulée “Goethe, Faust et Sanguineti”), de suivre le même itinéraire psychique entre *Faust* et *Capriccio italiano* et il signale que dans *Il giuoco dell’oca* des scènes théâtrales de *Faust* sont évoquées : « Une lecture systématique de l’ensemble de l’œuvre sanguinetienne à la lumière du texte *Faust* ferait probablement voir des correspondances plus profondes que celles situées sur le plan de la citation littérale. » ; (notre traduction : « Una lettura sistematica di tutta l’opera sanguinetiana alla luce del testo di *Faust* farebbe vedere probabilmente delle corrispondenze anche più profonde di quelle al livello della citazione letterale. »). Cependant, celui-ci se limite à la prose sanguinetienne et selon nous, le parcours thématique qu’il propose n’est pas dominant. En 1974, des rapprochements entre plusieurs œuvres avaient été timidement proposés par Gabriella Sica (op.cit.). Cependant, la compartimentation en chapitres de son ouvrage ne facilite pas sa proposition de lecture croisée : bien que ses analyses fassent émerger parfois des points intéressants, nous pensons qu’elles créent plutôt une confusion pouvant générer des contres-sens interprétatifs. Par exemple, dans le chapitre dédié à la versification sanguinetienne, elle rapproche *Capriccio italiano* avec *Erotopaegnia* et *Purgatorio de l’Inferno* : « Le registre symbolique et visionnaire de *Erotopaegnia* produit des connotations de la fable : une “fosse érotique” irréaliste dans laquelle les objets du quotidien sont identifiés en tant que symboles érotiques, [...], dans laquelle s’opèrent, dans une indifférence totale, des rapports sexuels avec des animaux [...] (dans *Capriccio italiano* une métamorphose analogue de la femme en poule et vice-versa). [...] Dans *Purgatorio de l’Inferno*, [...] Sanguineti a donc préparé une rédemption structurellement identique que celle de *Capriccio italiano*. » ; (notre traduction : « Il registro onirico e visionario di *Erotopaegnia* produce connotati della fiaba : una irrealistica “bolgia erotica” in cui oggetti quotidiani vengono identificati come emblemi erotici, [...], in cui si contraggono, in perfetta indifferenza, rapporti sessuali con animali [...] (in *Capriccio italiano* una analoga metamorfosi della donna in gallina e viceversa). [...] In *Purgatorio de l’Inferno*, [...] Sanguineti ha dunque approntato una redenzione strutturalmente identica a quella di *Capriccio italiano*. »). Ensuite, dans le chapitre dédié au théâtre, elle annonce une particularité essentielle de la versification sanguinetienne lorsqu’elle aborde *Passaggio* : « *Passaggio* [...] mire à la récupération d’une conscience civile, idéologique. Outre le niveau idéologique de l’opération, il faut noter la présence caractéristique de plusieurs plans linguistiques superposés (typique de la poésie sanguinetienne) » ; (notre traduction : « *Passaggio* [...]

L'analyse synchronique est bien entendue importante mais elle n'est pas suffisante. En considérant aussi (voire surtout) l'analyse diachronique, le lecteur-critique *sort* de son comportement habituel, instinctif : celui-ci est *mis en crise* volontairement par l'auteur car, selon nous, dès la première œuvre, *Laborintus*, tous les procédés lyriques sont présents et on les retrouve *de manière différente* (ou selon des variantes) dans les œuvres 'autonomes' suivantes. Selon nous, il est possible, par exemple, de rapprocher linguistiquement le titre *Laborintus* (1956) et le titre *Il giuoco dell'oca* (1967). Ce rapprochement est d'ailleurs évoqué par Edoardo Sanguineti : « Le jeu de l'oie est, comme on le sait, un labyrinthe. Son modèle est *Laborintus* »⁴⁹. Selon nous, c'est l'idée du parcours labyrinthique qui est commune à ces deux titres. En nous penchant sur le paratexte de ces deux œuvres, nous remarquons que *Laborintus* n'a aucune illustration alors que *Il giuoco dell'oca* en a une. En 1967, lors de la première publication de *Il giuoco dell'oca*, Edoardo Sanguineti a demandé au plasticien avant-gardiste Baruchello d'illustrer son jeu de l'oie. Celui-ci

mira al recupero di una consapevolezza civile, ideologica. Più che il livello ideologico dell'operazione, risulta comunque interessante la caratteristica presenza di più piani linguistici sovrapposti (tipica della poesia sanguinetiana) ». Ou bien, lorsqu'elle analyse *Traumdeutung*, elle évoque, entre parenthèses, la prose *Capriccio italiano* : « Chaque voix-instrument exécute, par des tons qui oscillent entre la paranoïa et le désespoir, le cauchemard onirique (des cauchemards qui sont, en définitive, des extraits de situations symboliques tirés de *Capriccio italiano*, publié, non pas par hasard, l'année précédente) » ; (notre traduction : « Ogni voce-strumento esegue con i toni che oscillano dalla paranoia alla disperazione il proprio incubo onirico (incubi che sono poi ritagli di situazione emblematiche di *Capriccio italiano*, non a caso pubblicato l'anno precedente) ». Enfin, Gabriella Sica rapproche les deux œuvres théâtrales, *Traumdeutung* et *Protocolli* avec la prose *Il giuoco dell'oca* : « ...dans *Il giuoco dell'oca*, il avait inventé des espaces indépendants les uns des autres en tant qu'occasions de jeu et de fête et il avait expérimenté, dans *Traumdeutung* et *Protocolli* justement, une technique combinatoire d'encastres synchroniques qui devaient se révéler très fonctionnels s'ils étaient transférés de la page à la scène. » ; (notre traduction : « ...in un romanzo come *Il giuoco dell'oca*, aveva inventato spazi indipendenti l'uno dall'altro come occasioni di gioco e di festa e aveva sperimentato, in *Traumdeutung* e *Protocolli* appunto, una tecnica combinatoria di incastri sincronici che dovevano rivelarsi estremamente funzionali se trasferiti dalla pagina alla scena. »).

⁴⁹ Notre traduction : « *Il giuoco dell'oca* è, come si sa, un labirinto. Il modello è il *Laborintus*. », in *Scrittori a confronto*, a.c. Anna Dolfi – M.C. Papini, Bulzoni, Roma, 1998, chap. "Edoardo Sanguineti : il principio di montaggio", p. 137.

apparaît en paratexte à l'intérieur de la couverture du livre dans une version monochrome (cf. Annexe, p. XVIII). Ensuite, lors de la deuxième publication (en 1991 chez le même éditeur), l'œuvre de Baruchello apparaît sur la première de couverture : il s'agit d'un plan rapproché en couleur de son jeu de l'oie qui permet de mieux constater un éloignement de la représentation graphique traditionnelle (cf. Annexe, p. XIX). Le traditionnel parcours à l'intérieur d'un serpent n'existe pas : dans l'œuvre de Baruchello, chaque case semble *flotter*, c'est-à-dire qu'elles ne dépendent plus d'une forme graphique prédéterminée. Il s'agit d'une *structure flottante* qui évoque celle du traditionnel labyrinthe à l'intérieur duquel il est impossible de connaître le parcours d'avance et qui serait lyriquement exprimée dans *Laborintus*. Ensuite, nous notons que les 'proses' sanguinetiennes, *Capriccio italiano* et *Il giuoco dell'oca* sont structurées toutes les deux avec 111 cases-récits. Celles-ci sont numérotées en chiffres romains et les textes de *Laborintus*, *Erotopaegnia*, *Purgatorio de l'Inferno* et *T.A.T.* sont numérotés en chiffres arabes. Enfin, on ne retrouve pas directement d'indices communs formels directs avec les textes dramaturgiques mais l'on peut s'interroger sur leurs particularités en regard des textes 'versifiés'. *K.* est un dialogue entre deux personnages dont les répliques sont souvent construites avec la structure de la répétition. Puis, dans *Passaggio*, des superpositions de voix caractérisent certains moments de ce texte dramaturgique. Enfin, dans *Traumdeutung* et *Protocolli* les discours des personnages sont souvent interrompus et entremêlés. Nous allons voir que les caractéristiques majeures de ces textes dramaturgiques se retrouvent mais de manière différente (ou selon des variations) dans la production à proprement parler 'lyrique' de Edoardo Sanguineti. Il devient alors nécessaire d'envisager d'étudier le lyrisme sanguinetien au delà du 'genre' de la 'versification' puisque dès *Laborintus* les trois modes de communications s'entremêlent et ils vont *interagir de façon nuancée* aussi

bien sur le plan de la forme (la structure) que sur le plan thématique (la sémantisation).

III - Les procédés de l'écriture « *laborintese* »

La thématique de la paternité est centrale dans le lyrisme sanguinetien. Dès le premier jour de l'année 1951 (c'est-à-dire lorsqu'il a depuis quelques semaines vingt ans¹), Edoardo Sanguineti a déjà le projet de devenir le père d'un nouveau lyrisme, comme l'ont déjà fait ses prédécesseurs, à d'autres époques². En somme, Edoardo Sanguineti a également l'ambition de marquer, à l'aube des années cinquante, un tournant dans ce que l'on nomme le genre lyrique. C'est sous cet angle qu'il faut entendre sa volonté de devenir le père d'un nouveau lyrisme au début de la deuxième moitié du vingtième siècle. L'idée de traiter cette thématique provient de la rencontre avec son ami peintre Enrico Baj³. En effet, Edoardo Sanguineti partage avec lui la réflexion sur la problématique de la condition atomique. Celle-ci est présente dans leur domaines respectifs parce qu'elle marque une rupture historique décisive. Cette énergie nouvelle ouvre de nombreuses possibilités d'explorations dans le domaine de la création artistique et verbale car elle s'inscrit d'emblée dans l'idée même de la contradiction d'une puissance d'énergie à la fois négative (radioactivité) et positive (nouveau et utilisations médicales), c'est-à-dire dans l'idée des

¹ Edoardo Sanguineti est né le 9 décembre 1930.

² Par exemple, Edoardo Sanguineti est un très fin connaisseur de Dante Alighieri qui a donné naissance à une nouvelle forme de lyrisme au Moyen-Âge. En 1956, Edoardo Sanguineti soutient sa *Laurea*, sous la direction de G. Getto, qui sera publiée, en 1961, sous le titre *Interpretazione di Malebolge* (Firenze, Leo S. Olschki Editore). Ce texte est aujourd'hui une référence très importante dans la critique dantesque. La même année, il regroupe aussi trois articles écrits entre 1956 et 1958 sous le titre *Tre studi danteschi* (chez l'éditeur Florentin Le Monnier), et de nombreux articles sur Dante sont regroupés dans son *Il realismo di Dante*, (Firenze, Sansoni, 1966 et 1980). Son intérêt envers Dante Alighieri repose surtout sur l'esthétique du réalisme.

³ Enrico Baj (1924-2003) ; cf. choix de la couverture de notre vol. *De la prose au cœur de la poésie* (op. cit.).

raisons de l'avant-garde historique, dont le moteur est celui de la contradiction.

En 1951, Enrico Baj crée le *movimento nucleare*. Le début officiel du *mouvement nucléaire* remonte au mois de novembre 1951 lors de l'exposition à la Galerie San Fedele à Milan. « Pour Baj, [...], la donnée atomique n'exprimait pas nécessairement la mort ou la fin d'un tout organique, mais un retour à la vie après la destruction. Baj disait qu'il fallait accepter toutes les implications de peur et d'espoir du nucléaire. Le thème de la bombe doit être pris plutôt comme une prise de conscience des nouvelles situations (tant en art qu'en politique) ». Il s'agit, d'une « attitude non seulement artistique mais aussi mentale et philosophique : d'abord la réception d'un aspect bien précis de la prospection atomique et nucléaire au sens scientifique du terme, c'est-à-dire les maintes possibilités d'exploration que celle-ci ouvrait à l'homme, et une réflexion sur le rôle même de l'homme à l'époque nucléaire. »⁴. Dans son ouvrage intitulé *Manifeste de la peinture nucléaire* (février 1952), Enrico Baj déclare qu'il fallait « “dénoncer les périls nucléaires, représenter l'homme dans cette nouvelle ère atomique, libérer l'art des contraintes académiques [et que] l'artiste, par son univers lyrique, est à même d'enrichir l'observateur d'un sens qui dépasse la perception normale et qui d'une manière musicale nous fait pénétrer dans un monde inconnu” »⁵. « Ses oeuvres se transforment en source de joie, la joie de la découverte d'un monde caché en nous [...]. Avec la découverte naît la conscience claire du développement historique de l'oeuvre d'art. [...] l'art est découverte (*inventio*) en continu devenir historique de zones authentiques et vierges »⁶.

⁴ Nous citons les extraits de la Thèse de Domenica Angela Sanna Baj, *Jaguer et le mouvement Phases* (sous la direction de José Vovelle, université Panthéon-Sorbonne, 2003) qui est le document le plus complet que nous ayions trouvé sur ce mouvement.

⁵ *Ibid.*, cit. in Enrico Baj et S. Dangelo, *Manifeste de la peinture nucléaire*, 1^{er} février 1952.

⁶ *Ibid.* (Œuvre citée dans la thèse de Domenica Angela Sanna Baj, *Jaguer et le mouvement Phases* (op. cit.).

Nous pensons que Edoardo Sanguineti partage effectivement la visée prométhéenne de son ami Enrico Baj. Dans l'œuvre plastique de Enrico Baj la thématique atomico-nucléaire, telle que le champignon atomique, est également présente dans la première œuvre de Edoardo Sanguineti, par exemple, à la fin de la ligne 8 de *Laborintus* 13 : [...] *lunghe funghi fumosi*. Cette allitération insiste sur des sonorités très marquées /ung/ et /i/ pouvant évoquer les deux bombes atomiques larguées sur Hiroshima et Nagasaki le 6 et le 9 août 1945 marquant l'entrée dans l'ère atomique : cette métaphore phonique pourrait évoquer l'impact des bombes sur le sol asiatique. La répétition de la sonorité /fu/ pourrait évoquer l'immense fumée qui se dégage de ces bombes dessinant dans le ciel la forme de deux champignons. Dès l'impact de ces bombes, l'humanité se retrouve face à une réalité nouvelle, un monde nouveau régi aussi bien par le pouvoir destructeur que créateur de l'énergie atomique. En effet, malgré l'atrocité des dégâts causés par les bombes, elles reflètent aussi un progrès de la science et de la technique, c'est-à-dire une force nouvelle.

Edoardo Sanguineti, de son côté, travaille essentiellement sur l'entrelacement de la visibilité du texte et de sa sonorité. C'est ce qu'il affirme à Luigi Pestalozza :

« ... la poésie visuelle et la poésie phonétique sont deux moments opposés à l'intérieur desquels l'expérience a un horizon infini, et mon écriture est, en quelque sorte (pour moi qui n'aime ni la poésie phonétique ni la poésie visuelle), cet équilibre difficile et un jeu entre le plaisir sonore du texte et son plaisir visuel. Une partition pour l'œil, un dessin pour les oreilles. »⁷.

⁷ Notre traduction : « ... la poesia visiva e la poesia fonetica sono due momenti polari entro i quali sta un infinito orizzonte di esperienza, e la poesia è, in qualche modo per me che non amo né la poesia fonetica né la poesia visiva, questo difficile equilibrio e gioco tra la fruizione sonora del testo e la sua fruizione visiva. Una partitura per l'occhio, un disegno per l'orecchio. », in Luigi Pestalozza "Critica spettacolare della spettacolarità", in *Per musica* (op. cit.).

Cette déclaration est fondamentale car Edoardo Sanguineti définit son écriture « una partition pour l’œil » et « un dessin pour les oreilles ». Il se réfère à la musique et au dessin tout en croisant les deux organes sensoriels : la partition pour l’œil (au lieu de la partition pour l’ouïe) et le dessin pour l’ouïe (au lieu du dessin pour l’œil) ⁸.

Dans les textes sanguinettiens, la problématique de la réception visuelle et auditive au moyen de l’usage d’une pluralité de systèmes linguistiques symbolise, selon nous, une façon nouvelle de voir la réalité : la matière verbale est aussi bien envisagée en tant que matériau ‘plastique’ que sonore. La matière verbale est traitée visuellement afin de forger des représentations symboliques des trois modes de communication aussi bien sur le plan macrotextuel que microtextuel. La symbolisation visuelle touche également la nouvelle perspective de la narration, mais de façon plus subtile : elle est visible par le traitement nouveau des parenthèses qui symbolise des mouvements selon des calculs arithmétiques et des trous dans le tissu narratif. Enfin, le traitement du sujet est également représenté visuellement, mais de façon encore plus subtile, voire quasi imperceptible, par la pulvérisation des monèmes en phonèmes. Selon nous, la matière verbale qui est envisagée en tant que matériau sonore s’inscrit, en définitive, dans le courant analogue aux recherches d’une harmonie nouvelle dont l’ami de Edoardo Sanguineti, le musicien Luciano Berio (1925-2003), est le pionnier en Italie (à l’aube des années cinquante, il est le fondateur - avec Bruno Maderna - du *Studio di fonologia musicale* à Milan). L’analogie avec ce type de recherche acoustique est représentée, sous la plume sanguinettienne, par le phénomène de la polyphonie interlinguistique et par une communication intralinguistique. Nous allons voir que la sonorité de la matière verbale permet de créer un supplément de sens, une démultiplication

⁸ Il est curieux que l’un des rares prolongements directs des “Novissimi”, le groupe “tam tam” autour de Adriano Spatola et Giulia Niccolai, ait justement travaillé dans cette double

référentielle qui fait naître des variations prosodiques au cœur de la narration et une nouvelle représentation de la notion de sujet. Selon nous, le traitement visuel et auditif dans l'écriture « *laborintese* » s'entrelace ainsi à travers trois principaux procédés : le travail nouveau sur la matière verbale, sur la narration et enfin sur le sujet.

direction paradoxale de la partition pour l'œil et du dessin pour l'ouïe. Cf., par exemple, Ph. Castellin, *Adriano Spatola : vers la poésie totale*, Marseille, via valeriano, 1993.

1. Le travail sur la matière verbale

L'insertion de plusieurs systèmes linguistiques (langues) est, en effet, le premier véritable constat que l'on fait lorsque nous lisons les textes sanguinetiens, particulièrement *Triperuno* et *T.A.T.*. Puis, des épigraphes et des dédicaces écrites en plusieurs langues figurent aussi en paratexte d'autres œuvres sanguinetiennes pendant la période qui nous intéresse. L'épigraphe en latin qui ouvre *Capriccio italiano* [*vitrea fracta et somniorum interpretamenta*] est tirée d'un extrait de l'alinéa 10 du *Satyricon* de Pétrone¹. Puis, l'épigraphe en français qui ouvre *Il giuoco dell'oca* [*ce n'est que superpositions d'images de catalogue*] est tirée du Manifeste du Surréalisme d'André Breton². Enfin, l'épigraphe en allemand qui clôt *K.* [*Liebe Eltern, ich habe euch doch immer geliebt*] est un syntagme tiré des dernières lignes du *Procès* (*Das Urteil*, 1912) de Franz Kafka. L'autre phénomène, celui de la dédicace, apparaît clairement aussi en paratexte. Les dédicaces sont majoritairement écrites en français : *Passaggio* est dédié « à Darius Milhaud »³ ; le regroupement *Teatro*, publié en 1969, est dédié « à Jean Thibaudeau⁴, ce 'théâtre matérialiste' ». Ces dédicaces en français rappellent celle qui ouvre *T.A.T.* « à Marcel Duchamp ». Enfin, les dédicaces en italien « per Luciana, cioè mia moglie: » dans *Capriccio italiano* et « per Luciana, perché ci giuochi » dans *Il giuoco dell'oca*, précèdent systématiquement les

¹ « [X]--Quid ego, homo stultissime, facere debui, cum fame morerer? An videlicet audirem sententias, id est **vitrea fracta et somniorum interpretamenta**? Multo me turpior es tu hercule, qui ut foris cenares, poetam laudasti". Itaque ex turpissima lite in risum diffusi pacatius ad reliqua secessimus. < . . > ». (L'extrait est mis en gras par nous-même).

² « ...Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; **ce n'est que superpositions d'images de catalogue**, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs :... ». (L'extrait est mis en gras par nous-même).

³ Darius Milhaud (1892-1974) fut un compositeur français qui constitua, avec d'autres musiciens (Auric, Durey, Honegger, Poulenc, et la musicienne Tailleferre) le *Groupe des six*.

épigraphes en latin et en français ⁵. Seul le texte *Traumdeutung* sera en 1969 dédicacé en italien ⁶. L'insertion de plusieurs systèmes linguistiques, que l'on trouve massivement dans les textes *Triperuno* et *T.A.T.* et qui apparaissent dans les épigraphes et les dédicaces de l'ensemble des recueils sanguinetiens, annonce, selon nous, la problématique centrale de cette première période lyrique qui est celle du traitement nouveau du 'plurilinguisme'.

La pluralité des systèmes linguistiques qu'utilise Edoardo Sanguineti s'inscrit dans un usage tout à fait nouveau de ce que l'on a l'habitude de nommer le 'plurilinguisme' en Italie. Il ne s'agit pas d'insertion de dialectes italiens (comme par exemple chez Carlo Emilio Gadda ⁷) créant une relation entre le système linguistique italien et un (ou plusieurs) dialecte(s) italien(s). Le dialecte, en général, n'est pas un système linguistique autonome : il s'agit plutôt d'un registre parlé qui entre en relation avec le système conventionnel de l'italien. Ce type de relation ne fait qu'inscrire l'écriture de Gadda dans le courant naturaliste (dans la même perspective du *Finnegan's Wake* de Joyce). Il ne s'agit pas non plus d'un travail de calque des structures linguistiques *autres* sur la structure linguistique de l'italien

⁴ Jean Thibaut (1935) a d'ailleurs traduit *Capriccio italiano* et *Il giuoco dell'oca* en français (voir bibliographie).

⁵ Notre traduction : « pour Luciana, c'est-à-dire ma femme » ; la deuxième dédicace, par contre, est pluriréférentielle : « pour Luciana, parce que tu y joues » ou « pour Luciana, pour que tu y joues » ou mieux encore « pour Luciana, pour qu'elle y joue ».

⁶ À Luciano Berio (1925-2003). En note, l'auteur précise : « Il est évident qu'en le publiant, je veuille alors dédicacer ce quartet à Luciano Berio. ». Notre traduction (« È naturale che, pubblicandolo, io voglia allora dedicare questo quartetto a Luciano Berio. »), in *Teatro* (op. cit.) p. 52. La première publication de *K* n'a effectivement pas de dédicace, in *K. e altre cose*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1962. Dans l'ensemble de notre corpus, les références implicites ou explicites aux écrivains (Philetas, Alighieri, Kafka, Pétrone et Breton), puis aux théoriciens (Alemmanus et Adorno), pourraient donner l'idée que l'écriture sanguinetienne s'inscrit dans une 'Weltliteratur' européenne. Cependant, les références aux musiciens (Milhaud et Berio) et aux plasticiens (Duchamp et Baruchello), élargissent le domaine littéraire à d'autres domaines artistiques, donnant l'idée d'une 'WeltliteraturArt' tout en se resserant à la sphère intime de l'*io lirico*.

⁷ Voir à ce propos le DEA de Frédéric Sicamois *Traduire la variation langue-dialecte dans "Quer pasticciaccio brutto de via Merulana" de Carlo Emilio Gadda*; sous la dir. de Jean-Charles Vegliante, Paris III, 2004.

(comme c'est le cas, par exemple, chez Beppe Fenoglio⁸), *tordant* en cela le système linguistique conventionnel italien. Il ne s'agit pas non plus d'insertion de mots ponctuels évoquant des « forestierismi », un européisme mondain comme c'est le cas par exemple chez Lucini⁹. Enfin, il ne s'agit pas non plus essentiellement de citations d'autres écrivains qui emploient des systèmes linguistiques autres que l'italien, comme c'est le cas, par exemple, chez Eliot ou Montale¹⁰.

Selon nous, l'insertion de plusieurs systèmes linguistiques a un rôle particulier dans l'écriture sanguinetienne : celui du 'travail' de la matière verbale. Il s'agit d'une « dilatation des aires linguistiques » grâce à laquelle la matière verbale est envisagée sous tous les aspects de la réalité. Le premier aspect est celui de la langue utilisée en tant que matériau 'plastique' afin de représenter visuellement l'entremêlement des trois modes de communication dans *Triperuno* et *T.A.T.*. Sur le plan macrotextuel, ce sont surtout les Langues Autres¹¹ que l'italien qui sont travaillées afin de forger des représentations visuelles de la narration en prose, de la dramaturgie et de la versification. Sur le plan microtextuel, les figures de rhétorique, qui sont des 'images' de la Langue, ont la fonction de relier non seulement les trois modes de communications entre eux mais aussi les systèmes linguistiques entre eux. Le deuxième aspect est celui de l'oralité : les langues sont envisagées en tant que matériau sonore. Selon nous, tous les textes sanguinetiens doivent être lus à voix haute, ou en d'autres termes, qu'ils doivent être récités à voix haute. Le matériau sonore de la Langue crée des

⁸ Voir à ce propos Fabio Montermini "Morfologia italiana e alloglotta nella prosa de *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio", in *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne*, Colloque international Toulouse-Le Mirail, mai 2006, Coll. de l'écrit n°11, 2007.

⁹ De nombreux exemples sont illustrés dans le texte de Edoardo Sanguineti "Il plurilinguismo nelle scritture novecentesche" in *Il chierico organico* (op. cit.).

¹⁰ Dans son récent ouvrage (*Laborintus di Edoardo Sanguineti*, op. cit.) Erminio Risso présente un très minutieux relevé d'intertextualités dans l'écriture sanguinetienne. Selon nous, le lyrisme sanguinetien n'est pas principalement basé sur l'intertextualité c'est pourquoi nous ne l'étudions donc pas sous cet aspect.

¹¹ Nous préférons au terme 'plurilinguisme' celui de 'Langues Autres'.

accords musicaux complexes, une démultiplication de sons que Edoardo Sanguineti place à l'intérieur des longues lignes de *Triperuno* et *T.A.T.*, créant, par exemple, la polyphonie. Celle-ci est une harmonie sonore nouvelle, qui trouve sa place notamment à la fin de la ligne, c'est-à-dire dans l'espace traditionnellement réservé à la rime. En somme, le travail de Edoardo Sanguineti sur le matériau verbal, envisagé dans sa dimension graphique et dans sa dimension sonore, convoque vivement la problématique de la réception visuelle et auditive de ses textes qui symbolise, selon nous, une autre façon de voir la réalité dans une écriture très contrôlée.

1.1. la symbolisation plastique (macrotexte)

On pourrait croire que la connaissance de tous les systèmes linguistiques insérés dans l'écriture sanguinetienne représente un atout pour le lecteur socialement cultivé. Cependant, l'insertion de Langues Autres que l'italien dans l'écriture « *laborintese* » a d'abord, selon nous, un rôle particulier : celui de *symboliser* certains procédés des trois modes de communication verbale (la 'poésie', la 'prose' et le 'théâtre'). Cette idée de donner une valeur symbolique à la Langue est *analogue* à l'idée de la symbolisation intellectuelle de la représentation visuelle dans le domaine des arts plastiques au début du vingtième siècle. D'après nous, il n'est donc pas uniquement nécessaire de connaître les référents linguistiques des syntagmes écrits en Langues Autres que l'italien. L'écriture « *laborintese* » s'adresse à tous les lecteurs : celui qui maîtrise les différentes langues comme celui qui ne les maîtrise pas¹². Nous allons démontrer que la

¹² Certes, il est rare qu'un lecteur contemporain soit totalement monolingue comme il est rare qu'un lecteur contemporain soit totalement plurilingue. Nous voulons dire que Edoardo Sanguineti ne fait pas de distinction entre les lecteurs (bien qu'il écrive quand même avant tout pour un lectorat italien).

connaissance d'une pluralité de systèmes linguistique n'est pas forcément un atout puisque le lecteur pourrait courir le risque de se limiter seulement au référent linguistique sans apercevoir le rôle métapoétique des systèmes linguistiques insérés dans les lignes sanguinetiennes. L'*ignorance* de tous les systèmes linguistiques autres que l'italien devient, en quelque sorte, un atout : selon nous, elle crée *une distanciation* avec le signe linguistique, favorisant l'observation de la structure de l'écriture « *laborintese* ». Le signe linguistique a d'abord un référent métapoétique, conférant un caractère universel à l'écriture sanguinetienne. Ainsi, le 'plurilinguisme' sanguinetien produit un effet d'étrangeté chez le lecteur puisque l'aperception de sa nouvelle esthétique se réalise à travers la disposition des Langues Autres que l'italien dans le texte.

Dans les lignes de l'ensemble *Triperuno – T..A.T.*, la disposition précise des Langues Autres que l'italien a, selon nous, le rôle de symboliser distinctement certains procédés des trois modes de communication sur le plan macrotextuel. Le procédé réservé à la communication prosastique est visuellement identifiable par la continuité d'un même système linguistique d'une séquence à une autre. Ensuite, le procédé réservé à la communication versifiée est visuellement identifiable par la continuité d'un système linguistique entre la fin et le début d'une ligne, symbolisant l'enjambement. Enfin, le procédé réservé à la communication dramaturgique est visuellement identifiable par la ligne décrochée qui symbolise l'échange, le dialogue.

L'écriture « *laborintese* » est imprégnée de l'élément prosastique au delà du fait que la ligne d'écriture est longue et semble toucher parfois la marge de droite, évoquant l'écriture en prose. L'élément prosastique qui imbibe l'écriture sanguinetienne est avant tout la structure narrative. C'est particulièrement entre les deux dernières lignes de *Laborintus* 20 et à la première ligne de *Laborintus* 21 que l'on identifie la continuité d'un même système linguistique, le français :

**mais au milieu de ma félicité (M.DC.XCI!) je suis troublé quelquefois
par le ressouvenir que l'Eglise Romaine n'approuve peut-être pas tout cela!**

et avant de s'engager dans le labyrinthe, il se tourna vers le jardin

Ce phénomène est unique dans l'ensemble des textes *Triperuno* et *T.A.T.* : on ne retrouve plus jamais aussi clairement la continuité d'un même système linguistique entre deux textes consécutifs.

Ce phénomène s'oppose effectivement aux nombreuses lignes écrites en Langues Autres que l'italien qui se situent à la fin des textes. Nous remarquons que le premier recueil (*Laborintus*) et le dernier recueil (*T.A.T.*) présentent la même caractéristique : la (ou les) dernière(s) ligne(s) sont écrites en Langues Autres que l'italien. Il ne s'agit pas d'une stratégie d'écriture hasardeuse (d'autant plus que ces recueils représentent la frontière de notre corpus des textes dits de 'poésie'). Cette représentation 'plastique' de la Langue conduit inévitablement à la symbolisation de la mise en crise de la narration. Il s'agit d'un découpage *symbolique*, à la manière de la 'prose', c'est-à-dire que ce découpage permet de dépasser la représentation visuelle (et habituelle) du texte traditionnellement dit 'versifié'. L'exemple le plus flagrant est effectivement situé dans la dernière *Laborintus* (la numéro 27 qui a 12 lignes) puisque les lignes 5-12 sont massivement écrites en latin :

**considerantes (nos nosmet); (quod Plinius de Apelle); astrologus;
puncta momenta; nigromanticus; puncta minuta; puncta!
quae pingi non possunt; philosophus; ah intelligitur! nigromanticus;
plus! semper! nigromanticus magnus; quam pingitur! hec est (λ);
HEC EST (λ); quam pingitur (λ) intelligitur! (Ruben!); (idem de Timanthe);
oh dicam ergo; DISTINCTA; (una oh cum Averroë): astrologia nostri temporis;
(dicam); oh nulla est (...); (λ); DECENTER ; (idem Eunapius); (FABRICA!)**

(λ); quae pingitur:

Nous retrouvons ce phénomène à la dernière ligne de la dernière séquence *T.A.T.* (la numéro 7) qui est, par contre, écrite en français :

le harem n'est rien d'autre qu'une collection de femmes:

À la lumière de notre analyse sur la façon dont se 'ferment' les recueils *Laborintus* et *T.A.T.*, il est envisageable, selon nous, de proposer l'idée que d'autres textes à l'intérieur de *Laborintus* (qui présentent le même phénomène), 'fermeraient' eux aussi des 'narrations'. C'est la ligne écrite entièrement en français que l'on retrouve de façon peut-être plus 'contrôlée' (ou contrôlable) ; par exemple, les deux dernières lignes de *Laborintus* 13 sont en latin :

**in nudum carnalem amorem et in nudam constructionem
corporis tui**

Ou bien, les deux dernières lignes de *Laborintus* 23 sont, respectivement, en anglais et en français :

**this immensely varied subject-matter is expressed!
et j'avois satisfait le goût baroque de mes compatriotes!**

Si, comme l'affirme Erminio Riso à la page 287 de son "*Laborintus*" di *Edoardo Sanguineti* (op. cit.), la dernière ligne de *Laborintus* 23 (« et j'avois satisfait le goût baroque de mes compatriotes! ») est une intertextualité tirée du chapitre XLII des *Mémoires* de Goldoni, ce n'est pas,

selon nous, la valeur intertextuelle en tant que telle qui doit être retenue. Selon nous, la valeur de cette ligne en Langues Autres que l'italien est sa dimension macrotextuelle : dans le chapitre XLII des *Mémoires* de Goldoni, ce syntagme 'ouvre' un chapitre en prose et Edoardo Sanguineti le 'colle' à la 'fin' de l'une des séquences de *Laborintus*¹³. Selon nous, le 'collage' sanguinetien n'est pas un jeu innocent : en plaçant à la fin de l'une des séquences de *Laborintus* un syntagme tiré de l'*incipit* d'un chapitre écrit en prose, nous pensons que la stratégie d'écriture sanguinetienne tend vraiment à signaler la mise en crise de la structure narrative dans *Laborintus*¹⁴.

Plus profondément, dans l'ensemble des textes *Triperuno et T.A.T.*, d'autres extraits permettent de visualiser la symbolisation de la crise structurelle de la narration sanguinetienne. Les extraits se resserrent au syntagme ou au monème qui sont situés au début des premières lignes et à la fin des dernières lignes de certaines séquences. La première ligne de *Laborintus* 9, de *Erotopaegnia* 1 et de *T.A.T.* 3 's'ouvrent' avec des Langues Autres que l'italien (le latin et l'anglais) :

post mortem stabis senza tegumenti in materne acque mature

post tantum necking, post tantum petting (obscurum) putid'uh!

it fits! ("URSUS HORRIBILIS"): *E ALLOR* per un *Totale* di = 9:

Puis, par exemple, les dernières lignes de *Laborintus* 19, *Laborintus* 22 et de *Erotopaegnia* 8 'se ferment' avec des syntagmes ou monèmes en Langues Autres que l'italien (le latin et le français) :

¹³ Erminio Risso, par contre, se limite à dire qu'il s'agit d'un simple jeu : « ...il s'agit de l'*incipit* qui, par jeu, devient *explicit*. (Notre traduction : « ...si tratta dell'*incipit*, che per gioco diventa *explicit*. »).

¹⁴ Pour ce qui est des autres exemples, Erminio Risso ne fait que signaler des intertextualités possibles. Par exemple, le syntagme anglais (« this immensely varied subject-matter is expressed! ») est tiré d'un article de E.H. Read sur Paul Klee (cf. p. 287 de son ouvrage) ou bien le syntagme latin (« impropotionabiliter excedens ») est tiré d'un texte de Saint Thomas (cf. p. 158 de son ouvrage). Il précise aussi que les syntagmes

non (répondis-je) non masticabili noi viviamo languendo **in umbra mortis**

(a compiere un'opera) si je ne veux (del tipo ora indicato) **l'aimer!**

in quell'aria sterile (lo studente); ne sis! (grida), **intestabilis!**

L'insertion des Langues Autres que l'italien 'ouvrant' et / ou 'fermant' les lignes de certaines séquences de *Triperuno* et *T.A.T.* symbolise donc la possibilité d'envisager plusieurs découpages narratifs. Enfin, la mise en crise de la narration apparaît également en italien dans l'ensemble *Triperuno* et *T.A.T.* mais elle n'est pas aussi visible car c'est la conjonction de coordination italienne *e* qui peut relier plusieurs textes, évoquant de longues séquences. C'est particulièrement dans *Erotopaegnia* que nous constatons ce phénomène : les textes 8, 9 et 10, puis 11 et 12 et enfin 14-15 et 16-17, sont reliés par la conjonction de coordination. Elle crée visuellement une continuité, évoquant le nombre indéfini de lignes de l'écriture en prose. D'autres textes s'ouvrent également avec la conjonction de coordination italienne mais ils ne forment pas de continuité. Par exemple, les premières lignes de *Laborintus* 4, 16, 19 et 27, puis la première ligne de *Erotopaegnia* 5, la première ligne de *Purgatorio de l'Inferno* 14 et enfin, la première ligne de *T.A.T.* 1.

Passons maintenant au procédé de la versification qui est introduit dans l'écriture « *laborintese* » : l'enjambement. Celui-ci est spécifique à l'écriture versifiée car il marque un retour prématuré à la marge de gauche. Ce procédé de la versification est *symbolisé* par la continuité d'un système linguistique en Langues Autres entre la fin d'une ligne et le début d'une ligne suivante. C'est en observant particulièrement la genèse de *Laborintus* que nous pouvons déceler l'intention sanguinetienne. En effet, en rapprochant les lignes 27-28 de *Lazso Varga* 11 et celles de *Laborintus* 6, nous constatons qu'elles ont été remaniées par l'auteur :

français et latins (« quoi qu'elle fasse elle est désir » et « in nudum carnalem amorem et in nudam constructionem / corporis tui ») sont des inventions auctoriales.

come affermazione sperimentale nuova relazione melmosa the exudation of a mild sexuality
ratio seu causa dari debet cur existit

come affermazione sperimentale nuova relazione melmosa **the exudation
of a mild sexuality** ratio seu causa dari debet cur existit

Il y a en effet une nette différence entre ces lignes qui ont été remaniées par Edoardo Sanguineti entre la publication de *Laszo Varga* et de *Laborintus*. Dans *Laszo Varga*, on ne pouvait constater qu'une suite apparemment arbitraire de différents systèmes linguistiques (à la ligne 27 l'italien « come affermazione sperimentale nuova relazione melmosa » puis l'anglais « the exudation of a mild sexuality » et à la ligne 28 le latin « ratio seu causa dari debet cur existit »). Or, dans *Laborintus* 6, le syntagme en anglais « the exudation / of a mild sexuality » est situé à l'enjambement¹⁵ : il se distingue des autres suites verbales (l'italien à la ligne 27 et le latin à la ligne 28) qui sont compartimentées dans chacune des lignes. On retrouve le même type de procédé symbolisant l'enjambement avec l'emploi du latin à la fin de *Laborintus* et au début de *Erotopaegnia*. Dans ces deux recueils, l'enjambement est traité de la même façon car c'est le latin qui est employé pour symboliser l'enjambement. Ainsi, aux lignes 8-9 de *Laborintus* 24 et aux lignes 2-3 et aux lignes 6-7 de *Laborintus* 26 et aux lignes 11-12 de la première *Erotopaegnia*, la symbolisation de l'enjambement est visible (ou identifiable) par des syntagmes en latin :

caenoso mio sguardo ho messo in gurgite et a nudo **haeret et Palus**
(**quae intemperantia palus**) **luxuria est** la pericolosa

e volizione! e nel tuo aspetto e infinito e **generantur!**
ex putrefactione; complesse terre; ex superfluitate; \ livida Palus

et omnia corpora oh strutture! corpora o strutture **mortuorum**
corpora mortua o strutture putrescunt; generantur! amori!

¹⁵ Mis en gras par nous-même. Tous les exemples suivants sont signalés de la même façon. Nous reproduisons les extraits tirés de *Triperuno* et *T.A.T.* avec la taille typographique 10 afin de ne pas 'briser' les lignes.

quel partes quasque! la saliva, il sudore; quel **suis nominibus pronuntiantes!** i nostri crampi ai piedi.

Les syntagmes latins « haeret et Palus / (quae intemperantia palus) luxuria est », « generantur! / ex putrefactione », « mortuorum / corpora mortua » et « suis nominibus / pronuntiantes! » situés à l'emplacement de l'enjambement assument donc le rôle de symboliser ce procédé typique de la versification¹⁶. C'est à partir du premier texte de *Purgatorio de l'Inferno* que l'on retrouve la symbolisation de l'enjambement, particulièrement avec le français et l'allemand. L'insertion précise de ces systèmes linguistiques est beaucoup plus visible qu'auparavant puisque le syntagme est plus long, par exemple aux lignes 17-18 de la première *Purgatorio de l'Inferno* :

Pella, la méthode des tractions rythmées de la langue (due à Laborde), il Petrus amat multum dominam Bertam \ perché questo,

La ligne 17 est presque entièrement composée en français et la mise entre parenthèses du syntagme « (due à / Laborde) » accentue fortement la 'visibilité' de l'enjambement. L'on trouve d'ailleurs la même intensité 'visuelle' avec l'insertion de l'allemand aux lignes 2-3 de la première *T.A.T.* :

¹⁶ Contrairement à notre analyse, Erminio Risso tente d'expliquer les lignes 9-10 de *Laborintus* 24 (que nous citons ici en exemple) en se référant à Dante Alighieri sur la notion du 'visuel' : « i sintagmi “mio sguargo ho messo” e “nudo” vanno legati insieme, mettendo in evidenza come [...] lo sguardo possa vedere, senza impedimenti e veli, i diversi aspetti della Palus. Il vedere, dantescamente, non implica automaticamente il narrare e il descrivere, perché, anche se a livello formale, siamo nell'ambito dell'ineffabile, di ciò che è difficile a dirsi. » , in *Laborintus di Edoardo Sanguineti* (op. cit.), p. 294. Cette référence est envisageable mais, selon nous, elle n'éclaire pas du tout la poétique sanguinetienne d'autant plus que le signalement de l'enjambement entre les lignes 9-10 quelques lignes plus loin (« et Palus », posto in *enjambement*, va unito al verso successivo ») semble être 'gratuit'. Selon nous, la notion du 'visuel' dantesque qui « n'implique pas automatiquement la narration et la description » (c'est-à-dire le référent linguistique, ou en d'autres termes, la sémantisation) doit être envisagée, dans la poétique sanguinetienne, selon l'évolution de la représentation visuelle (l'abstraction) née au début du vingtième siècle notamment dans le domaine des arts plastiques.

per emozione): eh!; dire: eh, **meine Wunderkammer! mein Rosenfeld!**; (corno di unicorno!); (cercando (per esempio) l'exaltation

Ici, ce ne sont pas les parenthèses mais la répétition du possessif allemand « meine » qui assure clairement la représentation visuelle de l'enjambement. Cette symbolisation de l'enjambement, identifiable par l'insertion de Langues Autres que l'italien au début et à la fin des lignes, est quand même discret dans l'écriture sanguinetienne : les syntagmes sont souvent très courts, par exemple, aux lignes 7-8 de *Purgatorio de l'Inferno* 3, aux lignes 10-11 de la première *T.A.T.* et aux deux premières lignes de *T.A.T.* 5 :

come il costituirsi (nel giardino pubblico di Coutances, anche); **le marxisme, indépassable**, il matrimonio concepisco (mordente, tra i misteriosi alberi),

racconto) (...); (e scendendo verso Rue de la Montagne, verso il **Marché aux Herbes**, cercando); nascosta così, a scavare; a scavare qui; (eh!)

il ritratto (la statua); (oh! la statua!...); di SHADOW WOMAN; (who died); **j'ai pensé; à vous**; aleph! \ (che vale, anche: scientia); (che vale: heu!); che sta sotto;

Les petits syntagmes en français « le marxisme, / indépassable » puis « Marché / aux herbes » et « j'ai / pensé; à vous » suffissent à assurer la fonction de la symbolisation de l'enjambement¹⁷. Un dernier exemple illustre que l'insertion de petits syntagmes en Langues Autres que l'italien entre la fin et le début des lignes se réduit au monème, formant une suite verbale au moyen d'une quantité plus remarquable de lignes. Ce cas particulier est situé aux lignes 8-10 de *T.A.T.* 4 :

quel profilo di donna, con la sagoma sola dell'anca; (rosso); (nuda); **aujourd'hui je rentre**; ma sono quelle parole; (nudo); (che sono scritte); (e io); (nere); **de**

¹⁷ Plus profondément, nous signalons que les lignes 10-11 de *T.A.T.* 1 soulignent une autre particularité de la versification, la rime *Marché – (eh!)*. Il pourrait s'agir d'un clin d'œil au poète italien Aldo Palazzeschi (1885-1974). Celui-ci insérait déjà dans ses vers des indications de lieux rencontrés lors de ses voyages en France, notamment à Paris. Par exemple, dans sa poésie intitulée "La passeggiata", in *L'incendario* (1913) : « Sorelle Portarè / Alla città di Parigi. / *Modes, nouveauté.* » (les italiques sont dans le texte).

l'Hôpital; (sono capovolte); sono *imagination and*, da quella parte; (e ancora:);

L'insertion au début des lignes de petits syntagmes (« je rentre » et « l'Hôpital ») et l'insertion à la fin des lignes de monèmes (« aujourd'hui » et « de ») forment une suite verbale assez longue puisqu'elle est située sur plusieurs lignes « aujourd'hui / je rentre / de / l'Hôpital ».

Passons enfin au procédé dramaturgique qui est inséré dans l'écriture « *laborintese* » : l'échange ou le dialogue, qui est symboliquement représenté par une partie de la ligne décrochée écrite en Langues Autres que l'italien. Mais avant de passer à nos exemples, il est nécessaire de faire une pause à propos de la ligne décrochée sanguinetienne. En effet, nous constatons que dans les travaux de la critique sanguinetienne, la ligne décrochée n'est jamais prise en compte¹⁸. Il faut peut-être chercher la raison de ce problème dans les premières reproductions éditoriales des textes sanguinetiens. Nous remarquons que les lignes sont bien décrochées dans les textes "pré-laborintiques" parues dans la revue *Numero*¹⁹, alors que dans la première publication de *Laborintus*, en 1956, puis dans la publication de *Opus metricum*, en 1960, les lignes décrochées sont systématiquement centrées²⁰. Le fait que le décrochement soit typographiquement centré annule tout lien avec la représentation de la ligne décrochée. Ce ne sera qu'avec *Triperuno*, en 1964, que les lignes décrochées seront

¹⁸ Par exemple, dans son récent ouvrage, *Laborintus di Edoardo Sanguinetti* (op. cit.), Erminio Risso numérote chaque décrochement de ligne en tant que ligne à part entière. Par exemple, à la page 73, où est reproduit le premier texte *Laborintus*, la ligne 4 « noi che riceviamo la qualità dai tempi \ tu e tu mio spazioso corpo » qui est la première ligne décrochée du recueil (signalé ici par nous-même avec la barre oblique \), est comptée par Erminio Risso en tant que deux lignes. Selon lui, « noi che riceviamo la qualità dai tempi » est le 'vers' numéro 4 et « tu e tu mio spazioso corpo » est le 'vers' numéro 5. Ce type de numérotation existe depuis très longtemps dans les travaux de la critique sanguinetienne. Pourtant, des métriciens plus traditionnels comptent ensemble (pour un seul vers) des hémistiches décrochés.

¹⁹ Les textes *Lazso Varga* sont en Annexe, pp. III-VII.

²⁰ Les documents sont en Annexe, p. XXI.

typographiquement représentées de façon correcte ²¹. Revenons donc à notre analyse. Nous constatons une similitude entre des extraits tirés de *T.A.T.* et de *Laborintus* (respectivement, lignes 12 et 17 de *T.A.T.* 4, ligne 10 *Laborintus* 11, dernière ligne *Laborintus* 15) :

quell'altra parte, sono

reality :

(a rovescio); (a piedi):

et notre vie va commencer:

amori ecco essenziali promossi da ogni fiore

ergo vacuas fac sedes

anarchia come alienazione

rotundae mortis undas necessarias

Ces lignes décrochées ont un point commun puisqu'elles commencent avec le système linguistique italien et la ligne décrochée est en Langues Autres (l'anglais, le français et le latin). On pourrait croire que la disposition des Langues Autres à un rang inférieur de la ligne place celles-ci dans une position 'inférieure' à celle de l'italien. Or, il n'y a pas de hiérarchisation des langues dans l'écriture sanguinetienne : par exemple, le français et le latin apparaissent au début des lignes et l'italien est situé sur la ligne 'inférieure', c'est-à-dire là où la ligne est décrochée (respectivement, ligne 17 de *Purgatorio de l'Inferno* 3 et ligne 12 de *Laborintus* 1) :

homme relatif :

in questo PURGATORIO DE L'INFERNO ; perché in questo (noi)

aliquot linæ desiderantur

dove dormi cuore ritagliato

²¹ Selon nous, c'est probablement aussi l'une des raisons (mineure) justifiant le regroupement des trois premiers recueils sanguinetiens dans *Triperuno*.

En regroupant ces exemples, nous constatons que l'insertion des Langues Autres se situe dans *une partie* de la ligne décrochée (indépendamment d'une position 'supérieure' ou 'inférieure'). Selon nous, la ligne décrochée symbolise *la valeur dialogique*, rappelant la répartition des instances discursives entre les personnages qui est propre à l'écriture dramaturgique en vers. La présence des Langues Autres dans *une partie* de la ligne décrochée symbolise donc l'idée du dialogue. Mais dans l'écriture « *laborintese* » s'agit-il d'un dialogue à proprement parler 'théâtral', c'est-à-dire d'un dialogue entre plusieurs personnages (s'exprimant tantôt en italien ou en latin, en français, en anglais, etc.) ? Ou bien ne s'agirait-il pas plutôt d'un dialogue au sein du rapport Langue / Langage ? Les Langues *communiqueraient* entre elles²² ? Et si tel était le cas, que communiqueraient-elles ?

Enfin, en nous penchant sur nos derniers exemples qui illustrent des syntagmes (de taille plus ou moins importante) ou bien des monèmes écrits en Langues Autres 'dialogant' avec l'italien, nous notons un exemple, situé à la dernière ligne de la première *Laborintus* qui se distingue fortement des précédents. En effet, la dernière ligne décrochée de la première *Laborintus*, qui est écrite en italien et en latin, indique une construction spécifique, la répétition :

ed erotici e sofisticati

desiderantur desiderantur

La répétition du monème identique en latin « *desiderantur* » n'est pas moins qu'une figure de rhétorique : la réduplication²³. La figure de rhétorique

²² L'expression est de Jean-Charles Vegliante, in "Attraverso Dante : poesia, traduzione, trasmissione", in *Stare tra le lingue*, Lecce, Manni, 2003, cit. pp. 48-49 (« ...l'esperienza dell'operazione traduttiva, ossia del fisico ritrovarsi nel movimento stesso delle lingue, atte a tramutarsi fra di loro, anzi a *comunicare* in concreto durante la loro messa a contatto... »).

²³ Nous nous reportons, pour les définitions des figures de rhétorique, à la pré-publication collective CIRCE intitulée *figurez-vous*, rhétorique comparée italien-français, sous la direction de Jean-Charles Vegliante, Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2005.

nous permet ainsi de passer à la dimension microtextuelle de la vision symbolique des trois modes de communication.

1.2. les figures de rhétorique (microtexte)

L'écriture « *laborintese* », qui est symboliquement imprégnée des trois modes de communication, est très souvent régie par les figures de rhétorique, c'est-à-dire par les *images* de la Langue. Nous allons voir maintenant que les trois modes de communication y sont aussi représentés visuellement au niveau microtextuel par les figures de rhétorique. Il peut paraître presque banal de souligner qu'en général les figures de rhétorique structurent aussi bien les textes versifiés que les textes prosastiques. Mais dans l'écriture sanguinetienne, ce sont les figures de rhétorique qui assurent l'échange permanent entre les trois modes de communication, c'est-à-dire qu'elles sont présentes aussi bien dans ses textes dits 'versifiés' que dans ses 'proses' mais aussi, et tout particulièrement, dans ses textes dramaturgiques²⁴. Les figures de rhétorique, qui sont très nombreuses dans les textes sanguinetiens, témoignent d'un très grand contrôle de la matière verbale et par conséquent de l'écriture. Elles apparaissent en Langues Autres (que l'italien), comme par exemple, la réduplication et l'épiphore.

La réduplication, qui est la répétition d'au moins deux monèmes identiques, apparaît en allemand à la ligne 2 de *Laborintus* 21 « **unheilbar unheilbar !** » et existe également en allemand dans *Passaggio* à la fin de la "Stazione III, Coro B" « **kein ende! kein ende! kein ende!** » ; puis elle apparaît aussi en latin au début de la "Stazione V, Coro B" « **respondeo respondeo** », « **-bellum - bellum** », « **secundo - secundo** », « **justa - justa** », « **tertio - tertio** ». C'est également en latin qu'elle apparaît à la

²⁴ Selon nous, la référence au traité latin de rhétorique médiéval de Everardus Alemmannus, lequel a le même titre que le recueil sanguinetien, *Laborintus*, serait une intertextualité inhabituelle.

ligne 29 de *Laborintus* 16 « **coitus coitus** » ou encore à la première ligne de *Purgatorio de l'inferno* 7 « **plage-plage** ». L'épiphore, qui est la répétition du même mot à la fin de ligne consécutives, est surtout représentée en Anglais dans la case-récit II et la case-récit LXXXVII de *Il giuoco dell'oca* :

Si legge soltanto, in alto, perché è scritto in grande, **IT'S**. Ma si legge già in un altro ritaglio, questo **IT'S**.

È con il lenzuolo in bianco con le pieghe in giallo, il **GHOST**. Le tira via la collana, lì alla valchiria, con la sua mano destra, il **GHOST**. Ha un pugno grosso, sferico, nero, nella sua mano sinistra, il **GHOST**. Ma è la pupilla del mio occhio destro, poi che gli fa questo pugno così nero, lì al **GHOST**.

Ce contrôle de la matière verbale est d'autant plus intrigant lorsque ce sont les graphèmes qui assurent désormais la fonction imagée de la Langue, comme il est possible de le voir aussi bien dans la case-récit LXXXIV de *Il giuoco dell'oca* où le monème "BOUM" est écrit en miroir "MUOB" « Ma è un MOUB, il MOB, è un **MUOB**. È un po' un **BOUM**. ». Cette structure chiasmique existe déjà à la ligne 24 de *Laborintus* 23 : « di fronte a **te** \ **et** de ea commentarium reliquit ». Il s'agit d'un chiasme formé à partir d'un croisement des graphèmes du monème italien *te* puis du monème latin *et*. En d'autres termes, les figures de rhétorique symbolisent la valeur de la Langue en tant que construction (jusqu'au monème et graphème). Selon nous, c'est ce qui explique notamment la possibilité de considérer la figure de rhétorique, l'épanadiplose, dans une autre représentation, comme par exemple dans *Laborintus* (respectivement ligne 7 de *Laborintus* 17, lignes 15 et 21 de *Laborintus* 19, ligne 8 de *Laborintus* 24) :

est le nombre dal vigore mortificato **de l'expansion spatiale**

et nullus homo dico il tuo scadimento insistendo **qui fuit intus**

quoniam hic est una nobis finis se vuoi **huius intentionis finis**

caenoso mio sguardo ho messo in gurgite **et a nudo haeret et Palus**

L'épanadiplose, qui est traditionnellement la répétition d'un mot ou d'un syntagme au début et à la fin d'une ligne apparaît ici grâce à l'insertion d'une même langue au début et à la fin d'une ligne. La figure de rhétorique entièrement formée avec les Langues Autres est également visible à la ligne 12 de *Laborintus* 8 qui est un parallélisme²⁵ :

vor der Mondbrücke vor den Mondbrüchen

La dimension imagée des figures de rhétorique touche bien évidemment la langue italienne et c'est à travers elle que nous pouvons constater un exemple flagrant illustré dans la case-récit LXVIII de *Il giuoco dell'oca*. Cette case-récit est, selon nous, la plus représentative car elle est presque entièrement construite avec deux figures de rhétorique, l'anaphore et l'épiphore. En effectuant un retour à la ligne après chaque point, c'est-à-dire en alignant chaque unité phrastique les unes en-dessous des autres, cette case-récit évoque une analogie avec la lecture verticale réservée à versification. La 'prose' sanguinetienne est donc nourrie ainsi d'un procédé

²⁵ C'est au cours de notre audio-conférence que Edoardo Sanguineti nous a donné des précisions sur cette figure de rhétorique : « ...vor der Mondbrücke, veut dire, à la lettre "devant le pont de la lune" [...] c'est l'adresse de la fille que j'utilisais en tant que modèle, selon le terme pictural ; elle avait déménagé en Suisse allemande, et c'était l'adresse où elle habitait ; et, étant donné qu'il n'y avait pas de nom de rue, l'indication était "devant le pont de la lune" et ça suffisait (je crois qu'il y avait un numéro, mais bien sûr, cela ne m'intéressait pas). Mondbrüchen, ce sont les phases lunaires ; alors, il y a un jeu linguistique : le premier est une adresse mais il n'a rien d'une adresse postale, le deuxième est un mot courant tiré du dictionnaire allemandman [...] ». (Notre traduction « ...vor der Mondbrücke, vuole dire alla lettera "davanti al ponte della luna" [...] è un indirizzo, che la ragazza che usavo come modella, per dirla in termini pittorici, era andata in Svizzera tedesca, ed era l'indirizzo dove lei abitava ; e siccome non c'era un nome della strada, propriamente, l'indicazione era "davanti al ponte della luna" e quello bastava come indirizzo (credo che seguisse un numero, ma, naturalmente, non m'interessava). Mondbrüchen, sono le fasi lunari ; allora c'è un gioco verbale per cui, mentre il primo è un indirizzo ma non sembra affatto un indirizzo, il secondo è una parola normale del vocabolario tedesco [...] »).

versifié : la double lecture selon l'axe syntagmatique et l'axe paradigmaticque²⁶ :

Ce ne andiamo tutti allegri, [...], lungo la riva, **cantando**.
C'è quella che sembra una suora, [...], **che canta**.
Poi c'è quello che sembra un frate, [...].
Poi c'è quello che rema, dunque, [...], **che canta**.
Poi c'è quello con il berretto, [...], tutto, **cantando**.
Poi c'è quello che la torta rotonda gli nasconde tutta la bocca, [...].
Poi c'è quella che ha già bevuto abbastanza, [...].
Poi c'è quello che si mette lì giù per dormire, [...].
Poi ci sono quelli che stanno nell'acqua nera, [...] **cantano**.
Poi c'è quello che è matto soltanto, [...], **che non canta**.
Poi c'è quello che se ne sta nel cespuglio, [...], **che non canta**.
Poi c'è la bandiera con la luna che pende, [...].
Poi ci sono le nostre bocche rotonde, [...] **cantiamo**.
Poi c'è lo scheletro, che è un teschio, [...], **cantando**.
Canta quella sua canzone, il teschio, [...].
Poi ci sono io, con la mia bocca aperta, [...], **cantando**.

Ces deux figures de rhétorique structurent cette case-récit à la manière d'un texte versifié traditionnel (qui ne se présente pas de cette façon extrême dans les textes *Triperuno* et *T.A.T.*). L'anaphore, qui est la répétition d'un ou plusieurs termes en tête de ligne est une figure de rhétorique assez facilement identifiable. Quant à l'épiphore, qui est la répétition d'un ou plusieurs termes en fin de lignes, est une figure de rhétorique qui correspond, par contre, à la rime identique, laquelle est plus rare dans la poésie traditionnelle. Aux deux premières phrases, "Ce" et "C'è", soulignent une anaphore subtile sur le plan de l'aperture de la voyelle [e] qui est d'abord fermée puis ouverte. Puis, le long syntagme "Poi c'è quello che" qui est au début de six phrases (n^{os} 3, 4, 6, 8, 10 et 11), apparaît aussi avec une légère variante grammaticale, le genre féminin, à la ligne 7 "Poi c'è quella che". Le déictique "c'è" apparaît deux fois dans un syntagme plus

²⁶ Les deux figures de rhétorique sont mises en gras par nous-même et l'anaphore est signalée en italiques par nous-même.

court “Poi c’è” au début des phrases 12 et 14 et à la forme plurielle “Poi ci sono” au début des phrases 9, 13 et 16. Toutes ces répétitions-variations 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’épiphore 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), identifiables par notre illustration. 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 C B’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] (faisant écho à la différence d’aperture de la première anaphore).

Dans *Protocolli*, c’est l’anaphore qui est visuellement représentée par les unités discursives des personnages VM2 et VF2, lesquelles commencent par la conjonction de coordination italienne *e* :

- VM2 e rimanevo come trascinato via, [...].
- VF2 e io appoggiavo le mie braccia, [...].
- VM2 e due mani mi trascinavano via, [...].
- VF2 e c’era una grande casa, molto alta, [...].
- VM2 e una mano mi tirava per un braccio, [...].
- VF2 e c’erano uomini che scaricavano merci, [...].
- VM2 e io cercavo di puntare i piedi per terra, [...].
- VF2 e io pensavo: ma adesso io mi getto, [...].
- VM2 e me lo stracciavano, quasi, [...].
- VF2 e io cadrò come cadono le foglie, allora, [...].
- VM2 e sentivo un’altra mano che mi stringeva, [...].
- VF2 e non sarà mica troppo violento, l’urto, [...].
- VM2 e io pensavo, allora: [...].

Selon nous, ces treize occurrences successives sont d'abord visuelles et auditives : elles attirent beaucoup l'attention lors de la lecture ou de l'écoute radiophonique de ce texte dramaturgique. C'est également l'anaphore avec la conjonction de coordination *e* qui apparaît massivement à la fin de la case-récit IX de *Capriccio italiano* (nous reproduisons ici l'extrait avec un retour à la ligne -ajouté par nous - afin de mieux donner à voir le phénomène) :

E io : “Che storia è quella, che storia ?”
E lui : “Che città !” E : “Che città !”
E insomma, non se ne cavava niente.
E poi : “Mettiti dritto, va.”
E io, tonto, allora : “E guardati !”
E lui : “E guardati te !”
E così avanti.
E poi : “Ci ho messo le corna anche a Carlo V.”
E si grattava, giù. “Uh,” disse, [...]”
E poi : [...].

Enfin, l'anaphore avec la conjonction de coordination *e* existe aussi dans *Laborintus*. Cependant, elle apparaît très discrètement aux deux premières lignes de *Laborintus* 2 et aux lignes 12-13 de *Laborintus* 10 :

e una volta Mare Humorum guardami bene (la rottura di una personalità)
e dilatami (tutto suscettibile di assentimento) e combinami in un'epoca

e il dente del gigante \ portami la povertà
e la figura etimologica che si porta per mano

Dans *Laborintus*, c'est surtout la préposition **con** qui est immédiatement visible, car elle est concentrée aux lignes 1-4 de *Laborintus* 14 :

con le quattro tonsille in fermentazione con le trombe con i cadaveri
con le sinagoge devo sostituirti con le stazioni termali con i logaritmi
con i circhi equestri \ con dieci monosillabi che esprimano dolore
con dieci numeri brevi che esprimano perturbazioni \ mettere la polvere

La répétition des prépositions *con* au début de ces quatre premières lignes accentue la verticalité du texte, créant une tension avec les autres prépositions *con* horizontales (« con le trombe », « con le stazioni »). Cette tension entre l'axe paradigmatique et l'axe syntagmatique est également observable dans les autres exemples précédents, mais de façon beaucoup plus discrète, avec la conjonction de coordination *e* à la deuxième ligne de *Laborintus 2* « e dilatami...e combinami... ».

1.3. la sonorité du matériau

L'oralité est très importante dans les textes sanguinetiens : il s'agit de la présence corporelle de la voix, comme Edoardo Sanguineti le déclare lors d'un entretien avec Maria Dolores Pesce :

« ...la présence de la voix est elle-même une présence corporelle qui implique au moins au niveau imaginaire, non moins qu'au niveau du fait, une réalité gestuelle même. La voix est corps. »²⁷.

Edoardo Sanguineti définit lui-même son écriture dramaturgique en tant que « teatro di parola ». Il est cependant important de noter que le terme *théâtre* n'a pas l'usage courant dont nous avons l'habitude. Il s'agit d'abord de textes destinés à être lus et ensuite *écoutés à la radio* puisqu'ils sont toujours publiés d'abord dans des revues²⁸. C'est probablement la raison pour laquelle les textes dramaturgiques sanguinetiens plongent souvent dans

²⁷ M.D. Pesce, "Intervista a E. Sanguineti", in *Parol – Quaderni d'Arte e di Epistemologia*, On line, Dipartimento di Filosofia dell'Università di Bologna, febbraio 2000. <<http://www3.unibo.it/parol>>. Notre traduction : « ...la presenza della voce è di per sé una presenza corporea, che implica almeno a livello immaginativo, se non a livello di fatto, una realtà anche gestuale. La voce è corpo. ».

²⁸ Le premier texte dramaturgique, *K*, est publié en 1962 in *K. e altre cose* (op. cit.) et sera mis en scène en 1963 à Palerme par Luigi Gozzi. Puis, *Passaggio* est publié en 1963 aux éditions Musicali Universal ; *Traumdeutung* est publié la première fois dans la revue "Il Menabò" en 1965 ; et enfin *Protocolli* qui est écrit en avril-mai 1968 est un inédit dans *Teatro* (op. cit.) car il est en cours de réalisation pour la R.A.I. en 1969.

l'obscurité. Celle-ci donne, en effet, toute l'importance au sens de l'ouïe, parce qu'elle est très sollicitée dans l'**obscurité**. Par exemple, *Passaggio* commence par « buio completo : sipario lento, possibilmente inavvertito : nulla in scena : buio dappertutto ». Dans cette pièce, la didascalie « buio completo » est répétée cinq fois. Par contre, dans *Traumdeutung* et *Protocolli*, la plupart des indications de l'obscurité ne sont pas dans les didascalies mais ce sont les Voix qui indiquent verbalement l'obscurité. Par exemple, dans *Traumdeutung*, « E mi accorgo, però, che c'è qualcosa che porto dietro, da un po' di tempo, una cosa pesante, che al **buio** mi sembrava di avere come una pietra, da portarmi dietro. ». Les indications de l'obscurité par les Voix sont beaucoup plus nombreuses dans *Protocolli*, par exemple « ...la sua camera del bagno, e che è tutta **buia**... », « ...allora, così nel **buio**, e inciampo un po'... », « Schiacciati gli occhi, nel **buio**... », « ...si può vedere la luce, quando arriva di dentro, lì dalla casa, lì nel **buio** dell'inverno,... ». La fréquence de « buio » dans l'écriture dramaturgique sanguinetienne est beaucoup plus flagrante que dans la prose et la versification. On relève ainsi 19 récits de *Capriccio italiano* dans lesquels le mot « buio » apparaît 33 fois. Puis, dans *Il giuoco dell'oca*, il apparaît dans 7 récits, 8 fois. Enfin, le mot « buio » n'apparaît qu'à la première ligne et à la quatrième ligne de *Purgatorio de l'Inferno* 14 « e parlavano, nel buio [...] / nel buio); e parlavano: [...] ».

L'appareil phonatoire, la bouche et l'appareil auditif, les oreilles, sont alors vivement sollicités dans les textes sanguinetiens. Selon nous, la lecture fait d'ailleurs penser à une gymnastique de l'appareil phonatoire. C'est notamment un extrait de *Protocolli* qui permet de constater visuellement et phonétiquement ce phénomène :

VF1 E sento il vento che soffia, fuori, che sembra che corre
 VF2 Fffff...zzzzz...sssss...fffff...zzzzz...sssss...fffff...
 VM1 Grgrgrgrgr...splàck...grgrgrgrgr...splàck...grgrgrgrgr...
 VF1 lassù, là tra le stelle.
 VF2 fszfszfszfszfsz...
 VM1 splàck...
 VF1 Sssrrrrr...zzzrrrrr...ffrrrrr...ssrrrrr...zzzrrrrr...
 VF2 Ma vieni a vedere, ma vieni anche tu, e guarda ma
 VM1 Grgrgrgrgr...splàck...grgrgrgrgr...splàck...grgrgrgrgr...
 VF1 fffrrrrr...
 VF2 che bella notte è, questa!
 VM1 splàck...
 VF1 Fffff...zzzzz...sssss...fffff...zzzzz...sssss...fffff...
 VF2 Sssrrrrr...zzzrrrrr...ffrrrrr...ssrrrrr...zzzrrrrr...
 VM1 E poi mi lavo l'occhio, gli occhi, e anche la faccia,
 VF1 fszfszfszfszfsz...
 VF2 fffrrrrr...

D'après ce que dit VF1 « E sento il vento che soffia, fuori, che sembra che corre lassù, là tra le stelle »²⁹, le bruit que les personnages émettent imiterait donc celui du vent. Ce bruit se retrouve de façon nuancée dans les autres œuvres. Par exemple, le bruit du vent n'est pas représenté de la même façon dans les textes prosastiques : c'est au lecteur de deviner le bruit qu'il fait ou son intensité. Dans *Capriccio italiano*, il n'y a qu'une indication sur l'intensité du vent, mais elle est insuffisante pour l'imaginer, par exemple, dans la case-récit XXXVIII :

Il vento soffiava forte forte...³⁰.

Et, par exemple, dans la case-récit LVIII de *Il giuoco dell'oca*, l'indication du vent renvoie au mouvement des cheveux d'une femme mais l'on ne peut pas savoir s'il est doux ou fort :

²⁹ Notre traduction : « Et j'entends le vent qui souffle, dehors, qu'il semble qu'il coure là-haut, là parmi les étoiles ».

³⁰ Notre traduction : « Le vent soufflait très fort... ».

...con il vento che soffia dentro i capelli della donna.³¹

Le souffle du vent est comparable au souffle de la bouche et il y a beaucoup d'actions du souffle de la bouche dans les textes prosastiques. Par exemple, le souffle de la bouche éteint une bougie dans la case-récit LXXV de *Capriccio italiano* et dans la case-récit XXXVI de *Il giuoco dell'oca* :

...e R. la spegne subito, la sua candelona, con un lungo soffio.

...io allora, con un grande soffio, ho già spento quella candela ...³².

Dans l'extrait de *Capriccio italiano*, c'est E. qui souffle une grosse bougie et dans l'extrait de *Il giuoco dell'oca*, c'est le narrateur qui souffle une bougie. Le bruit du souffle n'apparaît donc pas de façon directe comme dans l'extrait de *Protocolli*. Mais on a quand même une petite indication dans la case-récit LXII de *Capriccio italiano* où H., souffle sur sa main :

È lì per terra, adesso, H., che fa “ff,” e “ff,” e che ci ha anche quella sua mano sbendata, che adesso se la guarda. [...] Ma quel suo “ff,” e “ff,” adesso, sembra che poi se lo fa per la sua mano, tutto.³³

On peut alors se demander à quoi se réfèrent les autres bruits « splak », « grrr », etc., tirés de l'extrait de *Protocolli*. Certes, en lisant ce qui précède, il s'agit des bruits d'un gargarisme. Cependant, si nous lisons ces bruits sans cette indication, ils pourraient évoquer d'autres bruits. C'est en lisant *Il giuoco dell'oca* que l'on comprend que ces bruitages peuvent aussi évoquer

³¹ Notre traduction : « ...avec le vent qui souffle dans les cheveux de la femme. ».

³² Notre traduction : (*Capriccio italiano* LXXV) « et R. l'éteint aussitôt, sa grosse bougie, avec un long souffle. » (*Il giuoco dell'oca* XXXVI) « alors moi, avec un grand souffle, j'ai déjà éteint cette bougie... ».

³³ Notre traduction : « Il est là, par terre, maintenant, H., qui fait “ff,” et “ff,” et qu'il a aussi sa propre main débandée, que maintenant il se la regarde. [...] Mais son “ff,” et “ff,” maintenant, on dirait qu'il se le fait sur sa propre main. ».

ceux qui figurent, par exemple, dans les bandes dessinées (mis en gras par nous-même) :

Si mette anche uno **SPLASH!**, dentro. Uno **SPLASH!**... (LI) ³⁴.

Ha fatto un grosso **BLANG**, lì con la sua pistola... [...] Faccio un **CLICK**... (CX) ³⁵.

...dopo una brusca frenata, **VROAAWIIII!**, senza metterci nemmeno il freno a mano, che si sente già un **BANG!**... [...] È una testa che sta cadendo sotto un pugno, **SMAK!**, vicino a un'altra testa che si fa un suo giro su sé stessa, **POF!** [...] Lo dice mentre io gli do lì un calcio, **SPOK!**.... (LVI) ³⁶.

Poi il **BOOOM** in rosso diventa un **BOOOM** in verde, tutto reale, così: **BOOOM!** [...] Poi lo **SCREEECH** e il **CRASH**...(LXXXVII) ³⁷.

La référence à la bande dessinée américaine est très présente dans l'écriture « *laborintese* » ; par exemple, il y a Wonder Woman dans *Il giuoco dell'oca* et Ferro Lad dans *T.A.T.*

Mais ce qui est le plus récurrent, selon nous, ce sont les bruits de l'appareil phonatoire humain qui traversent l'œuvre sanguinetienne. C'est à l'aide d'un autre exemple tiré de *Protocolli*, que l'on peut comprendre certains sons entre les autres œuvres. Ici, les sons qu'émet la *Voce Maschile uno* sont clairement sémantisés :

...facevo **pàk, pàk**, con la mia bocca...[...] Allora io facevo quel **plòk**, forte, che si fa con una guancia, invece, con un dito infilato

³⁴ Notre traduction : « On met aussi un **SPLASH!**, dedans. Un **SPLASH!**... ».

³⁵ Notre traduction : « a fait un gros **BLANG**, là avec son pistolet...[...] Je fais un **CLICK**... ».

³⁶ Notre traduction : « ...après un brusque freinage, **VROAAWIIII!** sans même pas mettre le frein à main, que l'on entend déjà un **BANG!**...[...] c'est une tête qui est en train de tomber sous un coup de poing, **SMAK!**, près d'une autre tête qui se fait un tour sur elle-même, **POF!** [...] Le dit pendant que je lui donne là un coup de pied, **SPOK!**... ».

³⁷ Notre traduction : « Puis le **BOOOM** en rouge devient un **BOOOM** en vert, tout réel, ainsi : **BOOOM!** [...] Puis le **SCREEECH** et le **CRASH**... ».

dentro, e che poi lo toglì di colpo, fuori, via, [...] **plòk**, ma molto forte, **plòk, plòk**. (VM1)³⁸.

D'ailleurs, on trouve le même son **ZÀC** entre *Protocolli* et *Il giuoco dell'oca* :

...che pendono li giù, giù da una roccia scoscesa, e **zàc**, ...(*Protocolli* VM2)

È come che ci diciamo, li con la nostra bocca, con le nostre gambe, “**zac, zac, zac**”. (*Il giuoco dell'oca* LXXXI)³⁹.

Ou bien, le même son **BZZ** entre *Il giuoco dell'oca* et *T.A.T.* :

Ma escono, li dalla mia bocca, intanto le cose come “**BZ, BZZ, BZZZ**”, oppure le cose come “**BLA, BLA, BLA**”, non importa, dipende dai momenti. (*Il giuoco dell'oca* III)

...verso un **BZZ**... (*T.A.T.* 3, ligne 3)⁴⁰.

C'est donc l'appareil phonatoire humain qui est l'un des principaux vecteurs de la communication dans l'écriture sanguinetienne. L'appareil phonatoire est effectivement très sollicité lorsque nous lisons *Laborintus* à voix haute. En rapprochant certaines lignes formées avec la répétition massive d'occlusives sourdes (labiales, dentales et vélares), nous pouvons illustrer

³⁸ Notre traduction : « ...je faisais pàk, pàk, avec ma bouche...[...] Alors, je faisais ce plòk, fort, que l'on fait avec une joue, par contre, avec un doigt dedans, et que tu l'enlèves ensuite d'un coup, [...] plòk, mais très fort, plòk, plòk. ».

³⁹ Notre traduction : (*Protocolli*) « ...qui pendent là, en bas, en bas d'un rocher abrupt, et zàc, ... » (*Il giuoco dell'oca*) « C'est comme nous nous disons, là avec notre bouche, avec nos jambes, “zac, zac, zac”. ».

⁴⁰ Notre traduction : (*Il giuoco dell'oca*) « Mais elles sortent, là de ma bouche, les choses comme “BZ, BZZ, BZZZ”, ou bien, les choses comme “BLA, BLA, BLA”, peu importe, cela dépend des moments. » (*T.A.T.*) « ...vers un BZZ... ».

ce phénomène. Par exemple, l'allitération en /t/ (occlusive dentale sourde)⁴¹ :

il tenero mattino conduce la mastite a visitare il **triste cervelletto**
tessuto mortificato mentre casa necrotica frutto concettuale
questi **fatti segnati** trascinano **tropi trascendentali**
la mia necessità e **tutta** la serietà della vita! e voglio incontrarti!

Puis, l'occlusive dentale sourde /t/ et l'occlusive labiale sourde /p/⁴² :

erano appunto le **propaggini propedeutiche** della mia vita
oh **troppo** breve **pausa di latte attivo** armonico
nei tuoi denti le **pastiglie** nei tuoi **tappeti** aprire le mie sorgenti
disperatamente parlano **pensano** piangono durante il ventre della **torpedine**

ou bien, l'allitération avec l'occlusive vélaire sourde /k/⁴³ :

che costa caro ragione di **cancrena** prezzo **chiuso** ah **chiuso**
di **condizioni prolifiche** di tutte le **cronache**
la **caldaia** o la sibilla del tuo **cono** e dei tuoi **cammelli**
leccare la **chiarezza** dell'intelletto

Le rapprochement de ces lignes permet de mettre en pratique une véritable gymnastique de l'appareil phonatoire humain. En lisant ces lignes à voix haute, on comprend bien qu'il ne s'agit pas du tout d'une harmonie imitative conventionnelle, c'est-à-dire que les sons ne reproduisent pas une mimétique sémantique, les sons ne reproduisent pas ce qui est dit dans le texte.

Dans *Laborintus*, ce qui est le plus frappant, c'est la répétition du substantif « complicazione » qui apparaît massivement 11 fois dans *Laborintus* 6 (aux

⁴¹ Les extraits sont tirés de la ligne 21 de *Laborintus* 2, ligne 18 de *Laborintus* 9, ligne 27 de *Laborintus* 12, ligne 17 de *Laborintus* 18.

⁴² Les extraits sont tirés de la ligne 19 de *Laborintus* 4, la ligne de *Laborintus* 13, lignes 5 et 24 de *Laborintus* 14.

lignes 1-3, 5, 15-16, 19, 23-24, 26, 29, 34 et 44), puis une fois à la première ligne de *Laborintus* 15 :

complicazione quelli che non sanno crescere pressibili debolezze e nanismo
ma **complicazione** portano congetture e **complicazione** nel sangue Sinus Vaporum
quelli che non possono crescere ma **complicazione** come impedimento
quelli che non devono crescere ma **complicazione** come necessità
ma spezzarsi nel sangue cur existit? questa sapienza e **complicazione**
nel tuo sangue e attenzione rivolta e **complicazione** Ellie intendo
est porta Inferni peso gravitazione ma esistenza come **complicazione**
la mia tessitura delle idee \ la mia impaginazione per mezzo della **complicazione**
la mia **complicazione** e idea come ossessione \ pensiero come limitazione
come implicazione o deduzione o previsione **complicazione**
dialogo tecnico come tecnica del dialogo **complicazione**
per mezzo della **complicazione** intercommunicante e paradossalmente impaginata
(le donne stanno ad ascoltare) \ Laszo Varga (egli scrisse) come **complicazione**
ma **complicazione** come alienazione come aspra alienazione corollario

L'insistance sur ce mot pourrait donner l'idée que *Laborintus* est défini en tant que texte très compliqué, c'est-à-dire difficile, voire décourageant. Or, selon nous, le référent ne se limite pas à cette interprétation. La répétition très marquée de ce mot crée une sorte d'écho qui n'a rien d'une écholalie, c'est-à-dire un trouble du langage. La répétition de ce mot crée avant tout l'écho du monème *azione* dont le référent est justement *l'action*. Selon nous, c'est justement *l'action de la diction* qui est portée à son paroxysme dans les textes sanguinettiens. D'autres mots avoisinants sont d'ailleurs construits avec la combinaison « -azione », renforçant l'écho (par exemple dans *Laborintus* 6, « gravitazione » (ligne 19), « impaginazione » (ligne 23), « limitazione » (ligne 24), « implicazione » (ligne 26) ; puis à la première ligne de *Laborintus* 15, le mot « alienazione » est répété ici deux fois). C'est justement ce mot, « alienazione », qui prend le relais puisqu'il apparaît encore 5 fois dans *Laborintus* 15 (aux lignes 2, 10, 23, 29, 38) et à la ligne 31 de *Purgatorio de l'Inferno* 2 :

⁴³ Les extraits sont tirés de la ligne 9 et 14 de *Laborintus* 9 et aux lignes 10 et 16 de *Laborintus* 12.

alienazione epigrammatico epilogo Laszo drammatico addendo compendiario
in permutazione la permanente **alienazione** e l'elevazione la cattura
de l'artiste-horloger in questi termini espressione di **alienazione**
est placée nozione di **alienazione** l'orologio la sphère celeste
anarchia come **alienazione** \ rotundae mortis undas necessarias
impartecipazione (patita) alla storia: \ della sofferta **alienazione**;

On observe le même procédé puisque d'autres mots avoisinants sont également construits avec la combinaison « azione », comme « permutazione » et « elevazione » (ligne 10 de *Laborintus* 15) et « impartecipazione » (ligne 31 de *Purgatorio de l'Inferno* 2). Cela donne l'impression que l'auteur cherche à répertorier tous les mots italiens construits avec la combinaison du monème *azione*.

Selon nous, l'allitération très forte en « azione » et les deux mots souvent répétés (« complicazione » et « alienazione ») ont un rôle particulier : celui d'une interprétation renversée. En d'autres termes, les textes sanguinetiens sont 'compliqués' si l'on ne se débarrasse pas de nos habitudes littéraires, qui sont « l'alienazione », c'est-à-dire si l'on cherche absolument un signifié sémantique des sons. Comme nous l'avons vu plus haut, ce sont les formalistes russes qui ont reconnu et défini une gestuelle sonore. C'est sous cet angle que l'on peut comprendre les allitérations fortes dans les textes sanguinetiens.

Dans l'écriture « *laborintese* », la lecture orale peut faire effectivement émerger des sens totalement opposés. Il s'agit d'un jeu où s'entrelacent la graphie et l'oralité. Ce jeu est aussi bien intralinguistique qu'interlinguistique⁴⁴.

Le jeu intralinguistique apparaît clairement à la fin de certaines lignes de *Laborintus*. Par exemple, à la fin de la ligne 21 de *Laborintus* 16 « **in sensibile** » peut s'entendre « **insensibile** », c'est-à-dire que le référent est totalement renversé ; puis à la fin de la ligne 24 de *Laborintus* 17 « **di**

⁴⁴ C'est le linguiste Roman Jakobson qui, en 1959, donne la définition de la valeur intra- et inter-linguistique de la langue, in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963 (chapitre IV "Aspects linguistiques de la traduction").

visione sempre » peut s’entendre également « **divisione** sempre » ; ou encore à la fin de la ligne 11 de *Laborintus* 23 « **di spiacevole** realmente » peut s’entendre également « **dispiacevole** sempre ».

Le jeu interlinguistique est immédiatement audible entre la graphie du latin qui, prononcé à l’oral, peut sembler de l’italien. Il apparaît particulièrement de façon massive dans *Laborintus* 7, ligne 5 « (naturae discretæ) », ligne 14 « (naturae compositæ) » et ligne 27 « (naturae separatae) », c’est-à-dire /nature diskrete/, /nature komposite/, /nature separate/. À l’écoute, l’on peut croire qu’il ne s’agit que d’italien si nous n’avons pas le texte sous les yeux.

1.4. la polyphonie

Nous allons voir ici, dans les lignes de *Triperuno* et *T.A.T.*, que l’usage de plusieurs systèmes linguistiques crée d’abord une alternance entre les systèmes linguistiques afin de toucher les frontières graphiques et phonétiques des systèmes linguistiques. Ce phénomène est vérifiable rien qu’en lisant à voix haute les textes *Triperuno* et *T.A.T.* : l’alternance des systèmes linguistiques crée, chez le lecteur-récitant à voix haute, des hésitations lors de la lecture car, à partir d’un certain moment, il n’arrive plus à reconnaître le système linguistique, ou en d’autres termes, il n’arrive plus à ‘lire-dire’ les monèmes. Cet effet de lecture semble vivement souhaité par l’auteur. En d’autres termes, Edoardo Sanguineti travaille la matière verbale afin de créer une zone d’intersection entre les différents systèmes linguistiques, c’est-à-dire qu’il cherche à dépasser les frontières linguistiques. Il s’agit d’une « complicazione intercomunicante », comme nous pouvons le lire à la ligne 34 de *Laborintus* 6. Et c’est ce qu’explique Edoardo Sanguineti dans son article intitulé “Il plurilinguismo nelle scritture novecentesche” :

« ...la particularité du plurilinguisme est de jouer sur des écarts afin d'opposer une langue, que l'on peut définir littéraire et dans laquelle on peut reconnaître un *usus scribendi*, à des niveaux acceptables, exclusivement, en tant que parlés, extra-écritures, extra-littéraires [...] on dépasse la pratique cultivée graphique pour mélanger, grâce à l'écriture dans la page, des écarts d'oralité prononcée. »⁴⁵.

L'oralité prend corps dans l'homographie, laquelle crée une nouvelle harmonie sonore principalement formée par des superpositions polyphoniques entre les langues, qui sont comparables à un accord musical complexe. C'est en étudiant la genèse de *Laborintus* que nous pouvons constater que Edoardo Sanguineti est à la recherche d'un jeu d'alternance entre les langues. Ceci est visible en comparant surtout la ligne 29 de *Laszo Varga* 21 et la ligne 29 de *Laborintus* 15 :

est placée nozione di alienazione l'orologio **la sphère céleste**

est placée nozione di alienazione l'orologio **la sphère celeste**

Dans *Laszo Varga*, les syntagmes français au début du vers « est placée » et à la fin du vers « la sphère céleste » (mis en gras par nous-même) rappellent la construction de la figure de rhétorique, l'épanadiplose. Cette construction est annulée dans *Laborintus* puisque le dernier monème est privé de l'accent aigu sur le premier graphème [e], favorisant le mouvement dynamique de l'alternance entre le français et l'italien. Après le syntagme français « la sphère », le monème « celeste » appartient désormais au système linguistique italien. L'alternance des systèmes linguistiques crée une lecture dynamique et ludique puisque la très grande proximité graphique du dernier

⁴⁵ Edoardo Sanguineti, *Il chierico organico* (op.cit.) pp. 282-297. Notre traduction : « ...il plurilinguismo *stretto* giuoca sopra scarti che mirano a contrapporre una lingua connotabile come letteraria appoggiabile a un riconoscibile *usus scribendi* e livelli accoglibili, esclusivamente, come parlati, extrascrittori, extraletterari [...] si fuoresce dalla pratica grafica colta per rimescolare la scrittura impaginata con scarti di oralità pronunciata. ».

monème peut être lu ou prononcé dans les deux langues : /selɛ st/ en français et /ʃ elɛ ste/ en italien. Ce type d'alternance des langues est particulièrement visible, par exemple à la ligne 30 de *Laborintus 3* :

come descendant in Infernum viventes

Cette ligne commence par l'italien /kome/ puis, continue en français /desādā/ puis on peut lire en italien ou latin /in/ puis on lit en latin /infernum/ et enfin en latin /viventes/ ou en français /vivât/.

La superposition des voix est clairement visible dans *Passaggio*. C'est grâce à ce texte dramaturgique que nous pouvons confirmer cette possibilité de lecture de voix superposées dans les textes *Triperuno* et *T.A.T.*. En effet, en observant un extrait tiré de *Passaggio*, nous voyons clairement que les voix des groupes à l'intérieur du Chœur B se superposent entre elles. Certes, notre illustration ci dessous ne donne qu'une indication de superposition des voix. Elle est à entendre en tant que *variante*, en tant qu'une indication visuelle de la superposition des voix :

Coro B: (*gruppo 1°*)

I am e teen-ager
and as most teen-agers
I dream about my future
I dream of someday
being a freshman (in college)
to study to be
a JOUR
-NA
-LIST! and a dream
and I dream human relations
I dream of gretting married
and rearing a FA
-MI
-LY

[...]

Coro B: (*gr. 2°, 3° e 4°*)

fette biscottate
tokay
- una spazzola
- un ombrello
tailleur a due pezzi
tre fazzoletti di puro cotone
tre mutandine per bambini
un quaderno di carta finissima
un quadro raffigurante il sole
[che tramonta
[dietro il Resegone
un tappeto
- due tappeti
- tutte le opere di
[Cicerone

[...]

Coro B: (*gruppo 5°*)

respondeo
respondeo dicendum
-quod ad hoc
quod aliquod
-bellum
-bellum
-sit justum
tria
-tria requiruntur
-respondeo

[...]

Le traitement est forcément différent dans les textes ‘versifiés’. L’homographie sanguinetienne est interlinguistique : elle fait émerger des traits distinctifs sur le plan de la phonétique et par conséquent, sur l’accentuation non seulement orale mais aussi graphique. À partir de ce constat, nous relevons par exemple, le mot « mentale » qui apparaît dans plusieurs lignes de *Laborintus*. Celle qui retient toute notre attention est la ligne 7 de *Laborintus 22*, car l’italien et le français sont présents :

non la mentale arsura si aprono o in donazioni un monde arithmétique

La ligne qui précède celle-ci est entièrement écrite en italien. Donc, le lecteur continue de lire dans ce système linguistique au début de cette ligne et lit tout simplement /non la mɛ ntale/ puisque les autres monèmes suivants sont également en italien. Cependant, la fin de cette ligne est en français « monde arithmétique » (lors de la lecture à voix haute, le lecteur peut d’ailleurs avoir trébuché sur l’article indéfini « un » en le prononçant en italien ou en français). C’est par la suite qu’il peut s’apercevoir que le début de cette ligne peut également être lu en français /nõ la mâtal/. En somme, à chaque fois que le phénomène se présente, il faudrait lire simultanément, à plusieurs voix /non la mɛ ntale/ - /nõ la mâtal/ afin de créer la polyphonie.

Ce phénomène de la polyphonie apparaît alors, par contre-coup, même lorsque la ligne est *apparemment* entièrement écrite en italien. C’est le cas à la ligne 8 de *Laborintus 3*, à la première ligne de *Laborintus 5* et à la ligne 7 de *Laborintus 22* :

dopo il preliminare naufragio **mentale** i miseri sali della strettezza

il livello **mentale** virtuale si abbassa questi paesi sono prosciugati

Ici, le monème « mentale » doit être lu selon la phonétique italienne et, après coup, selon la phonétique française de façon superposée.

Un autre exemple, situé à la ligne 4 de *Laborintus* 9, illustre la capacité de la démultiplication orale :

proporzionale e regno parco subacqueo aut lente ruolo di ruota deambulabis

Cette ligne commence en italien « proporzionale e regno parco » puis se poursuit en latin avec « subacqueo aut ». Le monème suivant, « lente », peut aussi bien appartenir au système linguistique italien qu'à celui du latin, mais également au français. L'homographie entre l'italien et le latin ne crée pas de polyphonie. Celle-ci apparaît uniquement avec la prononciation en français : /lɛ nte/ - /lât/. Cela permet aussi de constater une autre homophonie entre le latin « aut » et l'anglais « out ». Puis, la ligne termine en italien « ruolo di ruota » et en latin « deambulabis ».

Les textes *Laszo Varga* ne présentaient pas de façon si extrême le phénomène de l'alternance pour la simple raison que Edoardo Sanguineti avait placé la polyphonie dans un espace symbolique : la fin de la ligne, correspondant à l'emplacement traditionnel de la rime. Une indication pouvait, selon lui peut-être suffire, à la fin de la ligne 6 de *Laszo Varga* 4 (qui correspond à *Laborintus* 13), le mot « polifonica ». C'était pourtant ce qui caractérisait la première ligne du premier texte *Laszo Varga* : celle-ci ouvrait clairement le nouveau cycle avec Ellie et annonçait à la fin de la ligne, une homographie / polyphonie avec le mot « civile » :

Ellie mia Ellie mia tesi sei la fine di uno svolgimento **civile**

Ce monème peut donc se lire à la fois en italien /ʃivile/ et en français /sivil/¹. Ellie, qui a ici une relation privilégiée avec l'*io lirico* (puisqu'elle est « mia tesi ») est donc à la source de cette communication interlinguistique ; selon nous, l'idéal serait une lecture des textes *Triperuno* et *T.A.T.* avec plusieurs voix se superposant. Dans *Laszo Varga*, nombreux étaient les exemples de ce type, par exemple, lignes 1-2 de *Laszo Varga 2*, ligne 19 de *Laszo Varga 3*, ligne 2 de *Laszo Varga 4*, ligne 14 de *Laszo Varga 5*, ligne 14 de *Laszo Varga 8*, lignes 9, 13, 21 et 30 de *Laszo Varga 11*, première et onzième ligne de *Laszo Varga 19* et enfin ligne 8 de *Laszo Varga 21* :

la nostra sapienza tollera tutte le **guerre**
tollera la peste mansueta delle **discipline**

perché il tempo azzanna la pagina di fronte al **complice sublime**

disastroso oggetto **mentale**

di lacrime di pietra \ ma di pietra irrimediabilmente **morale**

riportiamo un linguaggio a un senso **morale**

Ellie l'amore de facie of a mild sexuality **apparente**

e io ti risolvo svaporante ratio seu causa de facie **apparente**

chiaro odore di funghi e di radici estensione ancora scusatemi quindi **tu**
ma finalmente anarchia come complicazione **radicale**
post mortem stabis senza tegumenti in materne acque **mature**

mangia tangenti di mela describe monete **gratuite**

la periodica proiezione in figuris et habet in se humidum **radicale**

Le monème /gwε rre/ en italien se superpose à /G ε R/ en français, puis /diʃ ipline/ en italien se superpose à /disiplin/ en français. Puis, « mentale », comme nous l'avons vu plus haut, se superpose à l'italien /mε ntale/ et le

¹ Notre transcription phonétique présente parfois des blancs à cause du traitement de texte.

français / mātāl/. Ce cas d'homographie allusive, à l'emplacement de la rime, est l'exemple le plus frappant sur l'importance de l'oralité dans l'écriture sanguinetienne : si la marque du pluriel en italien est orale, la marque du pluriel en français ne s'entend pas, bien qu'elle soit – ou mieux aurait dû être – graphiquement obligatoire, ici, avec le -s final muet. Puis, à la fin de la ligne 19 de *Laszo Varga* 3, la double homographie / polyphonie « complice sublime » crée une amplification du phénomène puisque l'on peut lire à voix haute en italien /komplif e sublime/ et en français /kõplis syblim/ mais aussi /komplif e/ en italien et /syblim/ en français et /kõplis/ en français et /sublime/ en italien. Le regroupement de ces lignes permet également de constater une répétition par deux fois de mots identiques, faisant allusion à la rime identique : « morale », « apparente » et « radicale » qui se lisent en italien et en français /morale/-/moral/, /appare nte/-/aparãt/, /radikale/-/radikal/. Enfin, les monèmes « tu », « mature » et « gratuite » représentent également des homographies entre l'italien et le français, créant une polyphonie : /tu/-/ty/, /mature/-/matyR/, /gratuite/-/gratɥ it/. Ces textes ont donc été placés en aval dans *Laborintus* car c'est principalement la lecture de l'alternance des systèmes linguistiques qui permettent d'arriver à déceler ce type de phénomène.

L'on pourrait penser que cela formerait une première liste de mots à repérer dans les lignes de *Triperuno* et *T.A.T.*. Certes, le monème « tu » est très souvent repris et mis à part le monème « guerre » qui est situé dans la ligne 18 de *Purgatorio de l'Inferno* 4 et le monème « morale » qui est situé dans le même texte à la ligne 20 et dans le texte suivant, à la ligne 5 de *Purgatorio de l'Inferno* 5, aucun de ces monèmes se retrouvent ailleurs dans *Triperuno* et *T.A.T.*. Mais cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'autres monèmes qui présentent l'homographie et la polyphonie. La polyphonie existe encore, mais avec d'autres mots. Par exemple, « caverne » à la fin de la première ligne de *Erotoapegnia* 5, le monème « morte » à la fin de la

ligne 6 de *Erotopaegnia* 6, puis dans *Erotopaegnia* 14, « ventre » et « fragile » respectivement à la fin des lignes 1 et 2, le monème « lui » aux lignes 9 et 2 du même texte et enfin « perché » à la ligne 27 et le monème « triste » à la ligne 14 de la première *T.A.T.*. Ce sont certains de ces mots que l'on retrouve dans *Triperuno* et *T.A.T.* Celui qui est le plus récurrent est « **perché** » *. Par contre, « **morte** », « **triste** » et « **ventre** » n'apparaissent que dans *Triperuno* **.

Ce n'est, en effet, qu'après la publication des textes *Laszo Varga* que Edoardo Sanguineti envisage de 'montrer' l'alternance des Langues dans l'espace traditionnel de la rime, notamment à la fin des lignes 11-15 de *Laborintus* 19 :

intransigenza sintetica; di questo e la mia lingua eri! **Laberinthus**
 la mia religione! una lebbra pomeridiana una nebbia e la storia di un amore
 dottrinale e con un movimento di correnti e sopra un ponte de quo nullus
 e pornografico vadere quivit e nulla resisterà dunque cavallo!
 et nullus homo dico il tuo scadimento insistendo qui fuit **intus**

L'alternance des Langues est clairement visible à la fin de ces lignes « **Laberinthus** » en latin, « **amore** » en italien, « **nullus** » en latin, « **cavallo** »

* « **perché** » est situé à la ligne 17 de *Laborintus* 1, puis à la ligne 4 de *Laborintus* 2, aux lignes 14 et 15 de *Laborintus* 5, aux lignes 36 et 42 de *Laborintus* 6, à la ligne 14 de *Laborintus* 7, aux lignes 4, 9 et 21 de *Laborintus* 12, à la ligne 19 de *Laborintus* 17, à la ligne 7 de *Laborintus* 18 et à la ligne 14 de *Laborintus* 26 ; puis dans *Erotopaegnia* 3, ligne 7 ; dans *Purgatorio de l'Inferno* 1, il apparaît deux fois à la ligne 5, à la ligne 13 et à la ligne 19, puis une fois aux lignes 12, 14 et 18 ; dans *Purgatorio de l'Inferno* 2, aux lignes 3, 32, 35 et il apparaît deux fois à la ligne 38 ; dans *Purgatorio de l'Inferno* 3, aux lignes 17 et 27 ; dans *Purgatorio de l'Inferno* 4, aux lignes 12, 14 et 20 ; dans *Purgatorio de l'Inferno* 5, ligne 2 ; dans *Purgatorio de l'Inferno* 6, ligne 9 ; dans *Purgatorio de l'Inferno* 7, ligne 9 ; dans *Purgatorio de l'Inferno* 8, ligne 2, dans *Purgatorio de l'Inferno* 13, ligne 17 ; dans *Purgatorio de l'Inferno* 14, ligne 3 ; dans *Purgatorio de l'Inferno* 16, ligne 11 et enfin dans *Purgatorio de l'Inferno* 17 aux lignes 5 et 12 ; dans *T.A.T.* 1, lignes 19 et 24 ; dans *T.A.T.* 5, il apparaît deux fois à la ligne 4 et une fois à la ligne 5.

** « **morte** » est situé massivement dans *Laborintus* 17, aux lignes 7, 12, 13 et 35, apparaissant 2 fois à la ligne 32. Ils apparaît également dans *Laborintus* 12, ligne 3 et ligne 25 ; dans *Laborintus* 14, ligne 16 et enfin, à la ligne 25 de *Laborintus* 23. « **triste** » est situé à la ligne 21 de *Laborintus* 2 et à la ligne 5 de *Laborintus* 9 ; dans *Purgatorio de l'Inferno* 14, ligne 10. Enfin, « **ventre** » est situé à la ligne 24 de *Laborintus* 14, à la ligne 6 de *Erotopaegnia* 3 et à la ligne 15 de *Erotopaegnia* 9.

en italien et enfin « intus » en latin. Nous remarquons également une rime (mise en gras par nous-même) en /intus/ qui rappelle vivement l'épigraphe qui ouvre le recueil *Laborintus* (cf. pp. 70-71). Le phénomène de l'homographie à l'emplacement traditionnel de la rime est celui qui représente toutefois le plus clairement et directement la possibilité de faire communiquer plusieurs langues entre elles dans un espace malléable, l'espace final de la ligne, qui fragilise l'idée même de frontières.

2. La nouvelle perspective de la narration

Laborintus s'ouvre avec un paysage lunaire : la région "Palus Putredinis". La présence du paysage lunaire pourrait être là pour marquer historiquement un événement mondial, c'est-à-dire la conquête de l'espace qui était, dans les années cinquante, l'enjeu principal de la guerre froide. En d'autres termes, à l'aube des années cinquante, la Lune va bientôt être foulée par l'homme. Cet événement a des conséquences importantes parce qu'il met en crise l'espace imaginaire du poète : la Lune perd sa charge poétique traditionnelle. Il ne convient plus au poète de diriger son regard vers le ciel ni de chercher son inspiration lyrique à la lueur de la Lune ¹. Selon nous, dans les textes sanguinetiens, plutôt qu'une mort définitive de l'ancien espace lyrique, il s'agit d'une véritable revisitation de ce lieu. La Lune n'est donc plus considérée en tant qu'espace imaginaire privilégié. Il convient désormais au poète de diriger son regard à la *lueur* du rapport Langue / Langage en général, c'est-à-dire dans le texte-même. La présence du paysage lunaire est effectivement flagrante dans les premiers textes. Dès *Laborintus* 2, on lit aussi "Mare Humorum", "Lacus Somniorum" et "Mare Lacus" ; puis, à la ligne 3 de *Laborintus* 8, est mentionné "Sinus Roris" et aux lignes 2 et 37 de *Laborintus* 6, "Sinus Vaporum" qui font écho avec "Sinus Medii" situé à la ligne 22 de *Laborintus* 3. Edoardo Sanguineti sélectionne des noms latins des régions lunaires, faites de mers, de lacs, de marais, de golfes et d'un océan, qui ont été inventées en 1651 par le jésuite Giovanni Battista Riccioli ² car à cette époque, les astronomes étaient

¹ Comme le disaient, par exemple, Leopardi « O graziosa luna, », « Che fai tu, luna, in ciel ? » ou Pascoli, « Dov'era la luna ? » et il n'est plus, comme le disait Gozzano, « l'ora in cui la luna dal suo balcone s'affaccia simile a una principessa ». La clarté de la Lune ne peut plus descendre verticalement sur la terre pour toucher le poète comme cela était le cas par exemple chez Baudelaire et Ungaretti : « La lune [...] descendit moelleusement son escalier de nuages » et « Luna, / piuma di cielo, / così velina / ». Cette « lune qu'adoraient discrètement nos pères » (Baudelaire) ne peut même plus s'attrister (Mallarmé).

² Giovanni Battista Riccioli (1598-1671). Les noms inspirés des reliefs de la Lune sont publiés dans son ouvrage intitulé *Almagestum novum*, Bologna, 1651.

persuadés qu'il y avait de l'eau sur la Lune, c'est-à-dire un élément vital³. Selon nous, Edoardo Sanguineti choisit un lexique spécifique des lieux lunaires se révélant d'une importance capitale : celui-ci se réfère uniquement à l'élément liquide⁴.

Afin d'affiner ce choix primordial de l'élément liquide, l'étude contrastive entre le projet initial sanguinetien, les dix textes "pré-laborintiques" *Laszo Varga* (tous écrits en 1951) et *Laborintus* (publié en 1956), permet de nous venir en aide. L'on constate tout d'abord une réorganisation importante sur le plan macrotextuel entre *Laszo Varga* et *Laborintus*. Les cinq premiers textes *Laszo Varga*, publiés en décembre 1951-janvier 1952 dans la revue *Numero*, sont numérotés : LV 8, LV 11, LV 14, LV 19, LV 21. Puis, les cinq autres *Laszo Varga* publiés en 1953 dans la même revue, sont

³ En effet, Edoardo Sanguineti ne mentionne pas des noms de cratères (ou de montagnes) qui portent des noms d'hommes de science (ou de philosophes), par exemple, Copernic, Képler, Eratostène.

⁴ Dans les travaux de la critique sanguinetienne, nous notons différentes interprétations de l'ouverture de *Laborintus* que nous ne partageons pas. Bien que dans son récent ouvrage Erminio Risso (op. cit) déclare que "Palus Putredinis" soit un lieu lunaire (sans donner d'autres précisions), son analyse est tout à fait différente de la nôtre puisqu'il déclare que « *Laborintus* s'ouvre de façon significative [...] comme chaque descente aux enfers, avec l'entrée dans "Palus Putrenis" ; c'est un voyage au terme de la nuit... » et qu'il s'agit « ...aussi, dans l'univers alchimique, la *nigredo*, l'état initial, en tant que qualité de la matière première, du chaos ou de la masse confuse... » (notre traduction : « *Laborintus* si apre significativamente [...] come ogni discesa agli inferni, con l'addentrarsi nella "Palus Putrenis" ; esso è un viaggio al termine della notte... » [...] « ...anche, nell'universo alchemico, la *nigredo*, lo stato iniziale, come qualità della prima materia, del caos o della massa confusa... ». Gabriella Sica (op. cit.), interprète l'ouverture de *Laborintus* sous l'angle de l'analyse historico-politique : « *Laborintus* s'ouvre justement avec un paysage en putréfaction et obscur, "Palus Putredinis", le chaos de l'histoire et de l'âme collective... » (notre traduction : « *Laborintus* si apre appunto su un paesaggio putrefascente e oscuro, la "Palus Putredinis", il caos della storia e dell'anima collettiva... »). Et enfin, c'est l'interprétation psychanalytique de Alfredo Giuliani (in *I Novissimi*, op. cit.), qui est souvent reprise : *Laborintus* s'ouvre avec un « ...paysage mental en décomposition, une cartographie métaphysique lunaire dont le centre est "Palus Putredinis". La *palude* est psychologiquement l'archétype d'une situation » (notre traduction : « ...paesaggio mentale in disfacimento, una cartografia metafisica lunare al cui centro è la "Palus Putredinis". La *palude* è psicologicamente l'archetipo di una situazione »). Toutes ces interprétations ne donnent aucune indication sur la sélection lexicale des régions lunaires dont l'élément liquide est, selon nous, le vecteur principal.

numérotés de 1 à 5⁵. En observant maintenant le sommaire du recueil *Laborintus*, publié en 1956, nous remarquons que les quinze premiers textes sont eux aussi écrits en 1951. Dans l'ensemble de ces quinze premiers textes *Laborintus* figurent donc les dix textes "pré-laborintiques"⁶. L'étude contrastive, entre les dix textes "pré-laborintiques" et *Laborintus*, fait émerger une différence entre la numérotation des *Laszo Varga* et la numérotation des *Laborintus*. Edoardo Sanguineti a, en fait, remanié la structure macrotextuelle de son projet initial, créant une organisation tout à fait différente. Un schéma permet de visualiser ces changements :

<i>Laszo Varga</i>	<i>Laborintus</i>
LV 1	<i>Laborintus</i> 10
LV 2	<i>Laborintus</i> 11
LV 3	<i>Laborintus</i> 12
LV 4	<i>Laborintus</i> 13
LV 5	<i>Laborintus</i> 14
LV 8	<i>Laborintus</i> 4
LV 11	<i>Laborintus</i> 6
LV 14	<i>Laborintus</i> 8
LV 19	<i>Laborintus</i> 9
LV 21	<i>Laborintus</i> 15

Les textes "pré-laborintiques" qui ouvraient le projet sanguinetien, *Laszo Varga* 1 à 5, migrent dans *Laborintus* à partir du dixième texte. Ainsi *Laszo Varga* 1, 2, 3, 4 et 5 correspondent, respectivement à *Laborintus* 10, 11, 12, 13 et 14. L'ensemble de ces textes est donc conservé mais cette unité est décalée en aval dans le recueil *Laborintus*. Puis, l'on remarque un

⁵ La numérotation des textes *Laszo Varga* indique par conséquent l'existence de vingt-et-un textes à la fin de l'année 1951. Il y aurait eu une sélection parmi ces textes.

⁶ Lesquels ont été très peu remaniés par l'auteur (cf. *infra* pp. 251-254).

mouvement inverse, c'est-à-dire que certains textes *Laszo Varga* sont décalés en amont dans *Laborintus*⁷. Ceux qui retiennent le plus notre attention sont *Laszo Varga* 14 (qui correspond à *Laborintus* 8) et *Laszo Varga* 19 (qui correspond à *Laborintus* 9). Ces textes se rattachent désormais à l'ensemble initial formant une continuité plus importante (les textes *Laborintus* 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 et 15).

En étudiant l'ensemble qui ouvrait *Laszo Varga*, nous pouvons déceler l'idée d'une maïeutique lyrique, notamment dans *Laszo Varga* 1, 2, 3 puis, ensuite, dans *Laszo Varga* 19 car ces textes faisaient immédiatement la lumière sur le thème central sanguinetien : la naissance d'une nouvelle écriture⁸. En effet, ces quatre textes peuvent nous éclairer sur le choix initial de Edoardo Sanguineti à propos de l'élément liquide. Celui-ci était directement lié au corps humain, à la fécondité : à la ligne 4 de *Laszo Varga* 1 « linguaggio che partorisce » et aux lignes 12-13 de *Laszo Varga* 3, « [...] vocabolo prescelto / che porta in grembo [...] ». Puis, l'on pouvait deviner que cette maïeutique lyrique était liée au corps physique féminin, aux lignes 3-4 de *Laszo Varga* 2 « oh fermo carcere [...] dell'utero [...] ». Cependant, il fallait 'attendre' *Laszo Varga* 19 pour lire une métaphore du liquide amniotique (à la première ligne « in materne acque »), lequel entre dans un rapport oxymorique (à la fois funeste et vital) aux lignes 5 et 6 du même texte « chi partorirà in una bara / [...] chi nascerà morto ». En décalant *Laszo Varga* 19 en amont dans *Laborintus*, c'est le liquide amniotique qui acquiert désormais une importance primordiale à l'ouverture de l'unité

⁷ *Laszo Varga* 8 correspond à *Laborintus* 4, *Laszo Varga* 11 correspond à *Laborintus* 6, et enfin *Laszo Varga* 21 correspond à *Laborintus* 15.

⁸ Le mot "thème" est employé ici selon l'acception de Jean-Paul Weber, in *Genèse de l'œuvre poétique*, Nouvelle Revue Française, Gallimard, Paris, 1960, p. 13 : « Nous entendons par *thème* un événement ou une situation (au sens le plus large du mot) infantiles, susceptibles de se manifester [...] dans une œuvre ou un ensemble d'œuvres d'art (poétiques, littéraires, picturales, etc.), soit symboliquement, soit "en clair", - étant entendu que par *symbole* nous comprenons tout substitut *analogique* du symbolisé. ». Et c'est ce que Jean-Charles Vegliante nomme "objet [ou chose] mental(e)" (à propos de Ungaretti) dans son ouvrage *Gli italiani all'estero* vol. 2, P.S.N., 1986.

initiale. Le liquide amniotique « in materne acque » de *Laborintus* 9 et le rapport oxymorique « chi partorirà in una bara / [...] chi nascerà morto » sont donc beaucoup plus proches du « linguaggio che partorisce » de *Laborintus* 10, se poursuivant par « oh fermo carcere [...] dell'utero [...] » de *Laborintus* 11 et le « [...] vocabolo prescelto / che porta in grembo [...] » de *Laborintus* 12. C'est ce qui expliquerait un déploiement continu d'un champ sémantique de l'élément liquide dans *Triperuno* et *T.A.T.*. Celui-ci est en effet décliné sous de nombreux aspects. Il apparaît fréquemment sous la forme de l'eau, par exemple « acqua antifermentativa », « Bad Water », « acqua calda acqua fredda acqua / sempre cattiva », « acqua senza coscienza », « il fiore d'acqua », « de l'eau », « les poules d'eau », « aquae », « aqua est livida ; (aqua) nascitur (aqua) lividissima », « in acqua fredda », « l'acqua », « strepito di acque »⁹. Mais c'est particulièrement l'élément liquide du corps humain qui traverse surtout l'ensemble de *Triperuno* et *T.A.T.*, par exemple « sperma », « spermatis », « placenta », « sangue », « globuli », « la saliva, il sudore »¹⁰.

Selon nous, tout le champ sémantique de l'élément liquide entre en corrélation dans l'écriture « *laborintese* ». C'est l'élément liquide qui permet d'approfondir et de caractériser la construction labyrinthique sanguinetienne. Les méandres du labyrinthe ne sont pas vides, comme on a l'habitude de se le représenter ou de se l'imaginer. **L'élément liquide se déverse dans les méandres de la construction labyrinthique**, créant un mouvement continu, ininterrompu. Le mouvement des courants (« movimento di correnti », in *Laborintus* 19, ligne 13), et les fleuves qui

⁹ Respectivement, *Laborintus* 1, ligne 14 ; *Laborintus* 3, ligne 4 ; *Laborintus* 3, lignes 33-34 ; *T.A.T.* 2, ligne 2 ; *Laborintus* 4, ligne 7 ; *T.A.T.* 4, ligne 7 ; *Laborintus* 6, ligne 39 ; *Laborintus* 17, ligne 14 ; *Laborintus* 22, ligne 13 ; *Laborintus* 25, ligne 5 ; *Laborintus* 26, ligne 5 ; *Erotopaegnia* 2, ligne 4 ; *Erotopaegnia* 9, ligne 13 ; *Erotopaegnia* 12, ligne 7 ; *Erotopaegnia* 14, ligne 3.

¹⁰ Respectivement, *Laborintus* 3, ligne 13 ; *Erotopaegnia* 2, ligne 9 ; *Erotopaegnia* 1, ligne 2 et *T.A.T.* 2, ligne 2 ; *Laborintus* 6, lignes 15 et 16, puis *T.A.T.* 4, ligne 7 ; *Erotopaegnia* 3, ligne 14 ; *Erotopaegnia* 1, lignes 10-11.

coulent (« i fiumi che colano », in *T.A.T.* 4, ligne 4), sont illustrés de façon plus concrète dans un extrait de la case XV de *Il giuoco dell'oca* :

[...] Ci sono i fiumi che vanno avanti e ci sono 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. Le aiuole sono chiuse¹¹.

Les plates-bandes pourraient métaphoriquement représenter, vues d'en haut, les couloirs inextricables de la construction labyrinthique sanguinetienne à l'intérieur de laquelle l'élément liquide (par exemple ici, les fleuves) est dynamisé par des mouvements précis (avanti, indietro, salgono, scendono) et ne déborde jamais. L'intensité du mouvement dynamique de l'élément liquide est d'ailleurs représenté de façon très vive dans *K.* et *Protocolli* :

[...] I fiumi che salgono – dalla matrice. Che salgono, che salgono, che salgono... [...] i fiumi isterici, mio buon Gustav, i fiumi isterici [...].¹²

[...] proprio nel punto dove la riva è più alta, che sale su a precipizio, e cioè scende [...], con tutte quelle onde che ha, che è furibondo, oggi, tanto.¹³

¹¹ Notre traduction : « 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. ».

¹² *K.* Notre traduction : « [...] Les fleuves qui montent – de la matrice. Qui montent, qui montent, qui montent... [...] les fleuves hystériques, mon bon Gustav, les fleuves hystériques [...] ».

¹³ *Protocolli.* Notre traduction : « [...] justement à l'endroit où la rive est la plus haute, qui monte à pic, et c'est-à-dire descend [...], avec toutes les vagues qu'il a, qui est tellement furibond, aujourd'hui. [...] ».

Les méandres du labyrinthe sanguinetien sont remplis d'« una liquida forma » (*Erotopaegnia* 12, ligne 7), d'une « fluida intromissione » (*Laborintus* 2, ligne 5). Le champ sémantique de l'élément liquide qui se déverse dans la construction labyrinthique sanguinetienne symbolise l'écriture « *laborintese* ». Il s'agit du flux de l'expression lyrique qui ne s'interrompt jamais, qui est en mouvement continu à l'intérieur d'une architecture solide et précise. La valeur symbolique traditionnelle du labyrinthe, c'est-à-dire la partie la plus intime, la plus enfouie ou cachée de l'être humain, est portée à son paroxysme dans l'écriture « *laborintese* ». En déversant dans les méandres de son labyrinthe l'élément liquide, dont l'intensité du mouvement peut parfois être très vive, Edoardo Sanguineti accentue l'essence de son lyrisme, c'est-à-dire une écriture à la fois très vive et très intimiste.

Le mouvement ininterrompu de l'écriture « *laborintese* » ne symbolise pas une instabilité, un « naufragio mentale » (*Laborintus* 3, ligne 8), d'autant plus que nous avons vu plus haut que « mentale » était polyphonique entre l'italien et le français¹⁴. En effet, le substantif italien « naufragio » a une acception lexicale qui n'existe pas en français : il est à entendre selon l'acception figurée léopardienne « il naufragar », remotivée chez Giuseppe Ungaretti¹⁵. L'écriture « *laborintese* » n'est donc pas un 'naufrage mental' mais, au contraire, un état mental qui se libère de façon positive. C'est une écriture qui récupère de nombreux procédés lyriques déjà existants afin de les redynamiser. Ces procédés lyriques seraient représentés, dans l'écriture « *laborintese* », à travers la connotation négative des éléments liquides (ou des matières liquides), par exemple : « orinazione dell'encefalo », « orina », « orinando »¹⁶. L'image de l'urine pourrait effectivement illustrer la pensée

¹⁴ Cf. *supra*, pp 121-124.

¹⁵ Voir à ce propos l'article en ligne de Jean-Charles Vegliante "Tradurre (a) l'Infinito", Centre Leopardi Université de Birmingham, mars 2001 (<http://circe.univ-paris3.fr>).

¹⁶ Respectivement *Laborintus* 2, ligne 16, *Erotopaegnia* 4, ligne 3, *Erotopaegnia* 8, ligne 2, ligne 7.

de l'auteur qui déclare à Fabio Gambaro (op. cit) : « ...il était plus que jamais nécessaire d'affronter de plein fouet la problématique de la narration de façon à liquider une fois pour toutes les retards du passé »¹⁷. La connotation négative de l'élément liquide est principalement liée à l'image de la boue, par exemple : « morbido fango » (*Laborintus* 25, ligne 6), « nel fango » (*T.A.T.* 7, ligne 3), « nell'acqua torbida, nell'acqua fangosa » (*Protocolli*), « vedi grigiastra l'acqua » (*Erotopaegnia* 9, ligne 5), « in quel fondo buio, che adesso sembrava così vicino, ma che era piuttosto fango » (*Capriccio italiano*, LXXXVI). La boue laisse, pourtant, des traces dans l'écriture « *laborintese* », « lì nel fango si vedono come delle impronte » (*Capriccio italiano*, LXIV), tout en les redynamisant : « vedi il fango che ci sta alle spalle » (*Purgatorio de l'Inferno* 17, ligne 15).

Dans *Laborintus*, c'est principalement l'eau marécageuse, la 'palude', comme l'auteur l'affirme lors d'un entretien avec Corrado Bologna :

« La palude, la putredine, la *palus putredinis*, c'est vraiment le ventre générateur, et en même temps, c'est un chaos originare informe et résolution terminale de tous les aspects de la réalité ; en somme c'est le Tout. »¹⁸.

Edoardo Sanguineti récupère des procédés lyriques dans un « chaos originare informe », c'est-à-dire une construction labyrinthique, où se déverse l'élément liquide générant « tous les aspects de la réalité ». La manifestation de la réalité est très particulière dans l'écriture « *laborintese* » ; elle est symbolisée, par exemple, au début de la case-récit

¹⁷ Notre traduction : « ...era più che mai necessario affrontare di petto il problema del narrare, in modo da liquidare una volta per sempre le arretratezze che il passato ha presentato ».

¹⁸ «Corrado Bologna a colloquio con Edoardo Sanguineti», in *L'io lirico: Francesco Petrarca*, Critica del testo, VI/1, 2003, p. 614. Cette référence est tirée du récent ouvrage de Erminio Riso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 56. Notre traduction : « La palude, la putredine, la *palus putredinis*, è veramente il ventre generatore, nello stesso tempo informe caos originario e risoluzione terminale di tutti gli aspetti della realtà: insomma, il Tutto. ».

LXV de *Il giuoco dell'oca* où règne une *bestia orribile di palude* que l'on peut apercevoir par un éclair furtifs de lumière :

Una crudele spatolata di bianco ci fa come la luce, li a noi, nel settore destro. Urta, come sa urtare soltanto un fuoco, quella spatolata, quella bestia orribile di palude che solleva il suo muso duro, con le sue fauci dolenti, quando si rompe tutto il suo cranio, così contro il nero opaco del suo settore, [...].¹⁹.

La case-récit s'ouvre avec une giclée de blanc qui est comparable à de la lumière. Cette giclée de blanc pourrait être une métaphore : de la chaux sur une truëlle est lancée brutalement dans l'obscurité et cette chaux éclaire furtivement, pendant son vol, la bête marécageuse. Selon nous, l'éclair furtif est comparable à des sortes de flashes, ou encore d'aveuglantes réverbérations, faisant apparaître des aspects de la réalité.

C'est ce qui se produit sous nos yeux, par exemple, lorsque l'on feuillète les textes sanguinetiens, et particulièrement *Laborintus* et *Passaggio*. Dans ces deux textes, la disposition typographique de l'écriture sanguinetienne fait émerger, comme un flash, un instantané, deux extraits d'une curieuse ressemblance. Face à ces deux extraits, il ne faut pas chercher à lire les mots ni chercher à comprendre ce qui est écrit (et c'est la raison pour laquelle nous les reproduisons avec de petits caractères de police). Ce qui est intéressant, c'est l'observation visuelle de leur presque-même disposition typographique, de leur forme presque semblable. En somme, si l'on n'indiquait pas la source de ces deux extraits, il serait assez difficile de distinguer le texte *Laborintus* du texte *Passaggio*²⁰ :

¹⁹ Notre traduction : « Une cruelle giclée de blanc nous fait comme de la lumière, ici à nous, dans le secteur à droite. Elle heurte, comme sait uniquement heurter un feu, cette giclée, cette bête horrible de marécage qui soulève son dur museau, avec ses mâchoires douloureuses, quand son crâne se rompt entièrement, ainsi, contre le noir opaque de son secteur, [...] ».

monologue qui est récité par deux voix : « Ahimè, che io lassù, lontano, sempre lontano, così, come prima, come dovevo già pensarmelo prima, e che adesso è un po' sempre. » (Oh non, que moi là haut, loin, toujours loin, ainsi, comme avant, comme je devais déjà me l'imaginer avant, et que maintenant c'est un peu toujours). Nous verrons plus loin que c'est particulièrement à la lumière de l'analyse des textes dramaturgiques que l'on peut s'approcher de la nouvelle technique d'écriture sanguinetienne dans les textes *Triperuno* et *T.A.T.*.

2.1. l'emboîtement des parenthèses

Lorsque nous lisons pour la première fois *Laborintus*, à côté de suites non immédiatement compréhensibles, certains énoncés retiennent notre attention car ils sont facilement mémorisables. Certains énoncés sont effectivement construits selon la 'norme' morphosyntaxique. Par exemple, aux lignes 6-7 de *Laborintus* 14, nous lisons « i tuoi fiori sospenderò finalmente ai testicoli dei cimiteri », qui est un syntagme morphosyntaxiquement construit avec un groupe nominatif « i tuoi fiori », un groupe verbal « sospenderò » et un complément d'objet indirect « ai testicoli dei cimiteri ». Cet énoncé est donc morphosyntaxiquement construit selon la 'norme' conventionnelle : un sujet, un verbe et un complément. Son référent, qui est métaphorique, rappelle un procédé lyrique des Surréalistes. Ce type de construction n'est pas isolé dans *Laborintus*. Il apparaît déjà assez longuement aux lignes 11-13 de *Laborintus* 3 :

l'accelerata evocazione delle anime procede mediante l'apparato
escretorio per eccellenza che suggella ritualmente il sacrificio
dello sperma con l'implorazione e in conclusione con servili supplicazioni

La construction morphosyntaxique est ici beaucoup plus complexe car elle est dynamisée par les enjambements qui provoquent une accélération lors de la lecture. Enfin, ce type de traitement morphosyntaxique est clairement représenté à la ligne 5 de *Laborintus* 8, rendu d'autant plus visible par la longue parenthèse :

(vedo i miei pesci morire sopra gli scogli delle tue ciglia)

Ici, la construction morphosyntaxique est plus élémentaire : groupe verbal avec sujet ‘in absentia’ dans « vedo »¹, puis complément d’objet « i miei pesci morire sopra gli scogli delle tue ciglia »².

Ces énoncés, dont les référents sont métaphoriques, se distinguent donc fortement de l’ensemble des autres lignes de l’écriture « *laborintese* » car ils sont construits selon la ‘norme’ morphosyntaxique traditionnelle. Selon nous, l’usage métaphorique propre aux Surréalistes, est inséré dans l’écriture « *laborintese* » uniquement pour créer une opposition formelle. Car, comme nous l’avons vu plus haut, le projet de Edoardo Sanguineti est de mettre en crise la structure même du rapport Langue / Langage, notamment en s’inspirant de la réflexion gramscienne (cf. *supra* p. 26). Selon nous, la rigidité de la convention est dépassée dans l’écriture « *laborintese* » par un flux de la narration continu et en mouvement, caractérisé principalement par l’élément liquide qui se déverse dans les méandres de la construction labyrinthique sanguinetienne (cf. *supra*, p. 125). C’est particulièrement dans *T.A.T.* que nous pouvons voir clairement ce phénomène. La nouvelle perspective de la narration est visuellement symbolisée par **un usage tout à fait nouveau des parenthèses**. L’exemple le plus flagrant est situé aux lignes 4-6 de *T.A.T.* 6 :

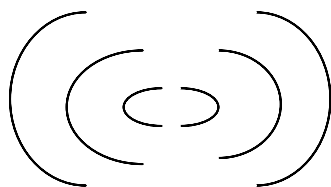
¹ L’indication du pronom, à toutes les personnes en italien, est conventionnellement superflue ou n’a pas forcément un caractère très marqué car « on ne sait pas très bien si l’élément extra-verbal est alors un simple signe indiciel (vide) ou un véritable substantif personnel », Jean-Charles Vegliante, *D’écrire la traduction*, PSN, Paris, 1996, pp.120-121. Par exemple, « io vedo » et « vedo » ont, en général, la même valeur dans la Langue italienne (l’ajout du pronom *io* n’est qu’une légère mise en relief).

² Dans son récent ouvrage, “*Laborintus*” di Edoardo Sanguineti” (op. cit.), Erminio Risso déclare, à la page 140, qu’il s’agit « ...de l’un des vers les plus surréalistes de Sanguineti, et la série poisson-mort-cils semble un mélange de poissons solubles de Breton et les yeux coupés de Buñuel » (notre traduction : « ...di uno dei versi più surrealisti di Sanguineti, e la serie pesci-morte-ciglia pare un impasto di pesci solubili bretoniani e occhi tagliati buñueliani [...] ».) et nous sommes tout à fait d’accord avec lui sur ce point.

[...] e tanti cerchi
si allargano, allora; giù, concentrici; come in uno stagno blu (se ci precipitano
le piccole pietre, dentro giù); (le piccole sfere):

(così):³

L'étang (*stagno*), dont il est question dans ces lignes, n'est pas statique puisque de nombreux cercles s'élargissent comme lorsque l'on y jette une pierre au centre. Cet extrait a une valeur performative, c'est-à-dire que le texte réalise le contenu de l'énoncé. Selon nous, la valeur performative de cet extrait peut être encore plus dynamisée par la représentation visuelle des stries à la surface de l'eau : la succession des parenthèses crée un échange ludique de ton (suprasegmental) et de calcul (arithmétique) avec le lecteur car, en considérant que le nombre de mots contenu dans chaque parenthèses est proportionnel à la dimension des parenthèses (8 mots ; 3 mots ; 1 mot), on peut imaginer leur emboîtement évoquant plastiquement des stries courbes à la surface de l'eau sémantiquement décrites (« e tanti cerchi si allargano ») :



Notre représentation imagée des parenthèses est un moyen de sensibiliser le lecteur sur la capacité de l'écriture « *laborintese* » à se démultiplier : celle-ci stimule mentalement l'imaginaire du lecteur, même à partir d'un extrait dont la valeur performative est déjà puissante en elle-même⁴.

³ Traduction de Jean-Charles Vegliante, in *Action poétique 71, Le printemps italien, Poésies des années 70*, sept. 1977, pp. 16-17 : « [...] et mille cercles / s'agrandissent, alors ; en bas, concentrique ; comme dans un étang bleu foncé (si y dégringolent / les petites pierres, dedans, en bas) ; (les petites sphères) : \ (ainsi) : ».

⁴ Nous renvoyons à notre article "Lecture critique de la *T.A.T.* 6 d'Edoardo Sanguineti", in *Chroniques italiennes*, série web n°6, 2004.

À la lumière de ce constat, nous pouvons nous pencher sur l'étude d'autres parenthèses afin de comprendre leur usage dans l'écriture « *laborintese* ». Prenons, par exemple, celles qui sont situées aux lignes 3-4 et 17-18 de *T.A.T.* 1 :

(e per incutere / terrore: (disgusto, forse); nelle ragazze, anche);

(cercando (per esempio) l'exaltation / vague);

Nous voyons clairement que ces deux extraits ont en commun l'insertion d'une parenthèse à l'intérieur d'une parenthèse plus large. À la ligne 3, la parenthèse « (disgusto, forse) » et à la ligne 17, la parenthèse « (per esempio) » ont une fonction traditionnelle : celle de la didascalie. Mais leur insertion dans une parenthèse plus large n'est pas, selon nous, innocente. Selon nous, en plaçant la parenthèse qui a une valeur didascalique à l'intérieur d'une parenthèse plus large, l'auteur cherche à susciter le comportement imaginaire du lecteur : celui-ci pourrait penser à désémantiser sa valeur didascalique afin de la resémantiser de façon visuelle (ou plastique). L'usage de ce type de parenthèses emboîtées dans l'écriture « *laborintese* » a par conséquent une fonction "didascalique" supplémentaire : celle de mesurer la capacité de l'imaginaire du lecteur. Selon nous, il s'agit d'une mise à l'épreuve sur la capacité du lecteur à se représenter une nouvelle vision de la réalité. Celle-ci était, selon nous, rudement mise à l'épreuve dans *Purgatorio de l'Inferno* car elle apparaissait de façon beaucoup plus complexe, ou moins 'visible'. En effet, l'emboîtement des parenthèses se situe sur deux lignes dans *T.A.T.* alors qu'il s'étendait, par exemple, sur quatre lignes dans *Purgatorio de l'Inferno* 5 (lignes 10-13) :

(e lei disse che / con tutto quello che / aveva imparato (da me) / ecc.);

Dans cet extrait, nous retrouvons, effectivement, une parenthèse traditionnelle dont la valeur est didascalique « (da me) » à l'intérieur d'une parenthèse plus large. Mais selon nous, l'étendue de cette longue parenthèse sur quatre lignes pouvait empêcher le lecteur non seulement de l'apercevoir mais aussi de comprendre le mécanisme de sa fonction "didascalique" supplémentaire. Selon nous, c'est à la lecture d'extraits de *T.A.T.* 1 et de *T.A.T.* 2, qu'il est possible de comprendre davantage le traitement nouveau de la parenthèse sanguinetienne. Voyons les lignes 23-24 de *T.A.T.* 1 et les lignes 10-11 de *T.A.T.* 2 :

(una ciambella deforme che termina nella pagina (oscena); nella pagina / seguente);

(che sono le rosee fibrille (e / uno stampo, come un'orma (umana)) fiorite);

À la ligne 23 de *T.A.T.* 1, la parenthèse « (oscena) » a un référent surprenant : il caractériserait le contenu 'obscène' de la page suivante ou du texte suivant. Selon nous, il pourrait se référer à l'emboîtement qui 'déforme' (« deforme ») que l'on retrouve dans les parenthèses des lignes 10-11 de *T.A.T.* 2. À l'intérieur de la longue parenthèse, « (che sono le rosee fibrille...fiorite) » est insérée une parenthèse non centrée par rapport à l'énoncé « (e uno stampo, come un'orma) » qui accueille, à son tour, une autre parenthèse didascalique qui touche l'un de ses 'bords' « (umana) ». Selon nous, les mots « stampo » et « orma » ont une relation référentielle (le moule et l'empreinte) qui pourraient inciter l'imaginaire 'plastique' du lecteur. Nous proposons, également ici, une représentation imagée de ces parenthèses, tirées des lignes 10-11 de *T.A.T.* 2, afin de sensibiliser le lecteur sur la capacité de l'écriture « *laborintese* » à déployer l'imaginaire :



Les parenthèses extérieures correspondent à l'énoncé « (che sono le rosee fibrille...fiorite) », lequel englobe un autre énoncé entre parenthèses « (e uno stampo, come un'orma) », lequel englobe, à son tour, un autre énoncé entre parenthèses « (umana) ». Certes, la valeur performative de l'énoncé n'est pas aussi flagrante que dans notre proposition précédente puisqu'ici il s'agit de deux mots « stampo » et « orma ». Cependant, notre illustration met en lumière la déformation signalée à la ligne 23 de *T.A.T.* 1 'deforme'. Dans cette ligne, il s'agirait de « una ciambella deforme » (une sorte de beignet à trou, lequel serait déformé) : le référent serait donc une pâtisserie. Mais, l'insertion entre parenthèse « (oscena) » pourrait également donner à cette représentation visuelle un autre référent dont la connotation serait 'obscène'. La représentation imaginaire des parenthèses peut alors symboliser plusieurs choses à la fois. Selon nous, il s'agit d'abord du flux de la narration lequel n'est pas représenté visuellement une fois pour toutes : il est constamment lié aux mouvements dynamiques de l'écriture « *laborintese* ».

Selon nous, l'idée des mouvements dynamiques du flux de la narration apparaît clairement, mais de manière différente, aux lignes 6-8 de *T.A.T.* 5, par la segmentation visuelle de l'énoncé (écrit en anglais et en lettres capitales), lequel est découpé avec des barres obliques :

sinistra; (*Fe è FERRO LAD*); e ritorna; (che si può scandire così):
/WHO GAVE/ HIS
LIFE THAT/ THE GALAXY/; (oppure così):
/WHO GAVE HIS LIFE/THAT THE
GALAXY/; (e così, poi, in ogni caso):
/MIGHT LIVE/; poi discende diritto, ci

L'usage de l'anglais est ici métapoétique, c'est-à-dire que son référent linguistique n'est pas primordial (cf. *supra*, p.88). L'énoncé en lettres capitales (mis en gras par nous-même) est visuellement segmenté par les barres obliques mais aussi par la disposition des lignes d'écriture, c'est-à-

dire l'enjambement. L'énoncé en anglais « who gave his life that the galaxy », qui est répété deux fois, est prosodiquement segmenté de deux façons : la première, en trois parties « who gave » puis « his life that » puis « the galaxy » et la seconde, en deux parties « who gave his life » puis « that the galaxy ». Cette double segmentation prosodique est accentuée par les enjambements que l'on reproduit ici avec des barres obliques supplémentaires, conformément à l'usage de l'annotation prosodique de l'enjambement : « his / life that » et « that the / galaxy ». En définitive, l'énoncé en anglais est segmenté en sept parties :

WHO GAVE – HIS – LIFE THAT – THE GALAXY
WHO GAVE HIS LIFE – THAT THE – GALAXY

Notre représentation des sept découpages de l'énoncé permet de sensibiliser le lecteur sur la capacité du flux de la narration à se déployer symboliquement. Selon nous, la prosodie de l'écriture « *laborintese* » est très fluide : les mouvements prosodiques de la narration font écho aux mouvements de l'élément liquide qui se déverse dans les méandres de la construction labyrinthique sanguinetienne (cf. *supra*, pp. 127-128).

2.2. les trous dans le texte

La caractéristique majeure de l'écriture « *laborintese* » est aussi la présence de véritables 'trous' dans le texte. C'est l'auteur lui-même qui fait référence à une narration 'trouée' en évoquant un texte de Pétrone, intitulé *Satyricon*, texte qui a, justement de nombreux 'trous' et, comme nous l'avons vu plus haut, se trouve en épigraphe à l'ouverture de *Capriccio italiano* (cf. *supra*, p. 84). Ce texte de Pétrone intéressait beaucoup Edoardo Sanguineti, comme il le déclare lors de l'entretien avec Anna Dolfi et Maria Carla Papini :

« Celui qui fut génial, ce fut celui qui fit disparaître de nombreuses pages de Pétrone [...] parce que tous ces fragments faisaient émerger une narration très bouleversée, les passages manquants pouvaient être intégrés par le lecteur. La partie la meilleure du *Satyricon*, à mes yeux, c'était cet ensemble légèrement inquiétant, avec de vrais trous d'air qui s'ouvraient entre des zones d'ombre, et donc avec certains effets que Pétrone ne voulait pas, mais que nous, effectivement, recevons de la façon dont son texte nous a été transmis. [...] Les lacunes, parfois, on comprend assez facilement comment on peut les raccorder ; en tout cas, ces effets me plaisaient beaucoup. »⁵.

Edoardo Sanguineti a volontairement inséré des trous dans son tissu textuel afin de créer des « zones d'ombre » référentielles. Dans *Triperuno* et *T.A.T.*, c'est la **parenthèse enfermant des petits points** qui est la plus récurrente. Dans l'ensemble de ces textes, elle apparaît aux frontières des lignes (au début et à la fin) puis çà et là, à l'intérieur des longues lignes. En sélectionnant et en regroupant ces lignes particulières dans l'ensemble de *Triperuno* et *T.A.T.* selon l'ordre de leurs apparitions⁶, nous obtenons, au final, une représentation imagée dans un but exclusivement didactique. Notre regroupement, à partir de la sélection de toutes ces lignes particulières dans l'ensemble de *Triperuno* et *T.A.T.*, permet de voir un dessin (ou une sorte de cartographie) qu'il faut toujours garder en mémoire car il symbolise, selon nous, une caractéristique majeure de l'écriture

⁵ Notre traduction : « Quello che fu geniale, fu chi fece sparire molte pagine di Petronio [...] perché attraverso tutti i frammenti, veniva fuori una narrazione molto sobbalzante, i passaggi carenti potevano essere integrati dal lettore. La parte più bella del *Satyricon*, ai miei occhi era questo aggregato lievemente inquietante, con veri vuoti d'aria che si aprivano tra zone d'ombra, e quindi con certe svoltee che Petronio non voleva, ma che noi, di fatto, riceviamo dal modo in cui il suo testo ci è stato trasmesso. [...]. Le lacune, qualche volta, si capisce abbastanza facilmente come si raccordino ; queste svolte comunque mi piacevano assai. », in *Scrittori a confronto* (op. cit.).

⁶ Respectivement, au début de la ligne 15 de *Laborintus* 22, puis à la ligne 11 de *Laborintus* 27 ; puis, au début de la ligne 8 de *Erotopaegnia* 1, à la fin de la ligne 2 de *Erotopaegnia* 7 et à la ligne 7 de *Erotopaegnia* 12. C'est dans *Purgatorio de l'Inferno* que la manifestation de parenthèses enfermant trois petits points est la plus récurrente. Elle est située à la ligne 20 du premier texte, à la ligne 26 du deuxième et à la ligne 5 du douzième. Puis, elle apparaît à la ligne 13 de *Purgatorio de l'Inferno* 13, et à la fin de la ligne 14 de *Purgatorio de l'Inferno* 16. Enfin dans le recueil *T.A.T.*, la parenthèse enfermant trois petits points est située aux lignes 7, 9 et 10 du premier texte et à la ligne 13 du quatrième.

« *laborintese* » (nous reproduisons les lignes tirées des différents textes en gris clair afin de faire émerger les parenthèses enfermant trois petits points, mises en gras par nous-même) :

(...)\ ELLE me remontre enfin qu'ELLE mourra (coloro i quali si apprestano)
(dicam); oh nulla est (...); (λ); DECENTER ; (idem Eunapius); (FABRICA!)
(...)\ gli abbracciamenti, ricordi? quel ventun giugno (in erezione!) in piazza ⁷
(la passa!); e tremando! (proporzioni terribili!); ingigantito! premendo (...);
veramente (...)\ gorgoglia (oh spenta!), l'acqua; una liquida forma, un lento
lo trovano a lavorare (...)\ e andrà in pregione.
adesso; (di cui ha salvato); essere la figura; (la struttura); (...);
(nel nuovo senso); (aus dem Jahre 1844); (...);
buona volontà): \ (...)\ poi dissi (a mia moglie) che già in Mirra era indicata,
settembre), più tardi; ma voglio poi dire, adesso: “per sempre” (...):
è incominciata); (...); (forse, veramente); (non ricordo, di preciso,
sopra la mia lingua ; (ma la cosa); (...); (ma quella notte, non la
racconto) (...); (e scendendo verso Rue de la Montagne, verso il Marché
un YES, WELL (...), adesso; ma non s'eran detti addio; e poi è

Ces trous dans le tissu narratif peuvent évoquer une multitude de référents. Par exemple, au début de notre travail de recherche, nous avons pensé à plusieurs interprétations de ce tissu textuel fait de trous. Nous avons imaginé qu'il pouvait évoquer l'état d'un vieux parchemin abîmé, grignoté,

⁷ Cette ligne a été modifiée entre la première publication dans *Opus metricum* et la deuxième publication dans *Triperuno*. Elle s'ouvrait également avec une parenthèse, mais celle-ci enfermait 5 petits points. La modification du nombre de points à l'intérieur de cette parenthèse est probablement une erreur typographique lors de la publication de *Opus metricum*. Cependant, cette modification pourrait aussi provenir de la main de l'auteur. Dès *Erotopaegnia*, Edoardo Sanguineti a probablement dû avoir l'idée de représenter visuellement l'élargissement de la parenthèse, mais avec cinq petits points. Le nombre de petits points dans la parenthèse pourrait donc avoir un référent symbolique bien précis.

rongé à ses extrémités, vermoulu par le temps ; ou bien que les points de suspension à l'intérieur des parenthèses auraient pu évoquer l'encre qui a disparu, qui s'est effacée avec le temps et la lumière, faisant disparaître certains mots. Enfin, ces parenthèses auraient pu aussi évoquer des croix notées par les critiques dans les vieux textes pour indiquer une difficulté d'interprétation. Mais, après toutes ces hypothèses, nous pensons aujourd'hui que ces trous représentent d'abord un **élargissement de la narration**, laquelle est d'ailleurs visuellement et sémantiquement représentée à la ligne 3 de *T.A.T.* 3 :

verso un BZZ .. azzurro; e con 9: (palloni); (puntini); (.....): e con

En suivant linéairement l'énoncé de cette ligne, l'indication numérique "9" est symbolisée par des ballons (*palloni*) et des petits points (*puntini*), c'est-à-dire par des formes sphériques. Celles-ci sont visuellement représentées dans la troisième parenthèse (mise en gras par nous-même). Le caractère performatif de cette parenthèse, qui représente graphiquement neuf petits points, pourrait évoquer clairement le cycle nouveau narratif commencé avec *Laborintus*.

Les effets de lacunes textuelles (qui sont visuellement représentés dans notre cartographie par l'insertion des parenthèses enfermant trois petits points dans *Triperuno* et *T.A.T.*), ne sont, effectivement, que *légèrement* inquiétantes comme l'affirme l'auteur, si l'on se penche sur les textes dramaturgiques. Selon nous, les « zones d'ombre » référentielles dont il est question dans le propos de l'auteur ne peuvent s'éclaircir qu'à la lecture des textes dramaturgiques. Nous allons voir que l'étude de ces textes est primordiale afin de comprendre davantage les « zones d'ombre » référentielles, principalement dans *Laborintus*.

2.3. la jonction narrative

Pour s'approcher de la nouvelle technique d'écriture de Edoardo Sanguineti, il est donc nécessaire (voire indispensable) de faire un 'détour' dans ses textes dramaturgiques et de nous pencher notamment sur deux œuvres : *Traumdeutung* et *Protocolli*. Dans ces deux œuvres, dont la dimension métatextuelle est très remarquable et importante, nous constatons clairement que les monologues des voix récitantes sont constamment interrompues, créant des suspensions de l'énoncé. L'interruption des monologues est une technique d'écriture très contrôlée, comme le déclare Edoardo Sanguineti lors d'un entretien avec Julie Reache :

« ...je n'ai pas écrit les monologues séparément puis les ai mis ensemble, j'écrivais une voix, puis la deuxième, troisième, quatrième...puis je revenais à la première, etc.. [...] je cherchais à écrire quatre voix ensemble, mais j'avais pas à pas de façon à construire progressivement la chose [...]. »⁸.

Selon nous, l'interruption des monologues créant des suspensions de l'énoncé pourrait correspondre aux « zones d'ombre » de l'écriture « *laborintese* ». C'est de cette zone d'ombre dont il est question dans cette déclaration auctoriale : Edoardo Sanguineti dit clairement qu'il écrit les monologues « pas à pas de façon à construire progressivement la chose » sous nos yeux. Il n'a pas écrit les monologues séparément et ensuite découpés et collés ensemble. La technique de l'interruption des monologues permet de recevoir un supplément de sens en dehors du texte, c'est-à-dire de percevoir une *narration suprasegmentale*.

⁸ Entretien d'Edoardo Sanguineti tiré du mémoire de maîtrise de Julie Reache, intitulé *Un poème et deux spectacles : Les Roland furieux de Sanguineti et Ronconi* (sous la direction de Anna Fontes, Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2001). Notre traduction : « ...non ho scritto le parti separatamente poi le ho messe insieme, io scrivevo una voce, poi la seconda, terza, quarta...poi riprendevo la prima, ecc.. [...] cerco di scrivere [...] quattro voci

Dès l'ouverture de *Traumdeutung*, nous pouvons lire clairement l'intention de l'auteur à la fin du premier monologue de VF :

VF [...] Poi guardo un po' meglio, e forse è che la camera si illumina un po', o che io apro gli occhi, magari, e ci sono tre uomini, lì vicino a me, seduti, che mi guardano e non parlano, e forse aspettano che parlo io, e che io, invece, non parlo ancora niente. E poi c'è un momento che è un momento davvero straordinario, che quelli aprono la bocca, di colpo, e parlano tutti insieme.

VF E questo fatto, che parliamo tutti insieme, non dura ⁹

À partir de ce moment, les monologues des personnages VF1, VM1, VM2 et VM3, sont systématiquement interrompus. Leurs monologues sont typographiquement segmentés à la fin de chaque ligne :

VM1 Credo che ero appena tornato in casa, e certo che per
VM2 Mettiamo allora che sono sempre in macchina, e vado
VM3 Il posto l'ho riconosciuto subito, io, ma adesso non

VF molto. Ma quello che è bello è che siamo tutti compo-
VM1 me è stata una bella sorpresa, che mi trovo tutte le luci
VM2 abbastanza in fretta. Deve essere un'autostrada, ap-
VM3 saprei mica dire bene che posto che era. Poteva essere,

VF1 sti così, fermi, e che adesso nessuno mi guarda più,
VM1 accese, e così ho capito subito che quella era tornata di
VM2 punto perché vado così in fretta. Ho in testa che ci ho
VM3 ad ogni modo, una specie di santuario, come una meta

VF perché quelli hanno gli occhi che guardano come nel
VM1 nuovo. Allora incomincia che la chiamo, e vado in una

contemporaneamente, ma procedevo a passo a passo in modo da costruire la cosa progressivamente [...]. ».

⁹ Notre traduction : « [...] Puis je regarde un peu mieux, et peut-être c'est que la pièce s'illumine un peu, ou bien parce que j'ouvre les yeux, et il y a trois hommes, là près de moi, assis, qui me regardent et ne parlent pas, et peut-être ils attendent que je parle, et que moi, par contre, je ne parle encore pas du tout. Et puis, il y a un moment qui est un moment vraiment extraordinaire, que ceux-ci ouvrent la bouche, d'un coup, et parlent tous ensemble. Et ce fait, que nous parlons tous ensemble, ne dure pas. ».

- VM2 un appuntamento con una, che non è mia moglie, si ca-
 VM3 di pellegrinaggi, e io guardavo, però, come se fosse
- VF vuoto, e anche io non li guardo. Che poi, d'altra parte,
 VM1 camera, e poi in un'altra, e sempre così, chiamando
 VM2 pisce, ma una che conosco da tanto, ma che adesso non
 VM3 anche un posto di lavoro, per me, come se io dovevo

[...]

Certes, il y a une cohérence référentielle si l'on regroupe les monologues de chaque personnage. Prenons, par exemple, l'extrait du monologue de VF que nous avons reproduit plus haut : « E questo fatto, che parliamo tutti insieme, non dura...molto. Ma quello che è bello è che siamo tutti compo...sti così, fermi, e che adesso nessuno mi guarda più,...perché quelli hanno gli occhi che guardano come nel...vuoto, e anche io non li guardo. Che poi, d'altra parte,... »¹⁰, etc. etc. (son monologue se poursuit pendant cinq autres lignes et termine par « ...e c'è un lungo momento di silenzio. »¹¹). Les « zones d'ombre » sont situées clairement à l'intersection de certains monologues : c'est à ces endroits précis que « se contruit progressivement la chose », c'est-à-dire le référent. Il s'agit d'une zone d'ombre dans laquelle un *supplément de sens* apparaîtrait de façon furtive, que nous nommons la 'jonction narrative'.

La jonction narrative (que nous indiquons en caractère gras) apparaît d'abord furtivement sous la forme de petits monèmes. Par exemple, en observant le premier groupe de quatre lignes, entre la fin du monologue de VM1 et le début du monologue de VM2 :

¹⁰ Notre traduction : « Et ce fait, que nous parlons tous ensemble, ne dure pas...longtemps. Mais ce qui est bien, c'est que nous sommes tous compo...sés ainsi, à l'arrêt, et que maintenant personne ne me regarde plus,...parce que ceux-là ont les yeux qui regardent comme dans le...vide, et moi aussi je ne les regarde pas. Parce que, entre autres,... ».

¹¹ Notre traduction : « ...et il y a un long moment de silence. ».

VM1 Credo che ero appena tornato in casa, e certo che **per**
VM2 **Mettiamo** allora che sono sempre in macchina, e vado

La corrélation des deux monologues fait émerger « permettiamo », c'est-à-dire le verbe *permettere* fléchi à la 1^{ère} personne du pluriel de l'indicatif présent (nous permettons). Dans *Protocolli*, on retrouve cette corrélation faisant émerger un petit monème, par exemple :

VB2 niente che c'è il drago che viene fuori dalla roccia, **per-**
VM1 **si** combina un po' alla volta, come lo combiniamo noi,

Le mot « persi » apparaît à la frontière des monologues de VB1 et VM2. Il s'agit du verbe *perdere* qui est, soit fléchi au passé simple à la 1^{ère} personne du singulier (persi / je perdis), soit, il correspond au participe passé fléchi au pluriel (persi / perdu). D'après notre lecture, nous constatons clairement que la jonction narrative n'apparaît pas systématiquement et régulièrement.

Ces exemples, dans lesquels, selon nous, un surplus de sens naît grâce à la corrélation de deux monologues différents, font émerger un référent supplémentaire qui semble *flotter* et l'on ne peut pas comprendre, dans un premier temps, sa fonction particulière. La nouvelle technique d'écriture sanguinetienne pourrait donc paraître tout à fait hasardeuse aux yeux du lecteur. Il est vrai que la jonction narrative présente souvent des constructions morphosyntaxiques surprenantes qui peuvent décourager le lecteur à s'engager dans cette voie. Néanmoins, on remarque, par exemple, des constructions faisant émerger une répétition d'articles ou bien une répétition phonique :

VM1 nuovo. Allora incomincia che la chiamo, **e vado in una**
VM2 **un appuntamento** con una che, che non è mia moglie, si ca-

VM2 intanto le do dei colpi, così con il piede. **E allora inco-**
VF **cora:** 113, 113, 114, 115,

La jonction narrative «E allora *incocora*» pourrait faire penser à un balbutiement phonique (notre traduction : Et alors *encocore*); l'autre exemple pourrait illustrer une auto-correction en cours de réalisation «e vado in una un appuntamento» (notre traduction : et je vais dans une un rendez-vous) au lieu de «e vado a un appuntamento» (notre traduction : et je vais à un rendez-vous). Ces effets de lecture évoquent une gestuelle orale courante. Ce sont ces types de jonctions narratives qui, selon nous, ont la fonction particulière de créer des interrogations chez le lecteur ¹².

C'est grâce à l'observation de ce type de constructions surprenantes que l'on peut voir, selon nous, d'autres constructions morphosyntaxiques faisant émerger *un supplément de sens*. C'est le cas, par exemple dans le quatrième groupe de lignes, entre la fin du monologue de VF et le début du monologue de VM1 et entre le quatrième et cinquième groupe de lignes, entre la fin du monologue de VM3 et le début du monologue de VF :

VF	perché quelli hanno gli occhi che guardano come nel
VM1	nuovo . Allora incomincia che la chiamo, e vado in una
VM3	di pellegrinaggi, e io guardavo, però, come se fosse
VF	vuoto , e anche io non li guardo. Che poi, d'altra parte,

Les interruptions des monologues sont très contrôlées car, à la frontière des monologues de VF et de VM1, puis de VM3 et de VF, des syntagmes pourraient, selon nous, émerger : «*guardano come nel nuovo*» et «*e io guardavo, come se fosse vuoto*,» (notre traduction : «ils regardent comme dans le nouveau» ; «et je regarde, comme si c'était vide»). Selon nous, ces jonctions narratives ont en commun le verbe *guardare*, le comparatif *come* et le substantif *vuoto* (*guardano come nel vuoto / guardavo come se fosse vuoto*). La répétition de ces mots provoque un effet 'rassurant' et permet donc d'envisager la possibilité de la jonction narrative. Enfin, le

¹² Cf. la stratégie d'interrogation gramscienne évoquée *supra* p. 26.

substantif *vuoto* est aussi représenté visuellement dans le texte de l'édition par l'espace blanc entre les groupes de monologues.

En observant maintenant de plus près ces jonctions narratives, nous voyons aussi que leur délimitation n'est pas figée : dans le premier exemple, si le point final marque une délimitation (*nuovo.*), celle-ci n'est pas systématique car le deuxième exemple (*vuoto,*) est suivi d'une virgule, c'est-à-dire d'une pause rythmique ou prosodique très courte. Néanmoins, dans ce dernier exemple, « e io guardavo però come se fosse vuoto, » le flux de la narration pourrait poursuivre son cours en se déversant jusqu'au point final puisque le verbe *guardare* est également présent. Le flux de la narration « e io guardavo però come se fosse vuoto, e anche io non li guardo » (notre traduction : « et je regarde, comme si c'était vide, et moi aussi je ne les regarde pas »), crée cependant une dimension référentielle plus obscure. C'est dans le contexte immédiat du texte que l'on peut comprendre que VM3 regardait « una specie di santuario » et que « li » se rapporte à « una meta di pellegrinaggi ». Selon nous, la jonction narrative amoindrit ces référents afin de faire éclore un supplément de sens qui pourrait, selon nous être métatextuel : regarder *autrement* les lignes du texte. Dans l'autre exemple, « guardano come nel nuovo », il est aussi possible, selon nous, de choisir plusieurs débuts du flux de la narration, soit comme nous l'avons indiqué à partir de « guardano » (afin de souligner la répétition du même verbe dans la ligne suivante « e io guardo »), soit en considérant aussi ce qui précède, par exemple « *quelli che hanno gli occhi che guardano come nel nuovo.* » (notre traduction : *ceux qui ont les yeux qui regardent comme dans le nouveau* »). Selon nous, il est également possible de pousser cette expérience à l'extrême en considérant « perché », c'est-à-dire dès le début de la ligne « *perché* quelli che hanno gli occhi che guardano come nel nuovo. ». En ouvrant le flux de la narration à partir de « perché », la délimitation de la jonction narrative s'inscrit dans une réflexion encore plus large car cela crée inévitablement soit un lien avec ce qui précède (la

locution de conjonction « parce que »), soit un autre type de délimitation avec la fin de la narration (la conjonction interrogative « pourquoi ») entraînant inévitablement, dès le début du flux de la narration, une intonation différente (nos traductions : « *parce que* ceux qui ont les yeux qui regardent comme dans le nouveau... » et « *pourquoi* ceux qui ont les yeux qui regardent comme dans le nouveau... ? »).

Selon nous, la principale caractéristique de la jonction narrative, située à la frontière des monologues dans *Traumdeutung*, annonce clairement, selon nous, la problématique du flux de la narration. En d'autres termes, la jonction narrative n'est pas figée dans la structure de la convention morphosyntaxique traditionnelle et elle permet de mesurer une importante quantité de supplément de sens. Tel un fleuve vif, le flux de la narration passe au travers des conventions, notamment les signes d'assises pour ce qui est des textes dramaturgiques. C'est ce qu'illustrent les quatre exemples suivants :

- | | |
|-----|--|
| VM1 | me è stata una bella sorpresa, che mi trovo tutte le luci |
| VM2 | abbastanza in fretta. Deve essere un'autostrada, ap- |
| VM1 | mere vuote, tante volte, e di essere ritornato sempre |
| VM2 | sono le chiavi, e allora mi cerco nelle tasche, e le trovo, |
| VF | E questo fatto, che parliamo tutti insieme, non dura |
| VM1 | Credo che ero appena tornato in casa, e certo che per |
| VM2 | una valigia. Comunque, c'è un sole bellissimo. |
| VM3 | davanti a quel posto, e lì sulla piazza un ingresso. |

Ces quatre exemples de jonctions narratives illustrent que, dans l'écriture dramaturgique sanguinetienne, c'est la convention des signes d'assises (notamment le point et la virgule) qui est traversée par le flux de la narration suprasegmentale. Celui-ci peut émerger sans majuscule au début et s'enfouir sous un point ou une virgule : « è stata una bella sorpresa, che mi trovo tutte

le luci abbastanza in fretta. » et « sempre sono le chiavi, ». Inversement, le flux de la narration suprasegmentale prend son élan à partir d'une majuscule et passe au travers d'une majuscule « **E** questo fatto, che parliamo tutti insieme, non dura Credo » ou bien, il passe au travers du point « **C**omunque, c'è un sole bellissimo. davanti a quel posto, » qui est l'exemple le plus flagrant parce qu'il illustre de façon très remarquable le flux ininterrompu de la narration passant à travers les nombreux signes de la convention morphosyntaxique.

Enfin, nos exemples de jonctions narratives permettent, selon nous, de faire la lumière sur deux caractéristiques : la valeur référentielle et l'intonation de la voix. La première est que la jonction narrative illustre un travail sur les variations de la valeur référentielle de l'objet, lequel est entendu à la fois dans sa dimension matérielle et sa dimension métatextuelle. Prenons les exemples « comunque c'è un sole bellissimo davanti a quel posto » et « sempre sono le chiavi » (notre traduction : « En tout cas il y a un superbe soleil devant ce lieu » ; « toujours ce sont les clés »). Le déictique *quel posto* ne 'montre' apparemment rien : l'on peut se demander de quel lieu il s'agit (la *piazza* ou, justement, la jonction narrative ?). Puis, l'on peut s'interroger sur *le chiavi* : ce sont celles qui se trouvent dans les poches de VM2 ou celles qui révèlent cette narration possible ?).

La deuxième est que la jonction narrative indique clairement un travail sur l'intonation de la voix, c'est-à-dire l'oralité. Par exemple « e questo fatto che parliamo tutti insieme non dura credo » (notre traduction : « et ce fait que nous parlons tous ensemble ne dure pas je crois) fait éclore une intonation dubitative. L'on pourrait donc rapidement affirmer que l'oralité est privilégiée par rapport à la convention écrite. Certes, l'oralité est intimement liée à la nouvelle technique narrative sanguinetienne : il suffit de constater que les différents monologues sont toujours signalés avec VF, VM1, VM2, VM3, c'est-à-dire *Voce Femminile*, *Voce Maschile uno*, *Voce Maschile due*, *Voce Maschile tre*. Mais ce n'est pas tout. Plus profondément,

l'oralité est privilégiée parce que c'est d'abord la technique d'écriture sanguinetienne qui 's'infiltré' au travers de la convention afin de créer *du sens supplémentaire* au delà de la convention stricte de l'écrit¹³.

La nouvelle technique de la narration sanguinetienne existe en effet déjà dans *Laborintus* mais son traitement est *compensé à un autre rang de l'analyse*. Dans *Triperuno* et *T.A.T.*, la jonction narrative est forcément traitée de façon différente pour la simple raison que la majeure partie de ces textes dits 'versifiés' ne présentent, en général, aucune ponctuation ou signes d'assise, ni des majuscules au début des lignes. Alors, si le flux narratif de l'écriture dramaturgique traversait (ou passait au travers de) la convention des signes d'assises, nous pouvons nous demander quel est le type de convention qui va être traversé par le flux narratif sanguinetien dans ses textes dits 'versifiés'. La connaissance des travaux des formalistes russes se révèle d'une très grande importance pour répondre à cette question. Comme nous l'avons vu plus haut¹⁴, les formalistes russes considèrent que le niveau métrique n'est plus le principe stylistique de premier ordre. Celui-ci n'est plus dominant et passe donc en position subalterne afin de laisser la place de premier ordre au rythme. Et, selon nous, c'est effectivement la convention métrique qui va être traversée par le flux narratif dans *Triperuno* et *T.A.T.*. La jonction narrative ne se situe pas uniquement aux frontières des lignes (comme l'illustrent les textes dramaturgiques) mais elle apparaît justement à l'intersection de plusieurs unités métriques juxtaposées dans la ligne.

Il peut sembler curieux de parler de métrique lorsque l'on est face à *Triperuno* et *T.A.T.*. Certes, l'on pourrait dire que les lignes les plus courtes correspondent à des unités métriques, comme c'est le cas, par exemple, à la dernière ligne de *Laborintus 2* « *non avrà fine* » et la dernière ligne de *Laborintus 4* « *sempre del re* ». Ces lignes pourraient correspondre, l'une à

¹³ Évoquant le phénomène traductif qui permet de toujours trouver du sens partout.

un *quinario piano* et l'autre à un *quinario tronco*. Ou encore, les décrochements des lignes pourraient correspondre à des unités métriques plus vastes, comme le décrochement de la ligne 12 de *Laborintus* 1 « *dove dormi cuore ritagliato* » qui sonne comme un *decasillabo piano pascoliano* (1-3-5-7-9) ; ou encore, le décrochement de la dernière ligne de *Laborintus* 12 « *in misura proclamata* » qui sonne comme un traditionnel *ottonario piano* (1-3-5-7). Les unités métriques de cette nature, c'est-à-dire celles qui sont typographiquement isolées dans l'espace textuel, sont très rares ; néanmoins, elles sont suffisantes pour amorcer une réflexion sur le procédé de la versification dans l'écriture « *laborintese* ». En somme, nous voulons dire que cette écriture accueille des unités métriques conventionnelles¹⁵. Selon nous, les unités métriques conventionnelles apparaissent particulièrement lorsque l'on a un **parenthèse totalement privée de**

¹⁴ Cf. *supra* p. 33.

¹⁵ Nous avons constaté, lors de notre recherche, que la métrique dans les textes *Triperuno* et *T.A.T.* posait de véritables problèmes. C'est Antonio Pinchera (*La metrica* op. cit.) qui, dans son manuel, désigne la versification sanguinetienne avec le terme 'cola', lequel est souvent présent dans les travaux de la critique sanguinetienne. Par exemple, dans son chapitre intitulé *Laborintus*, in *La poesia italiana nel Novecento*, (1999), Fausto Curi se réfère à l'ouvrage de Antonio Pinchera (op. cit.) à propos de la versification sanguinetienne : « En utilisant un langage encore plus technique, Pinchera a enfin révélé ce qui suit (il faut noter, cependant, que son discours se réfère aussi aux autres Novissimi invariablement) : "une versification *colica* a remplacé la versification syllabique ; ce sont les *cola* formés par des groupes sémantiques simples qui ont l'importance qu'avait eu, auparavant la syllabe ; ce sont désormais eux qui forment la racine du rythme [...] » ; (notre traduction : « Usando un linguaggio ancora più tecnico, Pinchera ha infine rilevato quanto segue (si tenga però conto che, pur senza variazioni, il suo discorso si riferisce anche agli altri Novissimi) : "una versificazione *colica* si è sostituita alla versificazione sillabica: ora sono essi, questi *cola* formati da gruppi semplici semantici, che hanno assunto l'importanza che aveva un tempo la sillaba, sono essi la radice del ritmo [...] ». Récemment, Antonio Pietropaoli (op. cit.) s'est essayé à répertorier des unités métriques en s'appuyant sur l'analyse morphosyntaxique, dans son chapitre intitulé "Sul verso", mais nous ne partageons pas sa direction d'analyse. C'est, par contre, Niva Lorenzini, dans "L'effettuale ragione pratica della poesia nel *Catamerone* di Sanguineti", in *Il laboratorio della poesia* (op. cit), qui est la première à parler de rythmique comme nous l'entendons ; par exemple à propos de *Laborintus* 5, elle déclare : « L'allure est de type iambique et anapestique dans les premiers hémistiches alors que des vers se ferment souvent avec la cadence dactylique ou trochaïque selon un rythme quantitatif qui suit les élans de la syntaxe irrégulière, "parlée" [...] » ; (notre traduction : « L'andatura risulta di tipo giambico ed anapestico nei primi emistichi mentre i versi si chiudono spesso con cadenza dattilica o trocaica secondo un ritmo quantitativo che segue le spinte della sintassi irregolare, "parlata" [...] »).

ponctuation dans l'ensemble des lignes de *Triperuno* et *T.A.T.*. Ce type de parenthèse isole des unités métriques immédiatement reconnaissables, comme l'*endecasillabo piano* ou le *settenario piano*, c'est-à-dire des mesures métriques auxquelles l'oreille italienne est habituée. Par exemple, la parenthèse entièrement privée de ponctuation située à la ligne 26 de *Laborintus* 23 «(coloro che non sono trascurati)» enferme un *endecasillabo piano* (2-6-8-10) ou bien, celle qui est située à la ligne 9 de *Purgatorio de l'Inferno* 4 «(“come un grande racconto universale”)» correspond également à un *endecasillabo piano* (3-6-10). Puis, la parenthèse enferme le *settenario piano*, par exemple à la ligne 2 de *Erotopaegnia* 11 «(tale l'avvertimento)» (1-4-6), ou encore à la ligne 11 de *Purgatorio de l'Inferno* 8 «(due giorni più tardi)» (1-3-6). À partir de ce constat, nous avons remarqué que la parenthèse entièrement privée de ponctuation accueillait aussi des unités métriques assez rares, voire difficilement reconnaissables. Par exemple, le *decasillabo piano* qui apparaît avec une accentuation facilement reconnaissable dans la parenthèse située à la ligne 3 de *Purgatorio de l'Inferno* 8 «(e che non dovevamo partire)» (3-6-9), est également présent mais avec l'accentuation pascolienne dans la parenthèse située à la ligne 18 de *Laborintus* 5 «(non importa se non puoi sognarmi)» (3-5-7-9) ou bien à la première ligne de *T.A.T.* 7 «(e si dice prima di partire)» (3-5-7-9). La difficulté de la reconnaissance d'unités métriques enfermées dans la parenthèse entièrement privée de ponctuation réside surtout dans l'usage de l'accentuation métrique pascolienne. Par exemple, la parenthèse située à la ligne 6 de *T.A.T.* 5 «(che si può scandire così)» est un *novenario* dont l'accentuation (3-5-8) est pascolienne mais il est *tronco* (alors qu'il est souvent *piano* chez Pascoli). Ou bien, la parenthèse située à la ligne 20 de *Purgatorio de l'Inferno* 3 «(questa coscienza politica)» est un *ottonario* dont l'accentuation (1-4-7) est pascolienne mais il est *sdrucchiolo* (alors qu'il est également souvent *piano* chez Pascoli). Enfin, la parenthèse entièrement privée de ponctuation apparaît souvent avec de

toutes petites unités métriques. On remarque, par exemple, la répétition par trois fois du *senario piano* aux lignes 2, 5 et 6 de *Erotopaegnia* 13 « (il tuo sorriso) » accentué sur la deuxième et la cinquième position. Ou bien, la répétition par deux fois du *senario piano* aux lignes 8-9 de *Laborintus* 4 « (vivo quando dormo) » accentué sur la première, la troisième et la cinquième position. L'on remarque aussi la répétition par deux fois d'un *quadrisillabo piano* aux lignes 11-13 de *Purgatorio de l'Inferno* 16 « (a fantasm) » accentué sur la première et la troisième position. D'autres parenthèses présentent les mêmes caractéristiques et sont parsemées dans l'ensemble de *Triperuno* et *T.A.T.*. Nous ne nous y attarderons pas car nous pensons qu'il est plus intéressant de constater que le *trisillabo piano* formé avec plusieurs mots est également enfermé dans la parenthèse privée de ponctuation. Le *trisillabo piano* formé avec plusieurs mots se situe à la ligne 2 de *Laborintus* 20 « (mi dice) », puis à la ligne 7 de *Erotopaegnia* 12 « (oh spenta!) », à la première ligne de *T.A.T.* 4 « (è rosso) » et enfin à la ligne 10 de *T.A.T.* 5 « (il punto) ». C'est une unité métrique qui, à notre connaissance, apparaît très rarement dans les manuels spécialisés¹⁶. Enfin, la parenthèse privée de ponctuation accueille massivement le *bisillabo* dans l'ensemble de *Triperuno* et *T.A.T.*, notamment par les répétitions massives, situées, par exemple, aux lignes 1, 3 et 5 de *Purgatorio de l'Inferno* 11 « (disse) », ou bien aux lignes 5, 13 et 19 de *Purgatorio de l'Inferno* 1 « (essi) ». Ces répétitions du *bisillabo* existent également aux lignes 15 et 17 de *Laborintus* 26 mais avec des mots différents « (terre?) » et « (pietre) ». Et pour finir, la parenthèse entièrement privée de ponctuation isole des

¹⁶ Mis à part l'ouvrage de Antonio Pinchera, *La metrica* (op. cit.), il est très difficile, à notre connaissance, de trouver des exemples de *trisillabi piani* formés avec plusieurs mots dans les manuels de métrique. Aux pages 187-194 de son ouvrage, il en donne de nombreux exemples tirés du moyen-âge au vingtième siècle. Cependant, il ne souligne pas la distinction entre le *trisillabo piano* formé par un mot (qui est le plus courant) et le *trisillabo piano* formé par deux mots (qui est très rare). En tirant de son ouvrage uniquement les *trisillabi piani* formés avec deux mots, il cite Bonagiunta Orbicciani, Giovanni Pascoli, Giuseppe Ungaretti, Umberto Saba et Aldo Palazzeschi.

monosyllabes, comme à la ligne 4 de *Purgatorio de l'Inferno* 13 « (dal) », et aux lignes 2 et 4 de *T.A.T.* 3 « (già) », « (là) » et « (giù) ». Notre repérage d'unités métriques conventionnelles enfermées dans la parenthèse privée de ponctuation permet de constater que Edoardo Sanguineti utilise toutes les formes métriques, de la plus vaste (l'*endecasillabo*) à la plus menue (le monosyllabe).

Voyons maintenant ce que produit la parenthèse entièrement privée de ponctuation lorsque l'on analyse l'intégralité de la ligne « *laborintese* ». À partir de trois exemples nous allons montrer trois jonctions narratives qui se révèlent d'une grande importance dans le cadre de notre étude. Nous allons constater que la jonction narrative est souvent métadialectique et que l'on retrouve des exemples similaires dans *Capriccio italiano* et *Il Giuoco dell'oca*. Les jonctions narratives que nous avons sélectionnées permettent de soulever la problématique de la nouvelle *mimesis* sanguinetienne car celle-ci se rapporte directement à la réalité du rapport Langue / Langage. Notre premier exemple met en lumière la *mimesis* de la cadence du parlé réel, puis notre deuxième exemple permet de localiser l'*io* dans un espace qui préserve son intimité et enfin, notre troisième exemple met en lumière la réalité sanguinetienne, le déictique ne "montrant" apparemment rien.

Voyons sans plus attendre le premier exemple situé à la ligne 26 de *Laborintus* 23 :

che non avevo (coloro che non sono trascurati!) mai

Nous remarquons que l'énoncé « che non avevo mai » est interrompu par la parenthèse privée de ponctuation « (coloro che non sono trascurati!) ». Cette interruption évoque la technique de l'interruption des monologues dans les textes dramaturgiques. On pourrait croire que les énoncés correspondent à deux personnages différents comme dans les textes dramaturgiques. En

effet, l'énoncé dans la parenthèse privée de ponctuation correspond à un traditionnel *endecasillabo piano giambico* :

(*coloro che non sono trascurati!*)
 2 4 6 8 10-
 - +/ - +/ - +/ - +/ - +/ -

Puis, l'énoncé interrompu par cette parenthèse privée de ponctuation correspond à un *settenario piano giambico* :

che non avevo mai
 2 4 6 -
 - +/ - +/ - +/ -

La segmentation de cette ligne pourrait faire écho à la segmentation des monologues dans les textes dramaturgiques. En d'autres termes, on pourrait interpréter la segmentation visuelle de cette ligne de la même façon que l'écriture dramaturgique, c'est-à-dire avec deux voix :

Première voix	<i>che non avevo</i>
Deuxième voix	<i>coloro che non sono trascurati!</i>
Première voix	<i>mai</i>

Or, dans le vers « *laborintese* », il n'y a pas cette répartition puisque c'est le rythme qui structure la ligne :

che non avevo (coloro che non sono trascurati!) mai
 - +/ - +/ - - +/ - + / - +/ - + / - +/ - +(-)

Cette ligne est rythmiquement structurée avec deux iambes, un anapeste et cinq iambes. Les cellules rythmiques traversent toute la ligne même si elle est visuellement découpée par la parenthèse qui découpe à son tour l'énoncé en plusieurs unités métriques. Ce sont les cellules rythmiques qui

segmentent autrement l'énoncé afin de faire émerger *une autre narration*. Ce sont désormais les cellules rythmiques qui assurent la construction d'une nouvelle narration en dehors du texte : la matière verbale n'est plus détruite, elle est resémantisée au rang supra-segmental. Le flux de la narration est par conséquent essentiellement rythmique. Le premier iambe isole la matière verbale « che non ». Les monèmes suivants sont rythmiquement reliés entre eux jusqu'au pronom relatif *che*, c'est-à-dire « avevo coloro che » et enfin les quatre iambes relient les autres monèmes « non sono trascurati mai » :

che *non*
 - +/
 avevo (*coloro che*
 - +/ - - +/ - +/
 non sono *trascurati!*) *mai*
 - +/ - + / - +/ - +(-)

La segmentation de la matière verbale par les cellules rythmiques structure la narration qui s'infiltré à travers les unités métriques et la parenthèse. La répétition des cellules rythmiques identiques est d'autant plus soulignée par la répétition de la négation. Selon nous, il est possible d'envisager que les deux premiers monèmes « che non », segmentés par le iambe, pourraient se rattacher aux quatre autres iambes « non sono trascurati mai », c'est-à-dire « che *non* – *non* sono trascurati mai »¹⁷. Puis, la jonction narrative « avevo coloro che » qui est structurée par un iambe, un anapeste et un iambe, pourrait donner l'idée d'une suspension au cœur de l'énonciation.

Selon nous, cela évoquerait une *mimesis* de la cadence du parlé réel, symbolisant la suspension prosodique. Cette *mimesis* est transcrite différemment dans *Capriccio italiano*. Dans ce texte, qui présente de nombreux discours directs, la transcription de la cadence du parlé réel est identifiable par la répétition, par exemple, des interjections orales « be' » ou

« ohi » qui sont séparées par des didascalies. Vu sous cet angle, nous remarquons que la fonction de la didascalie est totalement amoindrie car elle semble devenir tout à fait superflue. L'usage de la didascalie sert principalement à créer la cadence du parlé réel. Par exemple, dans la case-récit XL :

“Be’,” gli dico, che mi sporgo un po’, “be’, cosa vuoi?”¹⁸.

La didascalie *gli dico, che mi sporgo un po’* crée une suspension dans la cadence du discours direct que l'on pourrait retranscrire avec des points de suspension : « Be’...be’, cosa vuoi? ». Ou bien, toujours dans la même case-récit :

“Ecco,” dico. “Ohi ohi,” dico, “la vipera”. Poi dico, però: “Ma la vipera mica lo mangia, il leone.”¹⁹.

Selon nous, l'accumulation des didascalies *dico. dico, Poi dico però* ne sert pas uniquement à indiquer le sujet parlant ; son abondance a une fonction spécifique : celle de transcrire la cadence *mimétique* de la suspension du parlé. Et plus la didascalie est longue, plus la suspension est longue. On pourrait effectivement retranscrire cet extrait avec des points de suspension : « Ecco...Ohi ohi...la vipera... ..Ma la vipera mica lo mangia, il leone... ». C'est surtout la répétition qui indique des pauses plus ou moins longues, par exemple dans la case-récit LXXXII :

¹⁷ Cette répétition lexicale rappelle la répétition phonique (que nous avons vu plus haut dans les textes dramaturgiques avec la jonction narrative « *incocora* »), cf. pp. 151-152.

¹⁸ Notre traduction : « “Bah,” je lui dis, que je me penche un peu, “bah, qu'est-ce que tu veux ?” ». Ou « “Eh bien,” je lui dis, que je me penche un peu, “eh bien, qu'est-ce que tu veux ?” ».

¹⁹ Notre traduction : « “Voilà,” je dis. “oui, oui,” je dis, “la vipère”. Puis je dis, par contre : “et la vipère, mais, elle ne le mange pas, le lion.” ».

“Eh,” dico io, “ecco, sì.” “Eh sì, ” dico, “ecco, che è per questo, magari, che ce lo hanno messo, sepolto, qui.” “Qui nella cattedrale,” gli spiego, “nella cappella.”²⁰.

Ici, la *mimesis* de la cadence parlée indique des suspensions plus ou moins courtes. On pourrait retranscrire cet énoncé : « Eh...ecco sì eh sì...ecco...che è per questo magari che ce lo hanno messo sepolto qui...Qui nella cattedrale...nella cappella. ».

Dans *Laborintus*, la jonction narrative n’est pas toujours reliée à l’énoncé de la même ligne. Elle peut apparaître également de façon isolée, par exemple à la ligne 15 de *Laborintus* 12 :

distendere costui (proprio nella sua cassa toracica)

La parenthèse privée de ponctuation enferme un traditionnel *decasillabo sdrucchiolo* et l’énoncé qui le précède est un *settenario piano* :

distendere costui
 2 6
 (proprio nella sua cassa toracica)
 1 3 6 9 - -

La caractéristique du *decasillabo* qui est *sdrucchiolo* nous amène à réfléchir sur le monème *sdrucchiolo* “distendere” qui ouvre le *settenario piano*. En effet, ce monème *sdrucchiolo* crée déjà par lui-même un affaiblissement métrique puisque la 4^{ème} position ne correspond pas à une position marquée. Selon nous, l’analyse au rang métrique sert donc déjà à localiser des affaiblissements accentuels et pourrait indiquer un découpage multiple possible de cette unité métrique, c’est-à-dire que le *settenario* peut être l’assemblage d’un *trisillabo sdrucchiolo* (distendere) et d’un *trisillabo piano*

²⁰ Notre traduction : « “Eh,” je dis, “voilà, c’est ça.” “Eh c’est ça, ” je dis, “voilà, que c’est pour ça alors, qu’ils nous l’ont mis dans le caveau, ici.” “Ici dans la cathédrale,” je lui explique, “dans la chapelle.” ».

(costui). En d'autres termes, la métrique sanguinetienne est d'abord envisagée, selon nous, par rapport à l'accentuation de la langue, c'est-à-dire que l'unité métrique est d'abord considérée en tant que monème. La transcription rythmique renforce d'autant plus cet affaiblissement au creux du *settenario piano* et permet de souligner aussi l'affaiblissement à la fin de la ligne :

distendere costui (proprio nella sua cassa toracica)
 - + (- -) - +/- + / - +/- - +/- - +/(- -)

Les deux traits entre parenthèses sous “dere” et “cica” correspondent à la transcription rythmique des monèmes paroxytons (*sdrucchioli*) “distendere” et “toracica” lesquels sont situés aux extrémités de la ligne (“distendere” est au début et “toracica” est à la fin de la ligne. Ces deux traits correspondent à une double détente rythmique qui a, selon nous, la fonction de couper la matière verbale de façon nette. Métriquement et rythmiquement, le monème “distendere” est donc isolé du reste de la matière verbale. Ce verbe à l’infinitif ne se rattache plus à “costui” comme le *settenario piano* pouvait le faire croire auparavant. Selon nous, c’est ainsi que nous pouvons voir une *segmentation autre* formant une jonction narrative : les trois iambes et les deux anapestes structurent le flux de la narration qui traverse donc la parenthèse et la convention métrique « costui proprio nella sua cassa toracica » :

costui (proprio nella sua cassa toracica)
 - +/- + / - +/- - +/- - +/(- -)

Cette proposition nominative indiquerait l’état statique d’un corps enfermé dans une cage thoracique. Or, selon nous, cet énoncé est très curieux : comment un corps peut-il être enfermé dans une cage thoracique ? Comme nous l’avons dit plus haut, le monème “toracica” est *sdrucchiolo*, c’est-à-dire

qu'aussi bien métriquement que rythmiquement, la double détente à la fin de ce monème ne correspond à aucune accentuation. La cage thoracique, qui est animée par le souffle, est importante mais le mot paroxyton "toracica" est amoindri et peut, selon nous, être mis à l'écart comme le mot "distendere". Ainsi, selon nous, il est possible de lire « costui proprio nella sua cassa » :

costui (proprio nella sua cassa
 - +/- + / - +/- - +/(-)

Selon nous, outre le fait que cette *segmentation autre* corresponde métriquement à un *decasillabo piano pascoliano* assez rare (2-4-6-9), elle renforce (ou donne plus de poids à) la valeur du monème "cassa", c'est-à-dire que le sujet indéterminé, "costui", est enfermé dans une caisse, dans sa propre caisse. Ce sujet indéterminé est, selon nous, enfermé dans un cercueil comme l'est, justement, dès l'ouverture de la première case-récit de *Il giuoco dell'oca*, le narrateur :

Sto dentro la mia grande bara. Sono al buio, chiuso. Le voci che si sentono di fuori, che arrivano qui, che parlano di me, sono le voci dei visitatori ²¹.

Selon nous, la connotation mortuaire est très importante à souligner. Le cercueil, dans lequel est enfermé le narrateur, a la fonction de donner un sentiment d'inquiétude au commun des mortels. C'est un lieu où l'on n'a pas vraiment envie d'y entrer, voire, il est assez rebutant pour certaines personnes. Ce lieu est choisi par l'auteur uniquement pour créer une distanciation forte avec l'extérieur, ou en d'autres termes, il l'a choisi pour préserver son intimité. Selon nous, le cercueil n'est autre qu'une métaphore

²¹ Notre traduction : « Je suis dans mon grand cercueil. Dans l'obscurité, enfermé. Les voix que l'on entend du dehors, qui arrivent ici, qui parent de moi, ce sont les voix des visiteurs ».

du monde préservé de l'*io*. Puis, en poursuivant la lecture de cette première case-récit, le regard du narrateur se dirige vers l'extérieur à travers la fissure de deux planches de bois :

Con la faccia girata tutta da una parte, con tanta fatica, ne vedo qualcuno, li dei visitatori, da una fessura del legno tra un'asse della parete, che mi passa davanti, che si ferma. Poi qualcuno mette anche l'occhio, li nella fessura, e si vede che non ci vede niente.²²

Dans cette première case-récit, nous lisons que le narrateur observe, par une fissure, le monde extérieur et qu'un visiteur passe devant le cercueil et s'arrête. Ce visiteur pourrait être, selon nous, une métaphore du lecteur curieux. Puis, un autre lecteur, encore plus curieux, s'arrête plus longuement. Ce 'visiteur-lecteur' plonge également son regard dans une fissure du bois mais il ne voit rien²³. Nous pensons que c'est le flux narratif que le 'lecteur' ne peut pas voir de façon directe. Selon nous, ce flux narratif qui traverse les méandres du labyrinthe, lequel symbolise les méandres de la communication, est dissimulé dans les jonctions narratives, c'est-à-dire la nouvelle technique de la narration sanguinetienne.

Enfin, prenons un dernier exemple afin d'illustrer que la parenthèse privée de ponctuation n'est pas l'unique procédé par lequel le flux de la narration s'infiltré. Voyons la ligne 4 de *Purgatorio de l'Inferno* 15 :

al di là di noi, esiste quel vero cimitero (come ho detto): tre lunghe

La parenthèse privée de ponctuation (*come ho detto*) pourrait correspondre soit à un *quadrisillabo piano* accentué sur la troisième syllabe avec une

²² Notre traduction « Tournant mon visage entièrement d'un côté, avec beaucoup de mal, je vois l'un, là, des visiteurs, par une fissure du bois, entre une planche du mur, qui passe devant moi, qui s'arrête. Puis quelqu'un met aussi son œil, là dans la fissure, et on voit qu'il n'y voit rien. ».

sinalefe, soit à un *quinario piano*, accentué sur la quatrième syllabe, avec *dialefe*. Ici, la parenthèse semble avoir la fonction primordiale de la didascalie, mais, selon nous, la parenthèse a une fonction supplémentaire : celle d'isoler une plus petite unité métrique, « *tre lunghe* », correspondant à un *trisillabo piano*. Dans le reste de cette ligne, l'énoncé de quinze syllabes « *al di là di noi, esiste quel vero cimitero* » ne correspond à aucune unité métrique italienne. Selon nous, c'est la virgule qui semble relayer le rôle de la parenthèse, c'est-à-dire qu'elle peut découper pareillement la matière verbale. Cet énoncé pourrait métriquement correspondre à la juxtaposition d'un *senario piano* « *al di là di noi* » et d'un *decasillabo piano pascoliano* « *esiste quel vero cimitero* ». La ligne serait donc découpée en quatre unités métriques :

al di là di noi,
3 5

esiste quel vero cimitero
2 5 7 9

(come ho detto):
1 3
1 4

tre lunghe
2

Cependant, le référent de ce découpage métrique est tout à fait étrange. Selon nous, ce sont encore une fois les cellules rythmiques qui segmentent la matière verbale afin de faire émerger une jonction narrative :

al di là di noi, esiste quel vero cimitero (come ho detto): tre lunghe
- - +/ - +/ - +/(- -)/ + - / + - / + - / + - / - - + / - - + / (-)

²³ La vision de l'intérieur et de l'extérieur à travers une fente est ici une variation du traitement de la parenthèse enfermant trois petits points qui est située dans l'ensemble de

Cette ligne est composée d'un anapeste, de deux iambes suivis de deux détentes mises entre parenthèses, de quatre trochées, d'un iambe et d'un anapeste. La double détente fait émerger une coupure nette dans la ligne. Comme nous pouvons le constater, ce sont, encore une fois, les cellules rythmiques qui découpent autrement la matière verbale. Celles-ci découpent la ligne en isolant désormais des syntamges et des monèmes :

al di là
- - +/

di noi,
- +/(-)

esiste quel
- +/(- -)

vero
+ - /

cimitero
+ -/+ -/

(come
+ - /

ho detto):
- + /(-)

tre lunghe
- + /(-)

Selon nous, la ligne peut être découpée en huit unités rythmiques : l'anapeste isole le premier syntagme « al di là », le premier iambe isole « di noi ». Le premier trochée isole le monème « vero », les deux autres trochées isolent le monème « cimitero », le trochée suivant isole « come » et enfin les deux iambes isolent « ho detto » et « tre lunghe ».

Triperuno et *T.A.T.*, cf. *supra* notre “cartographie”, p. 146.

Le syntagme, « esiste quel », dont l'accentuation est métriquement et rythmiquement amoindrie, fait émerger une narration qui termine avec un déictique ne 'montrant' rien, *quel*. Ce type de construction finissant par un déictique indéterminé existe souvent dans *Il giuoco dell'oca*. C'est particulièrement au début de la case-récit XLIX que le déictique ne renvoie à aucun référent précis, notamment le sujet :

Racconta la storia degli zingari. Dice che è a letto così, sola e nuda, come la possono vedere tutti. E tutti la possono vedere, questo è vero, adesso, quella ²⁴.

Cette case-récit s'ouvre avec un verbe dont le sujet est 'in absentia', *Racconta*. La seconde phrase présente la même caractéristique, *Dice*. Enfin, la troisième phrase termine par le déictique *quella* mais il est impossible de savoir de qui il s'agit. Les phrases suivantes ne donnent aucune indication puisqu'elles commencent toutes avec le verbe *dire* fléchi à l'indicatif présent à la troisième personne du singulier (*Dice che viene sua madre [...]. Dice che sua madre le dice [...], etc.*). La fin de cette case-récit se termine sans que l'on sache qui est le sujet. Dans la case-récit XVII du même texte, l'on retrouve la construction de la phrase finissant par le déictique *quella* mais cette fois-ci, l'on suppose qu'il se rapporte à la *ragazza* :

La ragazza con le mani giunte ha la testa leggermente piegata sul collo, verso sinistra. Sembra una martire cristiana. Non si capisce da che parte guarda, quella. Forse guarda le figure luminose, che tremano nel cielo. Forse guarda la mia guida ²⁵.

²⁴ Notre traduction : « Elle raconte l'histoire des tziganes. Elle dit qu'elle est au lit, ainsi, seule, nue, comme peuvent la voir, tous. Et tous peuvent la voir, ça c'est vrai, celle-là. ».

²⁵ Notre traduction : « La fille aux mains jointes a la tête légèrement pliée sur son cou, vers la gauche. Elle ressemble à une matyre chrétienne. On ne comprend pas de quel côté elle regarde, celle-là. Peut-être regarde-t-elle les formes lumineuses, qui tremblent dans le ciel. Peut-être regarde-t-elle mon guide. ».

Ce qui nous intéresse ici, dans cet extrait dont une phrase termine par le déictique (Non si capisce da che parte guarda, quella.), c'est que l'on ne sait pas bien où regarde la *ragazza* puisque les deux propositions suivantes commencent par *forse guarda* (*Forse guarda* le figure lumineuse, che tremano nel cielo. *Forse guarda* la mia guida).

Selon nous, il serait possible de rapprocher cette action à celle que nous effectuons lors de la lecture de « existe quel » car l'on pourrait effectivement s'interroger sur la suite de cet énoncé. L'on pourrait se demander si l'on pourrait y rattacher le monème suivant isolé « vero », c'est-à-dire « existe quel vero » qui pourrait correspondre, métriquement à la juxtaposition d'un *trisillabo sdrucchiolo* et d'un *bisillabo piano* :

esiste	quel		vero
2	1		
- +/ -	- -	+ -	

Cependant, le référent est toujours obscur. L'on pourrait alors envisager d'y juxtaposer le monème suivant, « cimitero », formant une juxtaposition d'un *trisillabo sdrucchiolo*, d'un *bisillabo piano* et d'un *quadrisillabo piano* :

esiste	quel		vero		cimitero
2	1		1	3	
- +/ -	- -	+ -	+ -	/ + -	

Quoi qu'il en soit, selon nous, le déictique indéterminé « quel » peut être ou non rattaché au monème « vero », lequel peut avoir une fonction autonome ou bien il pourrait être suivi par « cimitero ». Les monèmes acquièrent donc une valeur exceptionnelle car ils fonctionnent, selon nous, d'abord *tout seuls* et peuvent entrer ou non en relation avec les monèmes environnants.

On arrive alors à un exemple extrême avec l'analyse d'une ligne qui ne présente aucun signe de ponctuation, aucune parenthèse, mais dont la

caractéristique majeure est celle de la structure de la répétition (mis en gras par nous-même), la ligne 19 de *Laborintus 2* :

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

Cette ligne est structurée en deux parties : la répétition du verbe *essere* fléchi à la troisième personne du singulier de l'indicatif présent *è* constitue une première borne, c'est-à-dire « *è finita infine è atomizzata* ». Puis, la répétition *io sono io sono* constitue la deuxième borne de cette ligne, c'est-à-dire « *e io sono io sono una moltitudine* », qui a, selon nous, deux lectures prosodiques différentes : *e io sono io* puis *sono una moltitudine* ou bien *e io sono* puis *io sono una moltitudine*. L'analyse de ces deux bornes permet d'illustrer le tourbillon métrique, lequel est surtout très vif dans la deuxième borne grâce à la multiplicité des lectures prosodiques.

La première borne de cette ligne 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

Puis, la deuxième borne de cette ligne pourrait métriquement correspondre soit 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 --

et elle pourrait correspondre aussi à un *novenario* + un *senario* ou bien à un *quinario* + un *decasillabo sdrucchiolo* ou enfin à un *quinario* + un *quadrisillabo* + un *senario sdrucchiolo* :

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 --

Tous ces découpages illustrent les vifs tourbillons dans lesquels la métrique est emportée dans les méandres de l'écriture « *laborintese* ». Les unités métriques n'ont donc plus du tout la fonction de structurer la narration et c'est désormais l'élément rythmique qui structure définitivement la ligne :

è finita infine è atomizzata | e io sono io sono una moltitudine
 - - +/ - +/ - - +/ - +/(-) | - +/ - +/ - +/ - +/ - +/ - +/ - +/(- -)

La première borne « è finita infine è atomizzata » est construite avec une série de trois anapestes et un iambe. Puis, la deuxième borne « e io sono io sono una moltitudine » est construite avec une série de sept iambes et d'une double détente. C'est particulièrement la répétition massive des cellules iambiques qui retient toute notre attention car elle concerne directement l'*io lirico* :

e io sono io sono una moltitudine
 - +/ - +/ - +/ - +/ - +/ - +/ - +/(- -)

Chaque cellule rythmique segmente la matière verbale afin de fractionner les monèmes en graphèmes. Dans cet extrait de ligne, nous constatons deux traitements du fractionnement. Le premier commence à partir du quatrième iambe :

o sono una moltitudine
 / - +/ - +/ - +/ - +/(- -)

La quatrième cellule iambique relie le graphème [o] à la suite verbale « sono una moltitudine », créant une interjection « oh sono una moltitudine ! », qui fait écho à la prosodie traditionnelle du lyrisme. Par contre, le deuxième traitement du fractionnement est totalement différent. Il concerne la segmentation de la matière verbale selon les trois premiers iambes :

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

Ces trois cellules iambiques fractionnent *autrement* la matière verbale faisant émerger la suite verbale « ei / oso / noi / ». Ce découpage de la matière verbale ne correspond à aucune règle syntaxique italienne : il est impossible de trouver sur l'axe syntagmatique en italien la suite verbale *ei oso noi*. Cependant, chacun de ces monèmes existe dans la langue italienne. Le monème *ei* est une forme archaïque et littéraire du pronom masculin de la troisième personne au singulier *egli* ; le deuxième monème est le verbe fléchi à la première personne du singulier de l'indicatif présent *oso* ; le troisième monème est le pronom pluriel *noi*. La première personne du singulier, qui est 'in absentia', est entourée par les pronoms 'in presentia' *ei* et *noi*.

Le flux narratif traverse la Langue aussi de cette façon en créant une *asyntaxie*²⁶ identifiable dans certaines cases-récits de *Il giuoco dell'oca*. Cette asyntaxie apparaît clairement dans la case-récit LX par une invention linguistique construite à partir de la répétition (qui pourrait évoquer la figure de rhétorique, la réduplication) :

²⁶ Le terme 'asyntaxie' est beaucoup plus correct que le terme 'agrammaticalité' que nous avons employé dans notre article paru dans *De la prose au cœur de la poésie*, PSN, 2007, pp. 119-129. L'asyntaxie concerne uniquement la structure morphosyntaxique (dont il est effectivement question ici). L'agrammaticalité ne peut pas être un terme adéquate car les nouveaux monèmes existent dans la langue italienne. (Nous aborderons l'asyntaxie

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*.²⁷

Les italiques indiquent 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, d'autres exemples, tirés du même texte, illustrent l'asyntaxie, dans la case-récit CV et la case-récit CIX :

Io e io siamo lì.²⁸

Io e io siamo rimasti soli.²⁹

Le verbe *essere*, qui est fléchi à la première personne du pluriel (*siamo*) et qui se présente aussi en tant qu'auxiliaire (*sono* - rimasti), se rattache désormais à la répétition du pronom de la première personne du singulier *io*. Le verbe *essere* est très important dans l'écriture sanguinetienne. C'est ce verbe qui se trouve dans l'*incipit* de *Laborintus* :

composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis

Il est ici fléchi à l'indicatif présent (*sono*) et entouré par deux syntagmes : à gauche, « *composte terre in strutturali complessioni* » et à droite « *Palus Putredinis* ». Le fait que le verbe soit entouré par ces deux syntagmes est très important car l'on peut se demander à quel syntagme il se rapporte. En effet, 'sono' correspond à la 3^{ème} personne du pluriel et dans ce cas, il se rapporte aux « *composte terre* » (ce sont des terres composées...) mais 'sono' correspond aussi à la 1^{ère} personne du singulier et dans ce cas, il se

sanguinetienne dans notre troisième chapitre, troisième paragraphe intitulé "l'asyntaxie : l'usage stylistique des pronoms réfléchis", *infra* pp. 191-196).

²⁷ 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 têtes de nouveaux-nés qui rient ensemble, dans [*e* et *e*] » (au lieu de *o* et *o*, notre traduction). Les italiques sont dans le texte original.

²⁸ Notre traduction : « Je et je sommes ici. ».

²⁹ Notre traduction : « Je et je *sont* restés seuls. ».

rapporte au syntagme nominatif du lieu lunaire « Palus Putredinis » (je suis Palus Putredinis) qui est très étrange car le sujet lyrique se définit en tant que lieu lunaire symbolisant l'élément liquide. C'est lors de notre audio-conférence que Edoardo Sanguineti nous a donné une explication plus approfondie sur l'*incipit* de *Laborintus* :

« ...la pluralité interprétative de *Laborintus* [est] vraiment et absolument de tout premier ordre [...] n'importe quelle phrase comme *composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis* peut sembler très claire mais ce *sono*, qu'est-ce que c'est ? c'est une première personne du singulier ? c'est une troisième personne du pluriel ? à quel sujet est-il lié ? on le relie avec ce qui précède, avec ce qui suit ? ou bien est-il là pour lui-même ? »³⁰.

Selon nous, c'est la précision sur le fait que 'sono' est là pour lui-même qui éclaire l'interprétation de cette ligne. Selon nous, l'élément liquide représente le flux de la narration qui n'est pas le sujet lyrique mais la technique nouvelle créée par l'auteur : cela expliquerait la raison pour laquelle il est là pour lui-même. Il s'agirait d'une lecture intralingale. Ce comportement critique envers la Langue et le Langage serait donc comparable à toutes les directions référentielles possibles dans l'écriture « *laborintese* », c'est-à-dire le parcours labyrinthique.

La création d'un supplément de sens dans le texte sanguinetien est synonyme d'une démultiplication puissante de lectures possibles au même moment. Et donc d'une pluralité de réceptions possibles que le lecteur "idéal" doit identifier. Il ne s'agit pas pour autant d'une 'œuvre ouverte' comme l'entend Umberto Eco (dans son ouvrage *L'opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962³¹), c'est-à-dire qu'un texte a forcément plusieurs

³⁰ Notre traduction : « ...la pluralità interpretativa di *Laborintus* [è] veramente e assolutamente di primissimo ordine [...] può sembrare molto chiaro una frase qualunque *composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis* ma quel *sono*, che cos'è ? è prima persona singolare ? è terza persona plurale ? è legato a quel soggetto ? lo lega con quello che precede, con quello che segue ? o sta per conto suo ? ».

³¹ Traduit en français *L'œuvre ouverte*, Paris, édition du Seuil, 1965.

réceptions au fil du temps parce que la réception d'une œuvre varie selon le contexte historique dans laquelle elle est lue (voire, plus précisément dans le contexte politico-culturel). Nous ne voulons pas dire que Umberto Eco ait eu tort, bien au contraire. Cependant, lorsqu'il s'agit de l'œuvre sanguinetienne, il faut apporter une nuance qui n'est pas négligeable : l'œuvre sanguinetienne est effectivement une œuvre ouverte mais de façon différente puisque plusieurs *strates de lectures* sont possibles. En d'autres termes, il s'agit plutôt d'une œuvre 'hyper-ouverte' puisque tout texte sanguinetien contient déjà en lui-même une multiplicité de lectures possibles qui ne se limitent pas à la simple métaphore ou d'autres procédés traditionnels. Selon nous, c'est d'abord à partir du travail sur *la matière verbale* (et particulièrement sur sa sonorité) que peut naître cette démultiplication (ou explosion) référentielle, c'est-à-dire la naissance de suppléments de sens dans lequel « ...on s'autorise un supplément de réalité...[il s'agit de la création d'] une nouvelle façon d'organiser le réel, de l'interpréter, de le modifier culturellement et naturellement, de le percevoir immédiatement. [...], c'est-à-dire une perception authentique du réel [...] j'ai écrit *Laborintus* en étant convaincu qu'il était plus réaliste que ce qui, à ce moment-là, en Italie, passait pour de la poésie réaliste »³². Dans cette écriture labyrinthique mouvante, le lecteur peut trouver la voie du lyrisme sanguinetien par ce type d'hyper-lecture formelle, c'est-à-dire en considérant d'abord l'angle linguistique. Selon nous, le lecteur se perd ou se noie s'il privilégie d'autres éléments d'analyses : en ignorant l'angle primordial, la linguistique, il ne parviendra jamais, selon nous, à toucher le message lyrique, très intimiste, de cet auteur. Lorsque Edoardo Sanguineti

³² Citations de Edoardo Sanguineti lors de l'entretien avec Ferdinando Camon (op. cit.). Notre traduction : « ...si concede un supplemento di realtà...[...] un nuovo modo di organizzare il reale, di interpretarlo, di modificarlo culturalmente e naturalmente, immediatamente di percepirlo [...] cioè [...] una percezione autentica del reale [...] ho scritto *Laborintus* ben convinto che fosse più realistico di quello che allora in Italia passava per poesia realistica ». Nous regroupons ces déclarations qui sont éparpillées dans le texte car il s'agit d'une discussion.

déclare que l'on ne voit rien dans *Laborintus*, il indique, selon nous, la particularité du traitement de la dimension référentielle de son écriture : celle-ci repose sur la désautomatisation du (ou des) des référent(s) figé(s) selon leur contexte environnant, aussi bien dans la ligne que dans le texte. D'après nous, ce qu'il faut retenir de sa technique lyrique, c'est la prise de conscience qu'il peut exister une très grande quantité de référents possibles que l'on ne voit pas forcément toujours. L'écriture « *laborintese* » repose donc avant tout sur la mise en crise de tous nos automatismes et celui qui est porté à un degré maximal est l'automatisme référentiel.

3. Le traitement du sujet : une poétique du *Nōs*

Dans la poétique sanguinetienne, le traitement du sujet est principalement tiré de la tradition prosastique. C'est dans *Capriccio italiano* que ce phénomène apparaît le mieux. En effet, il y a des personnages-prénoms et des personnages-graphèmes qui, d'après nous, se rattachent, l'un, à la tradition proustienne et l'autre à la tradition kafkaïenne. Le fait qu'ils soient présents dans le même texte provoque forcément une étincelle, donnant l'idée d'un nouveau traitement du sujet sous la plume sanguinetienne.

Dans *Capriccio italiano*, les personnages qui ont un prénom se référant directement à l'auteur et à sa femme (Edoardo, Luciana) sont un hommage à Marcel Proust, comme l'auteur le déclare lors d'un entretien avec Fabio Gambaro :

« [...] les personnages de mon histoire, qui tendent à avoir un prénom, sont les protagonistes (à un certain moment, le personnage narrateur s'identifie avec Edoardo, à la manière de la *Recherche* quand le personnage qui raconte s'identifie avec Marcel ; et ma femme aura son nom, Luciana [...].) »¹.

Dans *Triperuno* et *T.A.T.*, des prénoms de personnes qui ont réellement existé apparaissent également : dans *Laborintus*, Ellie et Ruben sont les prénoms d'amis de lycée de Edoardo Sanguineti² et dans *Purgatorio de l'Inferno*, ce sont les prénoms Roberto, 'les deux Françaises', Philippe, Edith, Micheline, Micha, Odile, que Edoardo Sanguineti a probablement

¹ Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti* (op. cit.). Notre traduction : « [...] i personaggi della mia storia che tendono ad avere un nome sono proprio i protagonisti (ad un certo punto il personaggio che narra si identifica con Edoardo, alla maniera in cui nella *Recherche* il personaggio che narra si identifica con Marcel ; e la moglie avrà nome Luciana [...]) ».

² Comme le souligne Erminio Riso aux pages 20-21 de son récent ouvrage "*Laborintus*" di Edoardo Sanguineti (op. cit.) : « Ruben è il vero nome di un compagno di liceo di Sanguineti [...] e anche Ellie è una compagna di scuola. ».

rencontrés lors de ses voyages en Italie et en France, (à Vérone, à Rome, à Florence, etc., à Paris, Hauteville, etc.), comme un itinéraire l'indique, par exemple, aux lignes 7-8 de *Purgatorio de l'Inferno* 8 « [...] Cerisy, Canisy, Coutances, Regnéville [...] ». Enfin, toujours dans *Purgatorio de l'Inferno*, les noms de Octavio Paz, de Calvino, Pavese, Berio, Sollers, Thibaudeau, Weber, représentent la sphère intime et professionnelle de l'auteur.

L'autre traitement du personnage, qui est le personnage-graphème, fait directement allusion à celui de Franz Kafka. C'est dans la première œuvre dramaturgique sanguinetienne, *K.*, que le traitement du personnage-graphème est explicitement utilisé : il s'agit de K. et J.. En paratexte du regroupement *Teatro*, Edoardo Sanguineti précise à propos de sa première pièce théâtrale *K.* :

« L'occasion de cette nouvelle publication m'offre l'opportunité de souligner que, si Franz K. est justement mon Kafka arbitraire, et que c'est ainsi qu'il fut reconnu par tous, Gustav J., contre l'unanimité de l'opinion, au contraire, n'est pas Jung, mais Janouch. »³.

Selon nous, Edoardo Sanguineti se réfère à l'ouvrage de Gustav Janouch (1903-1968), intitulé *Gespräche mit Kafka – erinnerungen und aufzeichnungen* (S. Fisher, Frankfurt, 1951)⁴. Nous pensons que Edoardo Sanguineti a lu le texte de Janouch en allemand à l'aube des années

³ Notre traduction : « L'occasione di questa nuova stampa del testo mi offre l'opportunità di avvertire che, se Franz K. è proprio un mio Kafka arbitrario, e come tale fu da tutti riconosciuto, Gustav J., contro l'unanime opinione in contrario, non è una controfigura di Jung, ma di Janouch. ».

⁴ Traduit en français en 1952, *Kafka m'a dit – notes et souvenirs*, aux éditions Calmann-Lévy, Paris, traduction Clara Malraux, préface Max Brod. La référence de la traduction de ce texte en italien est d'ailleurs donnée par Edoardo Sanguineti dans son texte écrit en 1953, intitulé "Breve nota per Kafka" dans la revue *Numero*, Anno V, n°3 (maggio-giugno 1953), pp. 8, 31-32 « ...une page des "Conversations avec Kafka" de Gustav Janouch [...] que Ervino Pocar a récemment présenté au lecteur italien. » ; (notre traduction « ...una pagina dei "Colloqui con Kafka" di Gustav Janouch [...] che Ervino Pocar ha recentemente presentato al lettore italiano. »). Cependant, dans cet article, Edoardo Sanguineti n'aborde pas le traitement du personnage-graphème chez Kafka.

cinquante et que Franz Kafka est un auteur important pour lui. Cependant, s'il est possible de voir un lien avec cet écrivain en particulier, il s'agit avant tout d'une référence à un *Kafka arbitraire* qui n'appartient qu'à Edoardo Sanguineti. Comme il le déclare à Fabio Gambaro, ce qui l'intéresse dans l'invention du personnage-graphème de Kafka, c'est son caractère universel :

« Chez Kafka, la lettre de l'alphabet indique effectivement l'universel : K., c'est chaque homme, au delà de monsieur Franz Kafka, naturellement. »⁵.

La portée universelle du personnage-graphème, qui est d'ordre métaphysique et religieux chez Kafka, est renversée en une portée beaucoup plus intime et laïque dans l'écriture de Edoardo Sanguineti. Toujours au cours du même entretien, l'auteur indique clairement ce renversement :

« C'est une situation directement opposée à celle que Kafka a conçue : ce n'est pas le protagoniste qui est identifiable avec la lettre de l'alphabet [...], alors que les personnages de Kafka sont toujours identifiables avec des prénoms, même quand accidentellement ils en ont un, sauf justement K. Cela dérive du fait que le K. de Kafka est, pour ainsi dire, l'universel supérieur ; dans mon cas, ce qui est désigné [...] c'est l'aspiration à concrétiser historiquement l'histoire, sans pour autant soustraire le caractère universel, son signifié typique et exemplaire. »⁶.

⁵ Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit.. Notre traduction : « In Kafka, la lettera dell'alfabeto indica effettivamente l'universale: K. è ogni uomo, oltre che il signor Franz Kafka, naturalmente. ».

⁶ *Idem*. Notre traduction : « È una situazione direttamente opposta a quella concepita da Kafka: non è il protagonista che è indicabile con una lettera dell'alfabeto [...], mentre i personaggi di Kafka sono sempre designabili con nomi, anche quando accidentalmente non ne hanno, tranne proprio K. Cio dipende dal fatto che il K. di Kafka è, per così dire, l'universale superiore ; nel mio caso, quello che si designa [...] è l'aspirazione a concretare storicamente la vicenda, non tanto a sottrarre ad essa la sua universalità, il suo significato tipico ed esemplare. ».

Les ‘personnages-graphèmes’ sanguinetiens, que l’on trouve également dans les proses, se réfèrent à des personnes réelles que Edoardo Sanguineti a fréquentées. L’ordre métaphysico-religieux est ainsi gommé dans l’écriture sanguinetienne pour laisser place à l’univers laïque, amical et très intime. Dans l’écriture « *laborintese* », il y a donc un lien très étroit entre ces deux traitements du sujet. Celui qui le représente le mieux est *Ellie* dans *Laborintus*.

3.1. *Ellie in frazionamento* : la double articulation du langage

Dans *Laborintus*, Ellie est d’abord un monème et une **sonorité** « è li » **qui est resémantisée** en déictique (c’est là). Ellie symbolise une rupture importante avec l’espace imaginaire lyrique à l’aube de la deuxième moitié du vingtième siècle. C’est particulièrement à travers ce prénom que va reposer le principal enjeu du nouveau lyrisme sanguinetien. Ce prénom, qui n’est pas italien mais anglais, correspond étymologiquement à Hélène⁷, personnage mythologique qui est le moteur du récit de la Guerre de Troie dans la première œuvre littéraire du monde occidental. L’étymologie de ce prénom, *hele* “éclat du soleil”, marque une opposition nette entre la lune et le soleil. Il y a donc une forte opposition entre l’ancien espace, la Lune, et le nouvel espace, le Soleil, lequel renvoie métaphoriquement ou philosophiquement à la Découverte et à la Connaissance, notamment dans la relation Langue / Langage du lyrisme sanguinetien. Ellie est à la source d’un retour aux sources du fait littéraire et renouvelle la notion de lyrisme à travers une écriture impliquant fortement la notion de sonorité.

À la page 22 de son “*Laborintus*” di Edoardo Sanguineti, Erminio Risso associe Ellie avec le graphème λ mais il signale une « mutation à l’intérieur

⁷ Cf. gr. “hele” – *éclat du soleil*, fr. Hélène ; lat. Helena ; angl. Helen, Ellie, Elli ; allem. Helene ; ital. Elena ; russe Jelena, in <www.nkjf.uw.edu.pl/Comenius2/DorotaFr-roi.html>.

de l'archétype féminin, λ est une métamorphose de Ellie »⁸. Bien que nous soyons d'accord avec lui sur le rapprochement entre Ellie et le graphème λ , nous ne partageons cependant pas du tout les termes « mutation » et « métamorphose » qu'il emploie parce qu'ils évoquent immédiatement ceux que l'on emploie à propos des personnages kafkaïens (d'autant plus que Kafka écrivit, justement, une prose intitulée *La métamorphose*). Pour trouver le terme exact correspondant à l'innovation sanguinetienne, il suffit de lire, à la ligne 37 de *Laborintus* 6 « in frazionamento Ellie finalmente... ». Il s'agit d'un fractionnement, c'est-à-dire d'un effritement, ou d'une pulvérisation, du prénom que nous devons d'abord, et avant toute chose, considérer linguistiquement en tant que monème. Celui-ci est pulvérisé en graphème 'lambda', justement, c'est-à-dire en un quelconque signe linguistique, en une quelconque sonorité. Selon nous, il s'agit d'un *jeu* spécifiquement linguistique qui se rapporte à la double articulation du langage qui a été théorisée par le linguiste André Martinet⁹ : le monème représente la première articulation du langage et le phonème la deuxième articulation du langage. La double articulation du langage permet donc de toucher la structure de la Langue dans ses moindres recoins, c'est-à-dire de toucher les plus petites unités linguistiques. Sous la plume sanguinetienne, c'est effectivement la première articulation, le monème, qui est pulvérisé dans la deuxième articulation, les phonèmes. Cette explosion du monème en phonème fait notamment écho à l'image du Big Bang évoquée par l'auteur lors de notre audio-conférence. Certes, il associe cette image à l'ensemble de ses œuvres, c'est-à-dire dans une perspective macrotextuelle (*Laborintus* est le noyau originnaire qui ensuite explose, créant des cosmos extrêmement compliqués). Selon nous, cette image peut également être associée dans une perspective microtextuelle, c'est-à-dire que le monème est le noyau

⁸ Erminio Riso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti* (op. cit.) p. 22 : « Nell'ottica di un mutamento all'interno dell'archetipo femminile, λ è una metamorfosi di Ellie... ».

⁹ André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Colin, 1970.

originaria qui ensuite explose, créant de nombreux phonèmes. Cette pulvérisation est extrêmement difficile à voir clairement dans *Laborintus*. Mais le fait que l'on ne la voie pas immédiatement est justement l'enjeu du lyrisme sanguinetien, comme le déclare l'auteur :

« ...ne pas voir un corps et savoir qu'il est là, voilà, et à partir des énoncés, imaginer toutes les choses qu'ils font éventuellement, et les percevoir, même par le menu que l'on perçoit à travers le dit, le bruit, [...] etc., cela devient une chose énorme. Pour comprendre ce qu'est un corps il ne faut pas le voir mais voir tous les référents utiles pour pouvoir, non seulement se le construire, mais justement le percevoir dans sa tangibilité. »¹⁰.

Dans *Laborintus*, la pulvérisation du monème **Ellie** en phonème est progressive. Le monème **Ellie** est présent 22 fois dans *Laborintus*. Il apparaît quatre fois dans l'incipit de *Laborintus* (deux fois dès la deuxième ligne, une fois à la ligne 15 et 20) :

riposa tenue **Ellie** e tu mio corpo tu infatti tenue **Ellie** eri il mio corpo
quelli i nani extratemporali i nani insomma o **Ellie**
Ellie tenue corpo di peccaminose escrescenze \ che possiamo roteare

Le monème **Ellie** apparaît ensuite huit fois dans *Laborintus* 6 (aux lignes 6, 9-11, 16, 20, 37 et 40) :

finché i nervi **Ellie** resistono si circulus quadratus il sole più tardi
Ellie l'amore de facie of a mild sexuality apparente
nelle tue braccia e la tua luna tenera serena voglio la soluzione di **Ellie**
tu sei l'amore nell'amore senza soluzione **Ellie** sei l'amore tutto l'amore
nel tuo sangue e attenzione rivolta e complicazione **Ellie** intendo
tu **Ellie** chiaro globo estensione chiara ed espansione sottile
in frazionamento **Ellie** finalmente parte del mio Sinus Vaporum
ma alla vita attenzione presa in posizione in piedi di fronte a **Ellie**

¹⁰ In *Scrittori a confronto* (op. cit.). Notre traduction : « non vedere un corpo e sapere che c'è, ecco, e dai discorsi immaginare tutte le cose che eventualmente fanno, e percepirle per quel tanto che si percepisce attraverso il detto, il rumore, [...], etc., diventa una cosa enorme. Per capire cos'è un corpo bisogna non vederlo ma avere tutti i referenti utili per poterselo, non solo costruire, ma proprio percepire nella sua tangibilità. ».

Ensuite, il apparaît trois fois dans *Laborintus* 9 (aux lignes 17, 22 et 24) :

o **Ellie** mio alfabeto vegetale dilatato di caotici pori (detti circhi cistici)
colloca speciale devozione \ **Ellie** verifica tropico personale
nostalgico distratto ripetutamente umiliato appassionata **Ellie** ripetutamente

Enfin, il apparaît ça et là dans les autres textes. Dans *Laborintus* 10, il apparaît deux fois à la première ligne, une fois dans *Laborintus* 11 (ligne 12), deux fois dans *Laborintus* 12 (lignes 1 et 26), à la première ligne de *Laborintus* 13, à la ligne 16 de *Laborintus* 16 :

Ellie mia **Ellie** mia tesi sei la fine di uno svolgimento civile

delle mie fatiche chimiche ancora e sempre **Ellie**

gengiva congelata dalle visioni esplosive \ **Ellie** concetto di concetto
Ellie (poiché è straordinariamente prossima) trascina le instantiae crucis

oh torrenti subordinati della realtà oh **Ellie** occulta

dentro un sensibile cerchio **Ellie** dentro un cerchio di nulla

Selon nous, le fractionnement du monème Ellie commence à partir d'un changement typographique, c'est-à-dire lorsqu'il apparaît en lettres capitales à la ligne 5 de *Laborintus* 22 :

délicieux dall'1 \ELIAEL quod nuper **ELLIE** diximus della tua delicatezza

C'est à partir de *Laborintus* 23 que l'on peut l'associer au signe linguistique /L/ entre parenthèses (ligne 2), c'est-à-dire à un signe qui appartient à la famille linguistique du latin, de l'italien, du français, de l'anglais, de l'allemand :

οί πολλοί e mi domanda (**L**): fai il giuoco delle luci?

Puis, le signe linguistique /λ/, qui appartient à la langue grecque, fait également son entrée dans *Laborintus 23* jusqu'à *Laborintus 27*, créant, en cela, une séquence. Le signe λ apparaît pour la première fois au début de la ligne 25 de *Laborintus 23* entre parenthèses :

(de λ) ecc. de morte ho capito

Les textes suivants présentent au moins une fois le signe λ : au début de la ligne 6 de *Laborintus 24*, à la dernière ligne de *Laborintus 25* et à la ligne 8 de *Laborintus 26*, et dans *Laborintus 27*, le signe λ apparaît six fois (lignes 4, 8-9 et 11-12 :

columbarum λ? \ ah alle mie spalle tempo pigra testudo igieniche zone!
y: λ:
; resolvuntur; \ (λ) lividissima λ! lividissima! (palus)
(λ) a juventute sua; considerantes; in 'Album Amicorum';
plus! semper! nigromanticus magnus; quam pingitur! hec est (λ);
HEC EST (λ); quam pingitur (λ) intelligitur! (Ruben!); (idem de Timanthe);
(dicam); oh nulla est (...); (λ); DECENTER ; (idem Eunapius); (FABRICA!)
(λ); quae pingitur:

Selon nous, l'importante répétition du graphème λ à la fin de *Laborintus* symbolise d'abord qu'un nombre important de monèmes est pulvérisé en phonèmes. Cependant, ce phénomène est pratiquement invisible dans *Laborintus*. Selon nous, les lignes 16-17 de *T.A.T. 1* permettent de mieux comprendre ce phénomène de pulvérisation du monème en phonème (mis en gras par nous-même) :

e sopra: **nel caso che** LUI fosse (e: **nel caso che** LUI); e sotto: nel caso (e: **nel**; e: **ne**; e: **n**); \ [...]

La répétition du syntagme *nel caso che* à la ligne 16 et l'enjambement d'une partie de ce syntagme *nel caso* entraîne le fractionnement progressif de la préposition italienne *nel* entre parenthèses au début de la ligne 17. La

préposition *nel* apparaît entièrement, puis se réduit progressivement en deux graphèmes *ne* puis, enfin, en un graphème *n*. Ou bien, il est également possible de constater que la sonorité /el/ est fractionnée et disparaît. Cette œuvre “post-laborintique” est très métatextuelle car nous pouvons voir que le monème *nel* est effectivement fractionné en graphème *n*, faisant écho à la lettre de l’alphabet envisagée en tant que sujet. Le traitement du sujet sanguinetien repose, selon nous, sur ce type de jeu linguistique.

Dans *Laborintus*, c’est la sonorité du monème *Ellie* qui est d’abord à considérer en tant que symbole d’une opération linguistique. Sa resémantisation en déictique « è li » indique par conséquent un jeu sur la sonorité de la matière verbale. Le référent qui se rattache au prénom de l’amie de lycée de l’auteur est donc extrêmement amoindri puisqu’il ne s’agit plus de la personne réelle que l’auteur a fréquentée mais d’une sonorité qui est resémantisée afin de symboliser le procédé majeur de l’écriture « *laborintese* ». Celle-ci dépasse le traitement sonore de la matière verbale dans la théorie des formalistes russes car le référent y est infini, il est *lambda*.

3.2. la resémantisation intimiste des petites unités de la langue

Lors de notre audio-conférence, nous avons demandé à Edoardo Sanguineti si l’on pouvait identifier, dans *Capriccio italiano*, des noms et des prénoms se rapportant à ses ‘sujets-graphèmes’ en posant l’hypothèse que leurs référents étaient des écrivains appartenant à un autre siècle que le nôtre (nous pensions, par exemple, que dans la case-récit XXII, l’association du ‘sujet-graphème’ B. pouvait se rapporter à Baudelaire). Notre hypothèse a suscité chez l’auteur une précision non négligeable : les ‘sujets-graphèmes’ de *Capriccio italiano* ne se réfèrent pas à des personnes qui ont vécu dans un siècle différent du nôtre ; ils se réfèrent à des personnes que l’auteur a connu. Le ‘sujet-graphème’ B., dans sa prose *Capriccio italiano* englobe

tous les peintres que l'auteur connaît dont l'initiale commence par la lettre B de l'alphabet :

« ...la lettre B, pour moi, renvoie à des peintres, c'est une espèce de mélange entre quelques peintres dont l'initiale commune est 'B.', c'est-à-dire Baj, Bueno, Baruchello, Biasi ; ce sont des peintres que j'ai connus... »¹¹.

Il s'agit d'une stratégie nouvelle du traitement du sujet dans laquelle l'intimité est très préservée. Lors de notre audio-conférence, Edoardo Sanguineti nous a dit qu'une case-récit de *Capriccio italiano* était intimement liée à l'un de ces peintres. Nous pensons qu'il se réfère, par exemple, à la case-récit VII car il est question du personnage B. et de peinture, particulièrement dans l'extrait suivant :

Si viaggiava nella nebbia, quando B. aveva fermato la macchina di colpo. Stava parlando dei suoi ultimi quadri. [...] Lui aspettò un momento, poi disse : "È allo studio." Io avevo capito, si capisce, ma dissi allora, naturalmente : "Chi ?" E lui, naturalmente, stava zitto. Lo studio era una specie di negozio, che lui affittava, allora. Riprese a parlare dei suoi ultimi quadri, [...] Lui disse ancora qualcosa dei quadri, [...].¹².

Le narrateur et B. sont dans une voiture. C'est B. qui conduit. Puis, il arrête la voiture pour parler de ses œuvres picturales, de son atelier. Il pourrait s'agir d'un fait quotidien que Edoardo Sanguineti a partagé avec l'un de ses amis peintres dont l'initiale commence par cette lettre de l'alphabet. Cet extrait pourrait caractériser le caractère très intimiste du *je* car il nous est

¹¹ Notre traduction : « ...la lettera B, per me, rinvia ad alcuni pittori, è una specie di mescolanza tra alcuni pittori che avevano come iniziale B, cioè Baj, Bueno, Baruchello, Biasi ; sono pittori che ho conosciuto... ».

¹² Notre traduction : « On voyageait dans la brume, quand B. avait arrêté la voiture d'un coup. Il était en train de parler de ses dernières peintures. [...] Lui, il attendit un moment, puis dit : "Il est à l'atelier." Moi, j'avais compris, bien sûr, mais je dis alors naturellement : "Qui ?" Et lui, naturellement, il restait muet. L'atelier était une espèce de boutique, que lui

impossible d'identifier le peintre en question. Est-ce Baj, Baruchello, Bueno ? Nous n'en savons rien. Les détails de l'atelier loué, des pauses dans le discours et particulièrement des indéterminées dernières œuvres ne nous renseignent pas plus. Par contre, si l'un des peintres en question a lu cet extrait, il est fortement probable qu'il ait pu s'identifier.

Lors d'un autre entretien, l'auteur indique une situation semblable, à propos de *Purgatorio de l'Inferno* :

« ...celle qui a pour cadre Cerisy, où j'étais allé avec Giuliani. En écoutant ce texte, Giuliani dit : "C'est une chose impressionante, tout est vrai". C'est-à-dire, le texte était construit avec tous les détails d'un épisode dans lequel, moi et lui, qui n'est pas nommé, nous sommes dans une pièce, où nous dormons. On entre, on porte un tableau à craie, il y a des jeunes filles, on allume la lumière, on éteint la lumière, et c'est toute cette petite chronique d'un épisode minimal. Lui, il avait assisté à tout cela et il se trouvait face à une espèce de compte rendu, voilà. Il était étonné du caractère, comment dire, pire que réaliste, presque de chronique, d'un texte qui se présente, en revanche, pour d'autres, totalement disloqué. C'est parce qu'il y a ce fil de la narration qui peut se deviner, mais il est très souterrain. Celui qui, par hasard, comme lui, avait été témoin, il se trouvait face au vrai plus vrai que du vrai. »¹³.

Selon nous, il n'est pas nécessaire de recourir aux textes de *Purgatorio de l'Inferno* pour vérifier cette déclaration. Ce qui importe ici, c'est le fait que Edoardo Sanguineti précise d'une part, qu'il a lu ce texte à voix haute, et

il louait, à cette époque. Il recommença à parler de ses dernières peintures, [...] Lui, il dit encore quelque chose sur ses peintures, [...]. »

¹³ In *Scrittori a confronto* (op. cit.). Notre traduction : « ...quella ambientata a Cerisy, dove io ero andato insieme a Giuliani. Ad ascoltare questa poesia Giuliani dice : "è una cosa impressionante, è tutto vero". Cioè la poesia era costruita con tutti i dettagli di una situazione in cui io e lui, che non è nominato, siamo in una stanza, dove dormiamo. Arrivano, portano su una lavagna, si sono certe ragazze, si accende la luce, si spegne la luce, e tutta questa cronicetta di un evento minimale. Lui aveva assistito a tutto questo, e si trovava di fronte a una specie di resoconto, ecco. Era stupito del carattere, come dire, peggio che realistico, cronachistico quasi di una poesia che si presenta invece, per altri riguardi,, come totalmente disgregata. Perché c'è questo filo di racconto che si può indovinare, ma molto terremotato. Chi per accidente, come lui, era stato testimone, si trovava di fronte a un vero più vero del vero. ».

d'autre part que Giuliani a reconnu une situation partagée avec l'auteur : il n'est pas nommé mais témoin de cet épisode.

Entre *Capriccio italiano* et *Purgatorio de l'Inferno*, il y aurait donc, apparemment, une différence du traitement référentiel dans le rapport sujet / objet. Cela pourrait paraître évident, puisque le traitement du personnage est, en général, forcément différent entre un texte dit 'prosastique' et un texte dit 'versifié'. Effectivement, dans *Triperuno* et *T.A.T.*, il n'y a aucune lettre de l'alphabet pointée, ce qui explique encore mieux l'absence massive de points dans ces textes. Cependant, nous allons voir que le traitement tout à fait nouveau du sujet sanguinetien permet de dépasser ces limites. Il ne s'agit plus désormais de désigner ces sujets en tant que 'graphèmes'. **Le sujet sanguinetien est un 'sujet-son'** dont le référent est démultiplié. C'est dans la case-récit XCIX de *Il giuoco dell'oca*, que le traitement référentiel du sujet est symbolisé avec le signe linguistique [o] :

C'è l'O spaccato, bianco su blu, in cartoncino. C'è l'avambraccio con l'orologio, che indica **l'O** spaccato.

Ce signe linguistique est ici « spaccato », c'est-à-dire que la valeur référentielle du phonème /o/ est démultipliée, il a plusieurs référents. Nous pouvons effectivement lire ces lignes de façon intralinguale « **ce l'ho** spaccato » et « **l'ho** spaccato ». Selon nous, il pourrait s'agir d'une déclaration de poétique de l'auteur : le signe linguistique [o] symboliserait ici l'espace de l'intellect du *je*¹⁴. Dans l'écriture « *laborintese* », ce sont donc les graphèmes et les phonèmes qui acquièrent une démultiplication référentielle.

Alors, quand Erminio Risso déclare que « λ c'est Luciana »¹⁵, nous sommes d'accord avec lui à une exception près : le monème Luciana n'apparaît

¹⁴ Cet aspect sera approfondi *infra*, pp. 244-248.

¹⁵ Erminio Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti* (op. cit.) p. 21. Notre traduction : « λ è Luciana »).

jamais dans *Laborintus*. Il est très probable que la femme de l'auteur ait pu reconnaître également des situations, des épisodes, tout comme Baj, Bueno, Barucchello ou Giuliani auraient pu en reconnaître. Cependant, à la lumière de nos analyses, nous ne pouvons pas être aussi catégoriques que Erminio Risso.

3.3. l'asyntaxie : l'usage stylistique des pronoms réfléchis

Comme nous l'avons dit plus haut, dès la première case-récit de *Il giuoco dell'oca*, l'*io* indiquait l'espace dans lequel il se trouvait, un cercueil, caractérisant le monde très préservé de l'*io*¹⁶. En ouvrant de cette façon *Il giuoco dell'oca*, nous pensons que Edoardo Sanguineti a probablement voulu créer un lien avec la case-récit LXXXI de *Capriccio italiano* car cette case-récit s'ouvre également avec la description d'un espace funèbre :

Penso che siamo come morti, e penso che in quella fontana ci stiamo come in una tomba¹⁷.

C'est particulièrement l'étude morphosyntaxique de cette case-récit qui nous permet de comprendre le traitement de l'asyntaxie sanguinetienne. En effet, nous pouvons déjà identifier, dans cette première phrase, la répétition-variation de « Penso che siamo come morti » et « e penso che in quella fontana *ci* stiamo come in una tomba ». L'ajout du pronom *ci* semble superflue. Selon nous, il est possible de nous interroger sur ce phénomène. En poursuivant la lecture, l'ajout du pronom *ci* semble encore une fois superflue :

¹⁶ Cf. *supra* p. 166.

¹⁷ Notre traduction : « Je pense que nous sommes comme des morts, et je pense que dans cette fontaine, nous y sommes comme dans une tombe. ».

Ma che era una cosa strana, perché giacevamo immobili, sì, ma come confusi, e cioè confusi insieme, che non *ci* distingevamo i nostri corpi, così intrecciati.¹⁸

Selon nous, afin de comprendre l'intention de l'auteur, il faut s'arrêter sur l'analyse stylistique de cette case-récit. En effet, l'ajout du pronom *ci* qui paraît superflu, est en définitive une façon d'attirer l'attention sur sa propre sonorité /tʃ i/. Selon nous, cette sonorité entre ensuite en relation avec les nombreuses répétitions phoniques en /si/ (« sì », « confusi », « confusi ») qui, selon nous, est un jeu acoustique. La sonorité /tʃ i/ apparaît, justement, de façon massive dans cette case-récit car elle accompagne des verbes réfléchis : « *ci* distingevamo » (*distinguer*si**), « *ci* sentivamo » (*sentir*si**) « mi sono spiegato » (*spiegar*si**), « mi spiego », (*spiegar*si**), « confondersi », « si confondevano » (*confonder*si**), « uno si sentiva » (*sentir*si**), « non si sapeva » (*saper*si**), « non si capiva » (*capir*si**), « mi sembrava » (*sembrar*si**), « si incontravano » (*incontrar*si**), « si confondevano » (*confonder*si**), « si stringevano » (*stringer*si**), « ti fa bene » (*fars*si**), etc.,. Ce constat est important pour l'analyse de la troisième phrase qui semble un toscanisme (mis en gras par nous-même) :

E poi non era soltanto che **noi si era intrecciati**, anche se, per essere intrecciati, lo eravamo davvero, e non eravamo mica intrecciati poco, ma intrecciatissimi, ecco, e mi sono spiegato, adesso, insomma.¹⁹

Cette construction morphosyntaxique existe bien en italien car il est possible de l'entendre en toscane. Cependant, Edoardo Sanguineti n'emploie aucun dialecte dans son écriture ; et il ne s'agit pas non plus exclusivement du

¹⁸ Nos italiques.

¹⁹ Notre traduction : « Et puis, ce n'était pas seulement que nous on était entremêlés, même si, en tant qu'êtres* entremêlés, nous l'étions vraiment, et nous n'étions pas qu'un peu entremêlés, mais très entremêlés, voilà, et je me suis expliqué, maintenant, en somme. ». [*Nous substituons le verbe *essere* par le substantif 'essere' afin de souligner la démultiplication].

registre parlé²⁰. Selon nous, cette construction morphosyntaxique est avant tout stylistique sous la plume sanguinetienne car elle entre en relation avec l'ensemble des *verbi riflessivi* de cette case-récit. Il suffit d'analyser de près l'une des phrases afin d'éclaircir notre propos :

E i nostri corpi, così, non si capiva che posizione ci avevano, in quell'acqua, e mi sembrava che i miei piedi erano troppo vicini alla mia testa, ma che forse, invece, era la testa di lei, quella, e cioè di R., e le mie mani si incontravano con le sue mani, e anche quelle si confondevano, e prima si stringevano, certo, e poi non si stringevano più, ma che erano come le stesse mani, per lei, per me.²¹

Dans cette phrase, notre attention se porte sur la description des mains : « le mie mani si incontravano con le sue mani ». On imagine deux paires de mains qui se croisent. Cependant, le déictique « quelle » qui vient après, (e quelle si incontravano) peut aussi bien déterminer les deux paires de mains qu'une seule paire de mains puisqu'à la fin de la phrase nous lisons « erano come le stesse mani, per lei, per me ».

L'analyse de la tournure morphosyntaxique « noi si era intrecciati » ne correspond donc pas à la valeur toscane qui est une redondance du pronom *noi*. Selon nous, Edoardo Sanguineti l'emploie dans une construction

²⁰ Ce type de structure apparaît de façon récurrente dès la troisième case, puis dans sept autres cases : III « Volevo anche dire qualcosa a C., e **noi si rimaneva tutti fermi**, con la testa vuota, ... » ; XV « ... e così **noi si stava chiusi** dentro, che a metterla e a toglierla, anche la matita, non si faceva mica rumore. » ; XVII « Doveva essere giorno, ormai, che **noi si era tutti** nel camerino del direttore, e non si capiva mica come ci potessimo stare tutti, e **noi si era** un po' al buio, ... » ; XIX « ... e **noi si andava a quattro zampe**, lei davanti e io subito dietro, tutti zitti. » ; XXX « Adesso era tanto che **noi si saliva** per quel cancello, che quello non finiva mai. » ; XXII « ... **noi si diceva** sempre di no, ... » ; XLIX « Il giuoco è quello che noi ce lo sappiamo tutti, che **noi si gira** intorno alle sedie, ... » ; LXI « ... che così **noi si cammina** con una fatica un po' strana, e un po' con una strana lentezza... ».

²¹ Notre traduction : « Et nos corps, ainsi, on ne comprenait pas quelles positions cela avait, dans cette eau, et il me semblait que mes propres pieds étaient trop près de ma propre tête, mais que peut-être, en revanche, c'était sa tête, à elle, celle-là, et c'est-à-dire à R., et mes mains se croisaient avec ses mains, et aussi celles-ci se confondaient, et avant elles se serraient, certes, et ensuite elles ne se serraient plus, mais qu'elles étaient comme les mêmes mains, pour elle, pour moi. ».

stylistique : il ne s'agit pas de la redondance d'un simple *noi* puisque deux sujets atones sont désignés « le *mie* mani » et « le *sue* mani ». Cette subtilité est d'ailleurs répétée à la fin de la case-récit « che mi sembrava di sentirci come delle vene gonfie che battevano, ma che non capivo se battevano in lei, se battevano in me, quelle vene vive. ». Les veines battent mais le narrateur ne sait pas si c'est *in lei* ou *in me*. Il n'écrit pas *in noi* : les deux pronoms atones sont donc bien distincts.

Le pronom dont la particularité est de désigner plusieurs sujets distincts est spécifique du latin : c'est le pronom *nōs* qui est à la fois un *je* de majesté et un *je* de modestie avant d'être un *nous* collectif²². Dans la poétique sanguinetienne, la première personne du pluriel (le pronom tonal *noi* ou le pronom atone *ci*), est enracinée dans la valeur de la langue. Ainsi, l'on comprend mieux la valeur du pronom *noi* dans la tournure morphosyntaxique « *noi si era intrecciati* ». La construction morphosyntaxique (*Noi* + *si* + verbe fléchi à la troisième personne du singulier) est avant tout stylistique : elle fait émerger l'idée de la valeur référentielle démultipliée du pronom *nōs*. Sous la plume sanguinetienne, il s'agit d'un ensemble de pronoms atones qui sont enfouis sous le *noi* : le *je* de majesté, le *je* de modestie, et toutes les autres *particelle pronominali* (*mi*, *ti*, *ci*), c'est-à-dire une pluralité de pronoms atones. Cela forme un *ensemble* de pronoms distinctifs *entremêlés* et acquièrent une épaisseur, ils ne sont plus *vides*. Le pronom n'est plus un « simple signe indiciel (*vide*) ou un véritable substantif personnel »²³. Le sujet lyrique est donc enraciné dans la valeur du pronom *noi*. Cependant, l'auteur ne se limite pas à la duplicité du

²² Cette subtilité de la langue latine existe encore aujourd'hui en italien mais plus en français. La valeur de majesté est gommée en français (la première personne est directement utilisée par exemple dans la formule « je, soussigné » alors qu'en italien la formule est à la troisième personne du singulier « il sottoscritto » ou à la première personne du pluriel « Noi, Juan Carlos, re di Spagna »). La formule de modestie a beaucoup plus persisté en français qu'en italien (c'est le *nous* entendu au singulier que nous utilisons, par exemple, pour rédiger notre thèse). Dans son *D'écrire la traduction* (op. cit.), Jean-Charles Vegliante soulève ce problème aux pages 107-109.

²³ Jean-Charles Vegliante, *D'écrire la traduction*, (op. cit.) *ibidem*.

‘je’, comme il le déclare à propos de *Il giuoco dell’oca* : « Le je est entièrement multiplié et découpé. »²⁴. C’est effectivement ce qu’illustrent certaines cases-récits de *Il giuoco dell’oca*. Le pronom *io* se déploie selon plusieurs genres grammaticaux dans la case CV, laquelle révèle un *io femminile* et deux *io maschili* :

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.²⁵

Il y a un *io maschile* qui porte des chaussures à clous puis l’*io femminile* et l’*io maschile* nain ont un élément en commun car ils portent des lunettes sombres. Dans la case CIX, nous retrouvons la dimension ternaire de l’*io* et même s’il n’y a pas de précision sur la nature de leurs genres, nous pouvons les imaginer :

Ci sono 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.²⁶

L’*io* qui est vraiment tout noir pourrait correspondre à l’*io maschile* masculin qui a des chaussures à clous bien ancré dans la réalité (voire encre dans le texte) et les deux *io* qui s’entremêlent à sa droite pourraient correspondre à l’*io femminile* et à l’*io maschile* un peu nain. Enfin, dans la case-récit CVII, un *io* est défini *una macchia*, et dans la case CII, c’est *uno*

²⁴ Notre traduction : « L’io è tutto moltiplicato e spezzato. », in *Scrittori a confronto* (op. cit.).

²⁵ Notre traduction : « 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 clous ».

²⁶ Notre traduction : « Il y a trois je, noirs [...]. Un je est vraiment tout noir. Les deux je qui s’entremêlent à droite [...] je les ai fait sans lever mon stylo de la feuille, jamais. ».

*sgorbio*²⁷ : 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 ». Nous allons voir que tous les sujets, dans l'ensemble de notre corpus font des actions semblables. Celles-ci sont complètement éparpillées dans l'ensemble de notre corpus et ne sont visibles que par un regroupement approfondi et attentif. L'idée d'une action commune en général apparaît très clairement dans les textes dramaturgiques *Passaggio*, *Traumdeutung* et *Protocolli* puisque les voix récitent le même énoncé. Ensuite, nous allons voir que dans *Il giuoco dell'oca*, il nous faut regrouper lexicalement des actions qui caractérisent plusieurs sujets. C'est d'abord l'action de la nage que nous avons regroupé et ensuite l'action de la lecture. Ce type de regroupement lexical était beaucoup plus complexe dans *Capriccio italiano*. C'est le récit que nous nommons la « ragazzotta-gallina » qui nous éclairera sur les procédés spécifiques de regroupements possibles dans les textes sanguinetiens. En effet, nous allons voir que le regroupement lexical n'est pas suffisant pour constater des actions communes de plusieurs sujets dans l'écriture « *laborintese* » : il nous faut également considérer la gestuelle physique et du langage intérieur. C'est donc d'abord dans les textes dramaturgiques que l'on peut s'apercevoir visuellement du fait que **les sujets font les mêmes actions** car ils répètent le même discours :

Passaggio (Coro B)

si capisce:
si capisce:

Traumdeutung

VM2 E io, allora,
VM3 E io, allora,

²⁷ (CII) Io sono uno sgorbio ; (CVII) Io sono una macchia.

Protocolli

VF1 E mi avvicino alla finestra, per ammirare il cielo sereno.

VF2 E mi avvicino alla finestra, per ammirare il cielo sereno.

VM1 E mi avvicino alla finestra, per ammirare il cielo sereno. [...].

Ces exemples soulignent que la répétition des mêmes mots ou des mêmes syntagmes, soit par un chœur (rappelant la tragédie grecque), soit par plusieurs Voix, (*Voce Maschile* due, *Voce Maschile* tre et *Voce Femminile* uno, *Voce Femminile* due), est un traitement particulier du sujet. Le fait que différents sujets répètent le même mot ou le même syntagme ne signifie pas moins qu'il y a une fusion de leurs voix avec, néanmoins, des nuances de timbre de la voix. L'exemple le plus frappant est d'ailleurs situé à la fin de *Traumdeutung* :

VF }
VM1 } E allora mi metto a cantare. Giro, giro tondo, casca il mondo...
VM2 }
VM3 }

Les quatre voix récitent le même syntagme ensemble. La fin de ce syntagme « Giro, giro tondo, casca il mondo » évoque une comptine italienne souvent chantée par les enfants (« Gira tondo, gira il mondo, casca la terra, tutti giù per terra »). Ici, ce sont des Voix qui chantent des bribes de cette comptine, évoquant une épiphanie de la mémoire enfantine, mais on imagine aussi qu'il ne récitent pas forcément avec la même prosodie, les mêmes tons.

À ce constat immédiatement visible dans les textes dramaturgiques, suit le regroupement lexical dans *Il giuoco dell'oca* et *Capriccio italiano*. Prenons l'exemple du récit que nous nommons « la nuotatrice » dans *Il giuoco dell'oca*. C'est en effectuant un regroupement lexical du radical *nuot-* dans l'ensemble de ce texte, que nous pouvons voir immédiatement ce phénomène. C'est l'action de nager qui touche plusieurs sujets. Nous pouvons ainsi constituer un mini-récit qui 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 LXXXIX :

C'è una ragazza, che è una **nuotatrice**, fotografata mentre sta mettendosi addosso una maglia pesante. Fa così, la ragazza, perché ha finito di **nuotare**. La **nuotatrice** sta in un ritaglio che è pieno di parole. Sono parole che uno ha detto alla **nuotatrice**, con le virgolette alla fine. Ma la **nuotatrice** copre le parole. Ma l'altra donna, che è tutta coperta, invece, mi diventa la **nuotatrice**, sopra la parete. Poi risale su, **nuotando**. WONDER WOMAN solleva l'automobile, di sotto, le braccia in alto, **nuotando** sempre. Andiamo così, di ponte in ponte, ridendo un po' tra di noi, insieme, guardandoci la ragazza che **nuota**. La ragazza **nuota** tra una rete e l'altra, vicino ai pescatori. Sembro che **nuoto**.²⁸

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 un changement de sujet : on passe de *la ragazza* à *l'altra donna*²⁹. 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 (*risale*) ne donne aucune indication sur le sujet : s'agit-il toujours de *l'altra donna* ou bien de *la ragazza* ? 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 changer d'apparence en virvoltant sur elle-même ? Redevierait-elle, dans la case XII, *la ragazza* rencontrée dans les phrases

²⁸ Notre traduction : « 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 nager. La nageuse est dans une coupure qui est pleine de mots. Ce sont des mots que quelqu'un a dit à la nageuse, avec des guillemets à la fin. Mais la nageuse cache les mots. Mais l'autre femme, qui est toute cachée, en revanche, devient pour moi la nageuse, sur le mur. Puis remonte, en nageant. WONDER WOMAN soulève l'automobile, par-dessous, les bras en haut, en nageant toujours. Nous allons ainsi, de pont en pont, en riant un peu entre nous, ensemble, en nous regardant la fille qui nage. La fille nage d'un filet à l'autre, près des pêcheurs. Je semble nager. »

n^{os} 4-5 de la case II ? Quoi qu'il en soit, toutes ces hypothèses s'évanouissent à la fin de la case LXXXIX puisqu'il y a un nouveau sujet : le verbe *nager* est à la première personne du singulier en italien *nuoto*. Ce sujet 'in absentia' à la première personne est redondant puisque le syntagme n'est pas *sembra che nuoto* mais *sembro che nuoto* : les deux verbes (*sembrare* et *nuotare*) sont fléchis à la première personne du singulier³⁰.

Selon nous, l'action de la nage est alors comparable à l'apparition et à la disparition référentielle du sujet à la surface du texte. Il est cependant étrange que le narrateur nage tout comme les autres sujets. Dans la case-récit LXXXI de *Capriccio italiano* (que nous avons rapprochée avec l'incipit de *Il giuoco dell'oca*), le narrateur précise bien qu'ils ne nagent pas :

E poi non eravamo come nell'acqua, ma come in un vuoto oscuro, che adesso non so dirlo meglio, o forse eravamo come vuote ombre, e come un po' staccati, anche, e cioè staccati come un po' dai nostri corpi, e che le nostre ombre si confondevano, in quell'acqua nera. E poi c'era anche che uno si sentiva come sparpagliato, in quell'acqua, che non si sapeva dove finivano i corpi, e dove poi cominciava, invece, l'acqua, e sembrava anche che l'acqua scorreva proprio nei nostri corpi, o forse tra una parte e l'altra delle nostre ombre.³¹

Les descriptions « come in un vuoto oscuro », « come vuote ombre » rappellent effectivement la jonction narrative que nous avons vue plus haut dans un exemple tiré des textes dramaturgiques (« come se fosse vuoto »)³².

²⁹ Le changement de sujet est d'ailleurs très explicite dans la case XIX : Il personaggio è già diventato un altro. Notre traduction : « Le personnage est déjà devenu un autre. ».

³⁰ L'on pourrait proposer également la traduction suivante : « je suis comme si je nageais ».

³¹ Notre traduction : « Et puis nous n'étions pas comme dans l'eau, mais comme dans un vide obscur, que maintenant je n'arrive pas à mieux dire, ou bien peut-être nous étions des ombres vides et un peu détachés, aussi, et c'est-à-dire détachés comme un peu de nos corps, et que nos ombres se confondaient, dans cette eau noire. Et puis, il y avait aussi quelqu'un qui se sentait comme éparpillé, dans cette eau, qui ne savait pas où finissaient les corps et où commençaient, en revanche l'eau, et il semblait aussi que l'eau se déversait justement dans nos corps, ou peut-être de part et d'autre de nos ombres. ».

³² Cf. *supra* p. 152.

Les sujets entremêlés sont, en définitive, dans cette zone d'ombre (*acqua nera*) qui permet de saisir un supplément référentiel. Puis, les descriptions « *come sparpigliato* » et « *non si sapeva dove finivano i corpi, e dove poi cominciava* » rappellent également la problématique de la délimitation de la jonction narrative ³³.

L'action commune des sujets est effectivement beaucoup plus complexe dans *Capriccio italiano*. Prenons par exemple, le récit que nous nommons « *la ragazzotta-gallina* ». Il occupe au moins quatre cases-récits selon l'ordre linéaire : LXVII, XCI, XCV et CII. Dans la case-récit LXVII, le narrateur est avec le sujet E. dans une cathédrale où ils découvrent un œuf. À la fin de cette case, le sujet E. entend une poule glousser (« ...dissi, “senti, è la gallina”. E infatti, adesso, si sentiva come un crò crò... » ³⁴). Puis, on apprend qu'il ne s'agit pas d'une poule, mais d'un autre sujet, *la ragazzotta*, rencontrée dans d'autres cases précédentes, qui imite le gloussement de la poule (« ...non era mica la gallina che dicevo io, ma che era lei, proprio, che ci faceva crò crò, a noi, e che era un verso così, si vede, che ci chiamava... » ³⁵). Ensuite, la case-récit XCI s'ouvre sur la reprise de l'imitation du gloussement du sujet *la ragazzotta* (« *La ragazzotta, intanto, fa crò crò.* » ³⁶). Dans cette case-récit, il y a un mélange entre le gloussement de *la ragazzotta* et celui d'une poule (« ...c'è anche la gallina vera, adesso, che ci fa il suo crò crò tutto vero. » ³⁷). L'explication de ce mélange de gloussements entre la poule et *la ragazzotta* est curieux : *la ragazzotta* glousse comme la poule parce qu'elle est en train de la déplumer (« ...E lo fa forte, adesso il suo crò crò, la gallina vera, perché la ragazzotta,

³³ Cf. *supra* pp. 153-154.

³⁴ Notre traduction : « ...[E.] dit, “écoute, c'est la poule”. Et effectivement, maintenant, on entendait comme un cot cot... ».

³⁵ Notre traduction : « ...ce n'était même pas la poule que je disais, mais que c'était elle, justement, qui nous faisait cot cot, à nous, et que c'était un cri ainsi, on voit, qui nous appelait... ».

³⁶ Notre traduction : « *La ragazzotta, pendant ce temps, fait cot cot.* ».

³⁷ Notre traduction : « ...il y a aussi la vraie poule, maintenant, qui nous fait son cot cot tout vrai. ».

adesso, se la spenna tutta... »³⁸). Le personnage *la ragazzotta* ne déplume pas la poule pour une préparation culinaire, mais pour récupérer ses plumes et se les coller sur elle (« Prende le penne della gallina vera, lei, e si mette come un suo miele addosso, sopra la pelle sua, che le penne ci restano come attaccate tutte, che lei si diventa, così, tutta una gallina. »³⁹). La case-récit XCV s'ouvre avec un mélange total de *la ragazzotta* et de la poule (« Mi fa sempre il suo verso, quella gallina ragazzotta... »⁴⁰). Puis, la case-récit CII s'ouvre avec le narrateur qui déplume au fur et à mesure la « gallina ragazzotta » (« ...me la spenno tutta, adesso, la ragazzotta mia, che mi torna ragazzotta tutta, adesso che me la spenno. »⁴¹). C'est au milieu de cette case qu'elle est moitié poule, moitié *ragazzotta* (« ...ci ha soltanto le gambe e la testa da ragazzotta, e che il resto è ancora tutto da gallina... »⁴²). Enfin, la case-récit termine par un parallélisme entre le visage de *la ragazzotta* et celui de la femme du narrateur (« Perché non ci ha mica più quella sua faccia di prima...“Eh,” le dico, “che ci hai tutta la faccia di mia moglie, guarda.” »⁴³). Dans ces extraits, l'action de déplumer et de replumer, puis, à nouveau de déplumer au fur et à mesure mais pas complètement, pourrait donner l'idée d'une métaphore du travail stylistique sanguinetien sur la morphosyntaxe. Il s'agit du dépouillement de la Langue par l'étymon, non seulement philologique mais aussi structurel⁴⁴.

³⁸ Notre traduction : « ...Et elle le fait fort, maintenant son cot cot, la vraie poule, parce que la ragazzotta, maintenant, elle se la déplume entièrement... ».

³⁹ Notre traduction : « Elle prend les plumes de la vraie poule, elle, et se met comme un miel sien sur son corps, sur sa peau, que les plumes y restent comme toutes collées, qu'elle devient, ainsi, entièrement une poule. ».

⁴⁰ Notre traduction : « Elle me fait toujours son cri, cette poule ragazzotta... ».

⁴¹ Notre traduction : « ...je me la déplume entièrement, maintenant, ma ragazzotta, qu'elle me redevient entièrement ragazzotta, maintenant que je me la déplume. ».

⁴² Notre traduction : « ...elle n'a que les jambes et la tête de ragazzotta, et que le reste est encore tout de poule... ».

⁴³ Notre traduction : « Parce qu'elle n'a même plus ce visage, le sien, d'aparavant...“Eh,” je lui dis, “que tu as le visage de ma femme, regarde.” ».

⁴⁴ Cf. la déclaration de l'auteur dans “*Poesia informale?*”, citée *supra* pp. 51-52 et note n° 88.

Ce travail de dépouillement est effectivement celui qui permet de trouver d'autres actions communes entre plusieurs sujets. C'est, par exemple, celui de la lecture qui traverse *Il giuoco dell'oca*. Elle serait d'abord englobante car elle est apparemment désignée à l'impersonnel, par exemple dans la case-récit II (mis en italiques par nous-même) :

Si legge soltanto, in alto,...
Ma si legge già in un altro ritaglio...
*...si leggono queste parole...*⁴⁵

Cette action apparaît aussi sous la forme métatextuelle, dans la case-récit XVII :

*Così si può leggere, con un po' di sforzo, ...*⁴⁶

Selon nous, l'effort de la lecture, indiquée par le narrateur dans *Il giuoco dell'oca*, est celui d'une lecture à voix haute. C'est justement le narrateur qui lit ainsi, à voix haute, dans la case-récit V :

*C'è scritta una cosa, lì, che io leggo a voce alta.*⁴⁷

D'autres sujets lisent également à voix haute, par exemple, dans la case-récit LXXVI, c'est une petite fille :

*Ha un foglio in mano, la bambina. Lo legge a voce alta, il foglio.*⁴⁸

⁴⁵ Notre traduction : « *On lit* seulement, en haut, ... » ; « Mais *on lit* déjà dans une autre coupure... » ; « ...*on lit* ces mots... ».

⁴⁶ Notre traduction : « Ainsi *lit-on*, avec un peu d'effort... » ou bien « Ainsi peut-on lire, avec un peu d'effort... ».

⁴⁷ Notre traduction : « Une chose est écrite, là, que *je lis* à voix haute. ».

⁴⁸ Notre traduction : « Elle a une feuille dans ses mains, la petite fille. Elle la *lit* à voix haute, la feuille. ».

et à la dernière unité phrasique de la case-récit XCII, c'est un sujet indéterminé :

E quella, allora, che dice che io farò il viaggio, *ci legge*, con la sua voce brutta, tutto quello che le macchie dicono.⁴⁹

Ce sujet indéterminé « nous lit » des taches, c'est-à-dire qu'elle lit à un auditoire commun son interprétation de taches dessinées qui pourraient éventuellement faire penser à des tests psychologiques.

Ces actions de lecture à voix haute, communes au narrateur et à d'autres sujets dans plusieurs cases-récits, pourraient probablement créer une opposition avec l'action de la lecture à la 3^{ème} personne du pluriel (ils / elles) qui apparaît uniquement dans la case-récit XIV :

Quelli che stanno leggendo, invece, che fanno un gruppo un po' in disparte, non hanno un volto.⁵⁰

Ces sujets ne lisent pas à voix haute, puisque l'adverbe *invece* est immédiatement placé après le verbe 'lire' : ils forment d'ailleurs un groupe à part et sont sans visage, c'est-à-dire qu'ils sont privés d'identité. La suite de ce récit présente une ambiguïté : ces sujets indéterminés

Sono protetti dai giornali che si tengono in mano, aperti davanti. Sono le loro maschere, un po', così, i giornali. Il vento li sbatte, li piega.⁵¹

On pourrait interpréter tout d'abord que leurs visages, qui sont cachés par les journaux, sont représentés dans un isolement. Puis, si les journaux sont

⁴⁹ Notre traduction : « Et celle-là, alors, qui dit que je ferai le voyage, *nous lit*, avec sa vilaine voix, tout ce que les taches disent. ».

⁵⁰ Notre traduction : « Ceux qui sont en train de lire, par contre, qui font un groupe un peu à part, n'ont pas de visage. ».

⁵¹ Notre traduction : « Ils sont protégés par des journaux qu'ils tiennent avec leurs mains, ouverts devant. Ce sont leurs masques, un peu, ainsi, les journaux. Le vent les bat, les plie. ».

comparables à des masques sur les visages de ces personnages, on pourrait se demander si le vent giffle et plie seulement les journaux : en effet, « il vento li sbatte, li piega » pourrait se rapporter aux sujets qui seraient apparemment très fragiles. Cependant, le fait qu'ils ne lisent pas à haute voix ne signifie pas une exclusion de ce groupe de sujets. Selon nous, il s'agirait plutôt de l'exclusion de la précision sur la lecture à voix haute réservée à des lecteurs très fragiles, c'est-à-dire très sensibles, formant un petit groupe, lisant mentalement les textes. À ces lecteurs-là, l'indication métatextuelle de la lecture à voix haute serait donc superflue⁵².

L'action de la lecture est présente dans *Laborintus*, mais de façon plus discrète. L'action de lire apparaît, par exemple, d'abord en latin à la ligne 10 de *Laborintus* 18 « LEGGITOR », à la ligne 6 de *Laborintus* 19 « legitur », puis en italien à la ligne 19 de *Laborintus* 23 « leggi ». La lecture mentale et la lecture à voix haute (indiquée par les lettres capitales) sont très difficiles à repérer dans *Laborintus* car non seulement le lexème est décliné en plusieurs langues mais il est également très rare. On remarque toutefois que dans *Protocolli*, c'est VB2 qui décrit l'action d'une poupée qui lit à voix basse :

Io la tengo in grembo, con le mie mani, la bambola, e me ne sto seduta sopra il bracciuolo della grande poltrona. E quella mi legge una cosa, che è una fiaba molto lunga, io credo, a voce bassa, che non la sento, io, quasi, e che sta seduta nel divano, vicino alla grande poltrona, lì vicino a me.⁵³

⁵² Ces personnages 'fragiles' ou plutôt 'sensibles' pourraient être les artistes peintres et musiciens que Edoardo Sanguineti fréquente. En effet, comme nous le soulignons plus haut, la relation amicale de Edoardo Sanguineti avec des musiciens et des peintres est plus intime qu'avec celle des littéraires, des hommes de lettres de sa génération (cf. *supra* p. 42).

⁵³ Notre traduction : « Je la tiens sur mes genoux, avec mes mains, la poupée, et je suis assise sur l'accoudoir du gros fauteuil. Et celle-ci me lit une chose, qui est une fable très longue, je crois, à voix basse, que moi, je l'entends à peine, et qu'elle est assise dans le divan, près du gros fauteuil, là près de moi. ».

Ce type de lecture à voix très basse (ou mentale) existe également dans *Purgatorio de l'Inferno* 14 «(e io, nel letto, leggendo un romanzo di Sollers) ». On imagine que l'*io* lit mentalement dans son coin, qu'il s'isole par rapport aux autres sujets qui lisent à voix haute à la ligne 7 du même texte : «(e leggevano tutte insieme, a voce alta [...]) ».

Les regroupements lexicaux dans l'ensemble du corpus deviennent toujours plus rares et demandent une grande attention. Par exemple, dans *Capriccio italiano* et *Il giuoco dell'oca*, nous trouvons également des répétitions d'énoncés comme nous l'avons vu plus haut à travers les exemples des textes dramaturgiques : ce sont des syntagmes avec d'infimes variations et des redites. Les variations sont situées à la case-récit X de *Capriccio italiano* et à la case-récit LXXI de *Il giuoco dell'oca*⁵⁴ :

“Ah va”, mi grida, proprio come una matta. “Ah va”, mi grida, proprio come una matta, [...].

Due altri uomini, lì giù, si tengono su, con le braccia, lì da terra, il secondo cielo. Due altri uomini, lì giù, si tengono su, con le braccia, lì da terra, il primo cielo.

Puis des redites sont situées à la case-récit IX ou bien à la case-récit CIII de *Capriccio italiano*, puis, à la case-récit CVIII de *Il giuoco dell'oca*⁵⁵ :

E lui: “Che città!” E: “Che città!”

E io dico: “che è proprio il mondo della luna, questo, allora.” E R. ride : “Sì,” dice, “che è il mondo della luna, proprio.”

⁵⁴ Notre traduction : « “Ah allez”, me crie-telle, comme une vraie folle. “Ah allez”, me crie-telle, comme une vraie folle, [...]. » ; « Deux autres hommes, là, en bas, se soutiennent, avec les bras en l'air, là par terre, le deuxième ciel. Deux autres hommes, là, en bas, se soutiennent, avec les bras en l'air, là par terre, le premier ciel. ».

⁵⁵ Notre traduction : « Et lui : “Quelle ville !” Et : “ Quelle ville !” » ; « Et je dis : “que c'est justement le monde de la lune, celui-là, alors.” Et R. rit : “Oui,” dit-il, “que c'est le monde de la lune, exactement. » ; « Il me dit : “Monte un peu à cheval, toi, ici avec moi, derrière.” Et je monte derrière, là à cheval. ».

Mi dice: “Sali un po’ a cavallo, tu, qui con me, dietro.” E io salgo dietro, lì a cavallo.

Enfin, c’est le langage gestuel qui est le plus disséminé dans l’ensemble du corpus. Ces sont des actions très difficiles à regrouper :

Mi fece anche un cenno di saluto.⁵⁶

[...] ci ha fatto come un addio a tutti, con le mani, tutto contento.⁵⁷

Mi fa un segno, lì con la testa, con gli occhi, con le mani.⁵⁸

E io le faccio un gesto così, con la mano, che vuol dire: “Ma sei matta?”⁵⁹

[...] (e accennò con la mano)⁶⁰.

La gestuelle physique traverse ainsi, de façon clairesemée, l’ensemble du corpus. Enfin, nous relevons une action identique avec la tournure réfléchie dans des extraits tirés de *Capriccio italiano*, case-récit LXXVIII et XCVI et dans un extrait tiré de *Protocolli* :

Fischio da serpente, si capisce. “Che cazzo di serpente che c’è?” dice la cintura. Ma mica lo dice a me. Lo dice così che se lo dice a lui...⁶¹

“Vedi,” dico, che mi parlo a me...

“Dove vai?” mi dico, a me.⁶²

⁵⁶ *Capriccio italiano*, I. Notre traduction : « Elle fit aussi un geste de salutation. ».

⁵⁷ *Capriccio italiano*, XLIX. Notre traduction : « « ...il nous a fait comme un adieu à tous, avec les mains, tout content. ».

⁵⁸ *Il giuoco dell’oca*, CVIII. Notre traduction : « me fait un signe, là avec sa tête, avec ses yeux, avec ses mains. ».

⁵⁹ *Traumdeutung*, VM3. Notre traduction : « Et moi je lui fais un geste ainsi, avec ma main, qui veut dire : “Mais t’es folle ?”.

⁶⁰ *Erotopaegnia 2*, fin de la ligne 13. Notre traduction : « et salua avec sa main ».

⁶¹ *Capriccio italiano* LXXVIII. Notre traduction : « Je siffle comme un serpent, bien entendu. “C’est quoi ce putain de serpent ?” dit la ceinture. Mais ce n’est pas à moi qu’il le dit. Il le dit ainsi, parce qu’il se le dit à lui-même... ».

⁶² *Capriccio italiano* XCVI. Notre traduction : « “Tu vois,” dis-je, que je me parle à moi-même... “Où vas-tu ? me dis-je, à moi-même. ».

[...] e mi parlo sempre li, a me medesimo, [...].⁶³

Ces exemples illustrent que le discours intérieur est surtout construit avec la tournure morphosyntaxique réfléchie. Les actions avec les pronoms atones et les verbes réfléchis « se lo dice a lui » et « mi parlo a me », « mi dico a me » « mi parlo a me medesimo » sont tout à fait identiques : il s'agit des discours intérieurs.

Tous ces regroupements de mêmes actions caractérisent l'idée de l'universalité de gestes du quotidien, de traits de caractères communs, mais qui ne sont pas exceptionnels dans l'absolu. Selon nous, le rapport sujet / objet est sur le même plan, il n'y a pas l'idée d'une hiérarchisation ou de rapport exclusif. Il pourrait s'agir aussi bien d'un rapport 'sujet /sujet' que d'un rapport 'objet / objet'.

Dans *Capriccio italiano* l'auteur emploie de façon excessive le pronom atone **ci** principalement dans une perspective **stylistique** car il l'entremêle au sujet C., qu'il faut désormais entendre en tant que **sonorité** /tʃ i/. Ce sujet est donc avant tout une sonorité très marquée.

Edoardo Sanguineti utilise bien la convention morphosyntaxique du pronom atone, par exemple à la première phrase de la case-récit XXXV :

Così eravamo tanto vicini, e non ci vedevamo.⁶⁴

Mais il bouscule légèrement la convention, par exemple, dans la case-récit XXXIII :

Ma poi la vedo che viene al nostro tavolo, che **ci** serve noi.⁶⁵

⁶³ *Protocolli VM2*. Notre traduction: « [...] et je me parle toujours là, à moi-même, [...] ».

⁶⁴ Notre traduction : « Ainsi, nous étions si proches et on ne se voyait pas ».

⁶⁵ Notre traduction : « Mais ensuite je la vois qui vient à notre table et qui nous sert. »

Ici, l'ajout du pronom *noi* à la fin de cette unité phrastique peut provoquer, en italien, un effet d'insistance sur les sujets. Mais cette insistance ne se réfère pas seulement au pronom *noi*, elle permet de s'interroger aussi sur le pronom *ci*. La relation entre l'emploi du pronom *ci* et le sujet-son /ʃ i/ crée alors une démultiplication référentielle possible, par exemple, dans l'extrait de la case-récit XXXV :

...e **C.** cadde tutta nell'erba, **C.** e noi con lei, ...

Nous pouvons lire, d'une part, que c'est bien le sujet **C.** qui tombe tout entière dans l'herbe et entraîne dans sa chute les autres ; mais nous pouvons également lire (à voix haute) une post-position *in absentia* du personnage « **ci cadde** tutta nell'erba, **C.** » ou « ci cadde tutta nell'erba, /ʃ i/ ».

Dans l'extrait précédent, « **ci** serve noi », l'on pourrait alors dire que c'est aussi le sujet-son /ʃ i/ qui fait l'action, puisque la lecture à voix haute permet aussi d'entendre « **C.** serve noi ». Selon nous, c'est particulièrement **la variation prosodique** qui permet de constater ces phénomènes. Nombreux sont les exemples de ce type dans *Capriccio italiano* : par exemple, dans la case-récit X « E lei **ci** si infila dentro. » correspond aussi à « E lei, **C.**, si infila dentro. ». Ou bien, dans la case-récit XIII « **C.** entra dentro un dei gabinetti, e nemmeno **ci** chiude la porta, e io proprio davanti alla porta mi metto che mi accendo una sigaretta, tutto calmo. », l'on pourrait croire que c'est aussi le sujet-son /ʃ i/ qui ne ferme pas la porte des toilettes (e nemmeno **C.** chiude la porta). C'est de ce sujet-son /ʃ i/ dont il s'agit à l'ouverture de cette case-récit « Perché lei **ci** aveva messo due grosse viti, nella sua stanza, sulla porta,... » car il peut correspondre aussi à « Perché lei, **C.**, aveva messo due grosse viti, nella sua stanza, sulla porta,... ».

Il n'est pas de notre intention de relever tous les exemples de ce type dans l'ensemble de *Capriccio italiano* car nous pensons que ceux que nous venons de donner illustrent suffisamment ce phénomène. Nous préférons passer directement au phénomène inverse, c'est-à-dire quand le sujet C. peut devenir le pronom *ci*. Par exemple, dans la case-récit VI « “Cerca C.,” gli dico » qui est répété deux fois, correspondrait aussi à « Cercaci » et pourrait, selon nous, être un indice métatextuel. Ou bien, dans la case-récit II « Quando nel padiglione C. mise il disco, e io feci ballare mia moglie... » pourrait correspondre aussi à « ci mise il disco », évoquant l'indetermination du sujet qui fait l'action car l'on ne sait pas qui a mis le disque. Ces cas sont aussi très nombreux dans *Capriccio italiano*. Nous préférons, là aussi, ne pas les énumérer dans leur totalité afin de faire une autre constat encore plus subtile.

Comme nous l'avons vu plus haut, *Il giuoco dell'oca* s'ouvre avec le narrateur qui se trouve dans un cercueil⁶⁶. Cependant, il n'est pas seul, il est avec tous ses 'personnages' :

Ci sono dei personaggi, tutti, qui nella bara. Sono fatti di legno, un po' come nei tiri al bersaglio. Ci sono dei personaggi che ci sono soltanto con la testa, che è appesa lì, al soffitto, che pende. Ma ci sono dei personaggi che ci sono per intero, grandi come sono davvero, nudi. Sono come ombre un po' spesse, di cm. 5 circa. Sono messi in fila, con la spina dorsale attaccata alla parete, con il corpo mobile, tutto di profilo. Se allungo le dita, me li sfoglio come si foggiano le pagine di un libro, i più vicini.⁶⁷

⁶⁶ Cf. *supra* p. 166.

⁶⁷ Notre traduction : « Il y a des personnages, tous, ici dans mon cercueil. Ils sont en bois, un peu comme dans les stands de tir. Il y a des personnages qui n'ont que la tête, qui est suspendue là, au plafond, qui pend. Mais il y a des personnages qui sont en entier, grands comme ils sont vraiment, nus. Ce sont des ombres un peu denses, de 5 cm. environ. Elles sont en file, la colonne vertébrale contre le mur, le corps mouvant, de profil. Si j'allonge mes doigts, je me les feuillette comme l'on feuillette les pages d'un livre, les plus proches. ».

Selon nous, cette case-récit est fondamentale pour comprendre le rapport entre les sujets. En effet, dans *Il giuoco dell'oca*, il est aisé de comprendre que les personnages peuvent symboliser les pages d'un livre « me li sfoglio come si sfogliamo le pagine di un libro ». Cependant, nous pouvons également lire la répétition du pronom *ci* sous l'angle du sujet-son /ʃ i/ « C. sono dei personaggi, tutti...C. sono dei personaggi...Ma C. sono dei personaggi... ». Le sujet-son /ʃ i/ englobe par lui-même plusieurs référents. L'incipit de *Il giuoco dell'oca* permet alors de mieux comprendre le rapport entre les sujets :

Ci sono io, per intanto.

À la lumière de nos analyses sur l'usage sanguinetien du pronom atone *ci* et de sa démultiplication référentielle, il est possible d'interpréter l'incipit de *Il giuoco dell'oca* **C. sono io**, c'est-à-dire que le narrateur s'identifierait ici à l'un des référents du sujet-son /ʃ i/. Il ne s'agit pas seulement d'un clin d'œil à Flaubert (Madame Bovary, c'est moi), mais d'une véritable innovation. Ce phénomène se reproduit effectivement deux premières lignes de *Purgatorio de l'Inferno* 17 « abbiamo, noi, un cinese; (e il cinese ero io, naturalmente); »⁶⁸; ou encore dans la case-récit LXXV de *Il giuoco dell'oca* « La ragazzina mi dice : “Tu es sûrement très bon et très loyal, Pierre !” [...] Pierre sono io. »⁶⁹. L'*io* est aussi bien le chinois que Pierre.

Nous pouvons effectivement relire quelques-uns de nos exemples précédents qui illustraient des actions communes de plusieurs sujets⁷⁰ afin de constater, par exemple, que le sujet indéterminé qui lisait avec une

⁶⁸ Notre traduction : « nous avons, nous, un chinois; (et le chinois c'était moi, naturellement); ».

⁶⁹ Notre traduction : « La fillette me dit : “Tu es sûrement très bon et très loyal, Pierre !” [...] Pierre c'est moi. ».

⁷⁰ Cf. *supra* pp. 196-207.

mauvaise voix, dans la case-récit XCII de *Il giuoco dell'oca*, « **ci** legge, con la sua voce brutta, tutto quello che le macchier dicono », correspond également au sujet-son /tʃ i/ « **C.** legge con la sua voce brutta... » (/tʃ i/ lit avec sa vilaine voix). Ou bien, dans la case-récit XLIX de *Capriccio italiano*, le syntagme qui indique une gestuelle « **ci** ha fatto come un addio a tutti, con le mani, tutto contento » peut également correspondre au sujet-son /tʃ i/: « **C.** ha fatto come un addio a tutti, con le mani, tutto contento » (C. a fait comme un adieu à tous, avec ses mains, tout content). D'autres exemples peuvent effectivement avoir la même caractéristique. C'est le cas des syntagmes construits avec le pronom réfléchi *si* qui est indéterminé dans la convention grammaticale : « **si** legge soltanto, in alto » ; « ma **si** legge già in un altro ritaglio » (*Il giuoco dell'oca* II), « così **si** può leggere, con un po' di sforzo,... » (*Il giuoco dell'oca* XVII). Sous la plume sanguinetienne, cette convention grammaticale est stylisée puisque le pronom réfléchi *si* acquiert l'épaisseur de la fonction sujet-son (d'autant plus que ce pronom réfléchi évoque l'une des notes musicales, si) : « /si/ legge soltanto, in alto » (/si/ lit seulement en haut) ; « ma /si/ legge già in un altro ritaglio » (mais /si/ lit déjà dans une autre coupure) ; « così /si/ può leggere, con un po' di sforzo ,... » (ainsi /si/ peut lire, avec un peu d'effort,...). Enfin, dans certains extraits de notre mini-récit « la ragoazzotta », nous pouvons également identifier le sujet-son /si/ et le sujet-son /tʃ i/, par exemple : « ...“senti, è la gallina”. E infatti, adesso, /si/ sentiva come un crò crò » (“écoute, c'est la poule”. Et effectivement, maintenant, /si/ entendait comme un cot cot) ; « ...c'è anche la gallina vera, adesso che /tʃ i/ fa il suo crò crò tutto vero. » (...il y a aussi la vraie poule, maintenant que /tʃ i/ fait son cot cot tout vrai) ; « /tʃ i/ha soltanto le gambe e la testa da ragazzotta... » (/tʃ i/ a seulement ses jambes et sa tête de ragazzotta).

Dans *Capriccio italiano*, nous relevons également de nombreux jeux phoniques entre la conjonction de coordination *e*, qui est très souvent en

E E. disse: “non lo so”. (LXXXVII)

Il s’agit d’un jeu phonique sur la cadence du parlé et de l’intonation. Il est aussi possible de resémantiser ce jeu phonique : la reduplication du son /e/ peut être resémantisé en tant que rire « eh eh, ... non lo so ! » qui pourrait éventuellement être le rire un peu narquois de l’auteur, Edoardo Sanguineti, dont le prénom commence justement par le signe linguistique [e].

Cela mène à une spécificité du jeu phonique qui est intralinguistique. Lors de la lecture à voix haute, certains début de phrases, qui commencent par la conjonction de coordination *e*, peuvent être resémantisés en sujet-son /E/, par exemple : ⁷²

E fa per andarsene... (XCVIII)	/E/ fa per andarsene...
E si gira d’altra parte... (XCVIII)	/E/ si gira d’altra parte...
E giuoca un po’ con il timone... (CIII)	/E/ giuoca un po’...
E adesso si alza... (CVIII)	/E/ adesso si alza...

Le jeu phonique est aussi très subtile car il pourrait être aussi interlinguistique. Selon nous, il serait probable que certains sujets-sons dans *Capriccio italiano* ne soient pas de langue maternelle italienne. Par exemple, dans la case-récit XI, l’exclamation “Be” pourrait correspondre au sujet-son français /B/ :

“Be’,” diceva, “tutto mi è sempre storto” /B/ diceva “tutto mi è...”

Ou bien, dans la case-récit XVI :

⁷² Notre traduction : « Et il fait pour s’en aller » / « /E/ fait pour s’en aller » ; « Et il se tourne ailleurs » / « /E/ se tourne ailleurs » ; « Et il joue un peu avec le gouvernail » / « /E/ joue un peu avec le gouvernail » ; « Et maintenant il se lève » / « /E/ maintenant se lève ».

Io prendo un po' a pugni in testa B., intanto, che sempre se ne sta zitto, e mi ributto li giù, dopo un po'. E : "Ohé, le dico [...] io le posso rotolare sopra, quasi, con la faccia tra tutti quei suoi capelli, quasi, "ohé, ce li siamo proprio tinti ?" Ce li ha quasi viola, infatti....

On pourrait croire qu'il s'agit, tout au long de cet énoncé des cheveux de B. ; cependant, selon nous, si nous lisons avec la prononciation française /be/, l'on peut aussi imaginer qu'il y a également le sujet-son /se/ (C.) : il s'agirait aussi des cheveux presque violets du sujet-son français /se/ : « Ohé, C., li siamo proprio tinti?» C. li ha quasi viola, infatti... ».

Le supplément de sens qui détermine le sujet-son est donc désormais identifiable par n'importe quel phonème. La matière verbale est principalement considérée par l'auteur en tant que matériau sonore : les pronoms réfléchis, mais aussi les phonèmes et les graphèmes ont un rôle spécifique sous la plume sanguinetienne, c'est-à-dire que la valeur linguistique et phonique de la Langue est investie d'une fonction supplémentaire : celle du sujet.

Selon nous, c'est ce qui caractérise l'écriture « *laborintese* » dans *Triperuno* et *T.A.T.* et particulièrement dans *Laborintus*. C'est en lisant à voix haute que l'on peut imaginer que l'interjection "ah" ou l'interjection "oh" peut correspondre phonétiquement au sujet-son /A/ ou au sujet-son /O/. Par exemple, aux lignes 13-14 de *Laborintus* 18 les syntagmes « ah tu sei », « tu sei oh » pourraient être interprétés « /A/ tu sei » et « tu sei /O/ », c'est-à-dire **tu es le sujet-son /a/** et **tu es le sujet-son /o/**⁷³. Selon nous, l'adresse lyrique dans *Triperuno* et *T.A.T.* toucherait principalement le lecteur italoophone mais il serait aussi probable que l'adresse lyrique touche également le lecteur anglophone et / ou francophone. En effet, à la ligne 25 de *T.A.T.* 1, le syntagme « 6D », que l'on peut entendre « sei /d/ », pourrait correspondre à

⁷³ Ce type de lecture est directement liée à l'imaginaire, comme nous le verrons plus loin dans notre troisième partie, au deuxième chapitre "La procréation lyrique", notamment aux paragraphes 2.2. et 2.3., *infra* pp. 238-283.

tu es le sujet-son /di/-/dé/. Tous ces exemples illustrent que la création d'un supplément de sens dans le texte sanguinetien est synonyme d'une pluralité de lectures possibles au même moment. Et donc d'une pluralité de réceptions possibles (bien qu'il s'agisse d'un texte italien, d'un auteur italien, publié en Italie). Il revient au lecteur "idéal" de déployer ces suppléments de sens.

IV - L'autobiographisme dans l'ère atomique

Il peut sembler étrange de parler d'autobiographisme pendant la première période lyrique sanguinetienne, d'autant plus que nous avons souligné, au début de notre thèse, que la biographie de l'auteur était, aux yeux des formalistes russes, un angle d'analyse secondaire, qu'il fallait le reléguer, tout au mieux, au deuxième plan, parce que la place de premier ordre est désormais l'angle de l'analyse linguistique (la 'littéarité'). Certes, nous n'entendons pas remettre en cause ce principe dans cette dernière partie de thèse parce que, justement, l'autobiographisme sanguinetien ne peut être étudié *qu'après* avoir compris les procédés de l'écriture « *laborintese* ». L'autobiographisme sanguinetien n'est pas pour autant secondaire : il a une place tout à fait privilégiée car il concerne la problématique de la paternité à la fois lyrique et biologique.

1. La paternité biologique

Dans l'œuvre de Edoardo Sanguineti, le thème de la procréation à la fois lyrique et biologique trouve pleinement sa justification dans l'énergie nucléaire qui a des conséquences à la fois négatives et positives. La nature de la prétendue difficulté des premiers textes sanguinetiens réside dans cette typologie de recherche d'ambivalence sur la création verbale et d'ambivalence avec le destinataire, ambivalences vivement souhaitées par l'auteur, et qui est au cœur de son lyrisme même. Son écriture ne sépare pas ces éléments contradictoires puisqu'ils entrent en corrélation continue. C'est *Capriccio italiano* qui symbolise le plus immédiatement ce rapport d'ambivalence entre la procréation lyrique et la procréation biologique. Comme le déclare l'auteur, *Capriccio italiano* est un texte dont le thème principal est celui de la couvade :

« ...ce texte, au fond, comme noyau central, c'est l'histoire d'une *couvade*, c'est-à-dire de la procréation du narrateur, qui souffre toutes les peines psychophysiques de devenir père, il assume sur lui le travail, il revit, d'une certaine façon, sa propre histoire, sa propre naissance, il raconte ses relations avec sa femme, avec ses enfants déjà nés, etc., etc., mais le noyau fondamental se dénoue ensuite dans une sorte de fin joyeuse très exhibée [...] À la fin du roman, l'enfant naît [...], il fallait terminer. [...] Voilà, c'est, grosso modo, et dans les grandes lignes, l'origine et ce sont les aspects qui me tenaient le plus à cœur quand j'étais en train d'écrire *Capriccio italiano*. »¹.

Sa déclaration est assez éclairante pour constater, en effet, que le thème de la procréation lyrique est en relation avec le thème de la procréation biologique. Pour expliquer clairement l'intention première de *Capriccio italiano*, Edoardo Sanguineti emploie un terme appartenant au domaine anthropologique, la *couvade*, qui, selon nous, symbolise un acte universel : l'idée de survie, de l'immortalité. Le phénomène de la *couvade* fait alors irruption dans le domaine de la littérature italienne de l'ère atomique. Cependant, si la radioactivité est très négative sur le plan biologique, Edoardo Sanguineti n'a jamais eu le projet d'une écriture malade comme il l'affirme à Fabio Gambaro :

« Je n'avais absolument pas la volonté de produire une écriture malade, étant donné que je pensais [...] à un comportement d'une extrême conscience et rigueur en utilisant des instruments déterminés... »².

¹ In *Scrittori a confronto* (op. cit.), p. 132. Notre traduction : « ...questo romanzo, in fondo, come nucleo centrale, è la storia di una *couvade*, cioè della gravidanza del narratore, il quale è lì che soffre tutte le pene psicofisiche che comporta il diventare padre, assume su di sé il travaglio, rivive, in qualche modo, la propria storia, la propria nascita, racconta i suoi rapporti con la moglie, con i due figli già nati, ecc., ecc., ma il nucleo fondamentale poi si scioglie in una specie di lieto fine molto ostentato [...] Alla fine del romanzo nasce il figlio [...], bisognava chiudere. [...] Ecco, questi sono, grosso modo, per sommi capi, l'origine e gli aspetti che più mi stavano a cuore quando scrivevo *Capriccio italiano*. ».

² Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, (op. cit.). Notre traduction : « Io non avevo affatto la volontà di produrre una scrittura malata, dato che pensavo [...] a un atteggiamento di estrema consapevolezza e rigore nell'utilizzare determinati strumenti... ».

Ces instruments déterminés sont ceux d'une narration nouvelle faite d'ambivalences, que nous proposons d'illustrer avec l'extrait de deux cases-récits tirées de *Capriccio italiano*. Par exemple, dans la case-récit L, le narrateur est avec sa femme sur la terrasse de l'hôpital face à un lac. Luciana prend sa main et la met sur son ventre afin qu'il puisse sentir l'enfant en train de bouger. Puis, cette scène change à l'improviste. Ils sont désormais dans l'obscurité, il n'y a plus d'hôpital ni de lac et Luciana pleure :

...“Perché piangi ?” le dico ? E : “Perché” Allora lei mi dice : “Metti la mano qui.” Qui è proprio sotto lo stomaco, che lì sotto c'è subito l'utero. “Senti ?” dice mia moglie. “Non si sente niente, qui,” dice piangendo, “niente.” Dice : “Qui è tutto vuoto.” “Oh,” mi dice, “è tanto che te lo voglio dire, ma questo non è un bambino come gli altri che abbiamo fatto insieme, perché questo, senti, non ci ha i piedi.” Poi mi dice, ancora : “Si sente solo il tronco, senti, che si sbatte sempre.”...³.

Le récit plonge dans l'obscurité : seules les voix deviennent des instruments descriptifs. Luciana pleure parce qu'elle sent que son enfant n'a pas de pieds, témoignant de l'effet dévastateur de la radioactivité sur le fœtus. Mais l'on pourrait également interpréter cette case-récit en tant que la naissance d'une écriture nouvelle dans l'ère atomique *qui n'est pas comme les autres*, justement. Il s'agit d'une écriture vivante, qui bouge, qui crée des *chocs* dans la matière verbale, dans une structure dynamique. Un autre extrait, tiré de la case-récit CIII du même texte, illustre la relation entre le fœtus et les visions dans l'ère atomique :

³ Notre traduction : « ...“Pourquoi tu pleures ?” je lui dis. Et : “Pourquoi ?” Alors elle me dit : “Mets ta main ici.” Ici, c'est justement sous l'estomac, que là, sous, c'est tout de suite l'utérus. “Tu sens ?” dit ma femme. “On ne sent rien, ici,” dit-elle en pleurant, “rien”. Elle dit : “Ici c'est tout vide”. “Oh,” elle me dit, “ça fait longtemps que je veux te le dire, mais celui-là, ce n'est pas un enfant comme les autres que nous avons fait ensemble, parce que

[...] E sono i bambini, davvero, che arrivano tutti in fila, un po' fosforescenti. "Che bambini che sono?" dico a R., piano. E R. dice: "Ma non sono ancora nati, vedi." [...] Ma non è che i bambini sono fosforescenti, veramente. È che ci hanno il cordone ombelicale, così fosforescente, e che il cordone ombelicale è ancora legato tutto alla placenta, e che anche la placenta è fosforescente, e che ci ha tutta dei colori bellissimi, e che ogni bambino si porta la sua placenta, lì nelle sue mani. Allora io lanciai un grido grandissimo, quando R. mi indica un bambino, e mi dice: "Ma questo è il tuo bambino, quello che ti deve nascere a tua moglie, adesso." Perché il mio bambino ha la sua placenta tutta strappata, che sembra un pacco fatto molto male, come con delle carta bagnata, e che ha un colore tanto tetro, come un grande dente tutto guasto che sanguina. E il sangue si rovescia tutto addosso a me, che mi bagna tutta la mia camicia, e i bambini scappano tutti, perché si sono spaventati, perché io l'ho lanciato subito, quel mio grido grandissimo, e scappa anche il mio bambino, perché si è spaventato tanto anche lui, che adesso la placenta gli è caduta per terra, che prima invece faceva come gli altri, che se la portava tutta stretta nelle sue mani, e che lui se la tira dietro, adesso, tutta lì per terra, lì con il suo cordone ombelicale, tutto piangendo senza voce, [...] ⁴.

Dans ce récit, des enfants portent tous leur placenta respectif dans leurs mains, relié à leur cordon ombilical qui est phosphorescent. L'un d'entre eux est l'enfant de Luciana et du narrateur, à l'état de fœtus : il se distingue des autres par l'aspect de son placenta (« ...ha la sua placenta tutta

celui-là, touche, il n'a pas de pieds." Puis, elle me dit, encore : "On sent seulement son tronc, touche, qui cogne sans arrêt"... ».

⁴ Notre traduction : « [...] Et ce sont des enfants, vraiment, qui arrivent tous en file, un peu phosphorescents. "C'est qui ces enfants?" dis-je à R., doucement. Et R. dit : "Mais ils ne sont pas encore nés, regarde." [...] Mais, ce n'est pas que les enfants sont phosphorescents, vraiment. C'est qu'ils ont le cordon ombilical, tellement phosphorescent, et que le cordon ombilical est encore tout relié au placenta, et que même le placenta est phosphorescent, et qu'il a de très belles couleurs, et que chaque enfant se porte son placenta, là, dans ses mains. Alors je lance un très fort cri, quand R. m'indique un enfant, et elle me dit : "Mais celui-là, c'est ton enfant, celui qui doit te naître, à ta femme, maintenant." Car mon enfant a son placenta tout déchiré, qu'il semble un paquet très mal fait, comme avec du papier mâché, et qui a une couleur si terne, comme une grande dent toute abîmée qui saigne. Et le sang se déverse entièrement sur moi, qu'il me mouille toute ma chemise, et les enfants s'échappent tous, parce qu'ils sont épouvantés, parce que je l'ai lancé tout de suite mon très fort cri, et mon enfant s'échappe aussi, parce qu'il a eu très peur lui aussi, que maintenant le placenta lui est tombé par terre, que, avant, par contre, il faisait comme les autres, qu'il se le portait tout entier dans ses mains, et que lui, il se le traîne derrière, maintenant, là, tout par terre, là avec son cordon ombilical, en pleurant sans voix, [...] ».

strappata, che sembra un pacco fatto molto male, come con delle carta bagnata... »). Selon nous, il est également possible de lire que le sang qui se déverse sur la chemise du narrateur est une métaphore parallèle entre l'accouchement physique de Luciana et l'accouchement du lyrisme sanguinetien : le narrateur crie (« Allora io lancio un grido grandissimo »), comme sa femme crie lors de l'accouchement et l'enfant crie dès sa naissance.

1.1. *Erotopaegnia* : le premier accouchement

Nous pourrions nous interroger sur le choix de l'auteur d'explicitement le thème de la procréation lyrique et biologique dans *Capriccio italiano*, qui est sa première œuvre 'prosastique'. En effet, ce thème existe depuis 1951 avec les textes "pré-laborintiques" *Laszo Varga* qui deviendront, par la suite *Laborintus*. Selon nous, l'idée première de l'écriture « laborintese » est effectivement de lier les deux procréations. Pendant la composition de *Laborintus*, c'est-à-dire entre 1951 et 1956 (date de la publication intégrale), Edoardo Sanguineti se marie avec Luciana en 1954. Ils vont fonder une famille et trois enfants vont naître entre 1955 et 1962 (Federico, Alessandro, Michele⁵). Le projet initial de devenir le père d'un nouveau lyrisme va se conjuguer pleinement avec le projet de devenir père de famille, c'est-à-dire un père 'biologique'. En 1955 naît leur premier enfant. Sa naissance est explicite dès l'ouverture de *Erotopaegnia* : la scène se situe dans la « sala del parto » et il s'agit de l'accouchement « placenta », « emerge la nera [...] testa », « rossa la testa ! grida », « respira », « uno homine ». Dans le texte suivant, les détails de l'accouchement apparaissent avec des forceps « con le pinze » est répété deux fois (lignes 5 et 13) puis se termine par « (nei giorni che seguirono si dimostrò inquieta, mesta) ». Dans

⁵ En 1973, le couple aura un quatrième enfant, une fille (Giulia).

Erotopaegnia 3, il est question de « un'ernia ombelicale » et de « liquide ferite » et des manipulations de soins « afferra questo mercurio », « vetro arido ». Puis, *Erotopaegnia* 4 termine par « non queste forbici veramente sperava, non questa pera » qui est une évocation des détails de l'accouchement apparemment très douloureux. L'accouchement physique, qui est survenu en 1955, a, selon nous, traumatisé l'auteur par rapport à son idée initiale, c'est-à-dire la liaison du thème de la procréation lyrique et biologique. Ce sont particulièrement les deux dernières lignes de *Erotopaegnia* 6 qui sont éclairantes sur la nature du traumatisme créatif de l'auteur : « ma nella durezza delle sue ossa lo sorprendiamo esistere, / e vediamo nelle sue unghie crescere la nostra morte. »⁶. Il s'agit d'une régression de l'expression lyrique sanguinetienne, d'autant plus soulignée par la présence d'un point final (tout à fait inhabituel dans son écriture). Ce traumatisme apparaît clairement dans les premiers textes de *Erotopaegnia* alors que ce ne sont que de rares détails qui apparaissent dans *T.A.T.* : « rossa », « (quella goccia) ; (di quel sangue) » pourraient éventuellement évoquer l'accouchement du troisième enfant ; c'est désormais en Langues Autres que l'italien que l'*io lirico* signale, en français, qu'il « rentre de l'hôpital » et qu'il est, en anglais, « the Father » (le père). D'après nous, l'expérience traumatisante de l'accouchement physique de Luciana a donc remis en question l'idée du thème de la procréation lyrique et biologique au sein même de l'œuvre de l'auteur puisque la naissance des deux autres enfants n'apparaîtra plus dans l'ensemble *Triperuno*. C'est en se tournant vers l'expression prosastique, en 1963, que l'auteur a apparemment dépassé ce traumatisme dans la création verbale. *Capriccio italiano* se termine, comme l'auteur lui-même le déclare, par une « fin joyeuse très exhibée » non pas parce qu'il est tout simplement heureux de la naissance de son enfant biologique (ce qui est tout à fait légitime) mais parce que cette fin

⁶ Notre traduction : « mais dans la dureté de ses os nous le surprenons en train d'exister, / et

crée un contraste avec le traumatisme du premier accouchement de Luciana. Celui-ci est d'ailleurs rappelé par la répétition de la nature des larmes après avoir vu leur enfant dans la salle des berceaux de l'hôpital :

[...] Dietro i vetri ci sono tutte le culle di metallo [...] che dentro ci stanno tutti i bambini appena nati. [...] l'ultimo che è nato, adesso è il mio figlio, che è il terzo, appunto, e che chi se lo guarda di qua, davanti ai vetri, siamo io e mia moglie, e che lui ci dorme, il mio figlio, con tutti i suoi occhi chiusi. [...]. E io dico: ma perché piangi, tu allora? e le accarezzo la sua pancia tutta vuota, che le faccio come un piccolo massaggio, sembra. E lei dice: "Oh, che è che sono tanto nervosa". E anche io piango, e dico: "Ma sì, Luciana, che sono tanto nervoso anche io". Ma le dico: "Ma adesso ci passa tutto, a noi" [...] "che tutto è passato, davvero, che adesso ci comincia come un po' la vita, davvero, e che non siamo più nervosi niente, vedi, e che non ci facciamo già più i brutti sogni" [...].⁷

Les larmes n'ont pas seulement un référent qui se rapporte à l'émotion ou le stress que les deux sujets éprouvent dès la naissance de l'enfant. Ces larmes nerveuses ont également un référent qui se rapporte à une situation passée « tutto è passato », « non ci facciamo più i brutti sogni ». Le passé en question se réfère au traumatisme du premier accouchement qui a entraîné la remise en question de la valeur du traitement du thème de la procréation lyrique et biologique dans l'œuvre de l'auteur. Et c'est probablement la raison pour laquelle l'auteur a aussi remanié l'organisation de ses textes "pré-laborintiques" dans *Laborintus*, paru en 1956.

nous voyons dans ses ongles croître notre mort. ».

⁷ *Capriccio italiano*, extrait de la case-récit CXI. Notre traduction : « [...] Derrière les vitres il y a tous les berceaux en métal [...] que dedans, il y a tous les enfants qui viennent de naître. [...] le dernier qui est né, maintenant c'est mon enfant, qui est le troisième, donc, et que ceux qui se le regardent de là, devant les vitres, c'est moi et ma femme, et que lui, il y dort, mon enfant, de tous ses yeux fermés. [...] Et je dis: mais pourquoi tu pleures, toi, alors ? et je lui caresse son ventre tout vide, que je lui fais comme un petit massage, on dirait. Et elle dit : "Oh, que c'est, que je suis tellement nerveuse". Et moi aussi je pleure, et dis : "Mais oui, Luciana, que je suis tellement nerveux moi aussi". Mais je lui dis : "Mais maintenant tout nous passe, à nous." [...] "que tout est du passé, vraiment, que maintenant un peu de vie commence pour nous, et que nous ne sommes plus nerveux du tout, tu vois, et que nous ne faisons déjà plus ces mauvais rêves" [...]. ».

1.2 la présence des enfants dans une partie de l'œuvre

Si la description de l'accouchement physique est par la suite évitée à partir de *Erotopaegnia*, les enfants de Edoardo et Luciana sont quand même représentés dans l'œuvre sanguinetienne. Cependant, ils n'apparaissent *que dans une partie de l'œuvre*. La présence des enfants est visible (et lisible) dans *Erotopaegnia*, *Capriccio italiano*, *Purgatorio de l'Inferno* et *Il giuoco dell'oca*, c'est-à-dire dans l'expression 'versifiée' et 'prosastique' (et pas dans l'expression dramaturgique).

Dans *Erotopaegnia*, le nouveau-né est décrit par des métaphores « una grossa formica ; un verme, la cosa », et n'a pas encore de nom « non ebbe nome ». Puis, le nouveau-né est soumis aux contrôles sanitaires : « misura attentamente la testa del nostro bambino » et des indications sur son évolution physique est claire « e a sei mesi egli potrà raddoppiare il suo peso ». Dans le quatrième texte, ce sont des verbes d'actions qui se réfèrent à celles du nouveau-né « ora stride, ora deglutisce, orina » que l'on retrouve aussi dans le sixième texte « ora consuma », « morde », et des parties de son corps sont énoncées « suo pollice », « il suo naso », « la sua pelle », « sue ossa », « sue unghie ». C'est dans le premier texte de *Purgatorio de l'Inferno* qu'apparaît le prénom du premier enfant : Federico (ligne 14). Dans *Purgatorio de l'Inferno* 6, l'indication de la deuxième grossesse de Luciana est évoquée très brièvement « (e adesso prepara, anche lei, un figlio...) ». Dans *Purgatorio de l'Inferno* 9, on ne sait pas si l'*io lirico* s'adresse à Federico ou bien au deuxième enfant qui est peut-être né entre temps. En effet, l'*io lirico* tente, apparemment, de consoler l'un de ses enfants : « piangi piangi, che ti compero » est un syntagme qui a une fonction de refrain puisqu'il est répété quatre fois. Ce syntagme est répété avec une variation à la fin de cette séquence : « oh ridi ridi, che ti compero un fratellino: che così tu lo chiami per nome: che così tu lo chiami Michele: ». Michele est le troisième enfant. La naissance du deuxième

enfant n'est donc pas évoquée. C'est dans *Purgatorio de l'Inferno* 10, que le prénom du deuxième enfant apparaît clairement « ma se volti il foglio, Alessandro, ci vedi il denaro ». Ce syntagme, qui a lui aussi une fonction de refrain, est répété deux fois dans cette séquence avec, là aussi, une répétition-variation puisque cette séquence se termine par « ma se volti il foglio, Alessandro, non ci vedi niente: ». Dans ce texte, l'*io lirico* montre tout un tas d'objets à Alessandro (« questo è il gatto con gli stivali... », etc.). Puis, le texte *Purgatorio de l'Inferno* 11 semble essentiellement basée sur la requête de Federico « se scrivi una poesia per me ». L'*io lirico* reprend, apparemment, les souhaits de décrire des faits biens réels suggérés par son premier enfant : « devi metterci » est répété deux fois. Il s'agit de faits quotidiens « ti aspettavo a Gap », « piangevo », « il mio fratello Alessandro piangeva », « ti aspettava », « ho dormito ». Dans le texte *Purgatorio de l'Inferno* 12, Luciana n'a apparemment pas encore accouché du troisième enfant puisqu'elle souhaiterait une fille après la naissance de deux garçons (« se vuoi una figlia, ormai, tu, persuasa; ormai, tu gravida... ». Enfin, c'est dans *Purgatorio de l'Inferno* 17 que l'*io lirico* décrit des actions de ses enfants, probablement les trois, qui dorment et rêvent « e i bambini che dormono: i bambini, che sognano (che parlano, sognando); (ma i bambini, li vedi, così inquieti); (dormendo, i bambini); (sognando, adesso): ».

Dans *Capriccio italiano* et *Il giuoco dell'oca*, la relation entre le narrateur et ses enfants apparaît clairement. Nous citons un extrait de chacune de ses œuvres afin d'illustrer leur traitement particulier. Par exemple, dans la case-récit XL de *Capriccio italiano*, le narrateur est avec son deuxième enfant. Un extrait permet de constater la façon dont est traité l'imaginaire enfantin car il témoigne du rapport Langue / Langage :

[...] Ma è poi lui che entra, cioè il mio figlio più piccolo, che mi vede lì sopra il letto, che mi dice subito : “Papà.” [...] “Papà,” dice lui.

“Be’,” gli dico, che mi sporgo un po’, “be’, cosa vuoi?” “La pipera,” mi dice, “mangia il leone.” E balbetta un po’. “Ma va’,” gli spiego, “che è la vipera, intanto, mica è la pipera.” Ma lui dice, allora, e balbetta sempre : “La pipera.” “No,” gli dico ancora, “la vipera.” E lui, che balbetta : “La vipera,” dice. “Ecco,” dico. “Ohi ohi,” dico, “la vipera.” Poi dico, però : “Ma la vipera mica lo mangia, il leone.” “Ah,” fa lui traballando tutto. “Eh sì,” gli spiego. [...]. Ma lui, di colpo, mi piange. “No,” gli dico, “non lo mangia.” “Ma sì,” dice lui, piangendo, “lo mangia, sì.” Poi piange ancora un po’. Poi smete, e dice : “Ma la pipera.” “No,” gli dico, “la vipera.” “Ma la pipera,” lui dice, “ma lo mangia, la pipera, il leone, ecco.” [...]⁸.

Cet extrait, qui évoque un fait quotidien, c’est-à-dire l’échange verbal entre un enfant et son père, a retenu toute notre attention car il s’agit du « figlio più piccolo » de Luciana et Edoardo Sanguineti, Alessandro. L’échange verbal est donc très important à souligner car il conduit à l’un des indices déterminants du lyrisme sanguinetien : le changement d’un moindre graphème sur l’axe paradigmatique (« la pipera » et la « vipera ») influe fortement sur le référent réel et imaginaire. Nous retrouvons effectivement ce jeu linguistique à la ligne 8 de *T.A.T.* 2, écrit quelques années plus tard, « (“visi”? = “fisi”?) » qui paraît, à première vue, tout à fait arbitraire s’il n’est pas rattaché à l’étude de la prose que nous venons de voir.

Cela dit, les enfants ne sont pas directement liés à la procréation lyrique sanguinetienne. En effet, dans la case-récit XXXVI de *Il giuoco dell’oca*, on retrouve les trois enfants qui ne sont pas nommés, chantant, dansant et

⁸ *Capriccio italiano*, extrait de la case XL. Notre traduction : « [...] Mais c’est ensuite lui qui entre, c’est-à-dire mon enfant le plus jeune, qui me voit là sur le lit, qui me dit immédiatement : “Papa.” [...] “Papa,” dit-il. “Eh bien,” je lui dis, que je me penche un peu, “bah’, que veux-tu?” “La pipère,” me dit-il, “mange le lion.” Et il balbutie un peu. “Allons,” je lui explique, “que c’est la vipère, et non la pipère.” Mais lui, il dit alors, et il balbutie toujours : “La pipère.” “Non,” je lui dis encore, “la vipère.” Et lui, qui balbutie : “La vipère,” il dit. “Voilà,” je dis. “Oui oui,” je dis, “la vipère.” Puis je lui dis, par contre : “Mais la vipère, mais elle ne le mange pas, elle, le lion.” “Ah,” fait-il tout déconcerté. “Eh oui,” je lui explique. [...] Mais lui, d’un coup se met à pleurer. “Non,” je lui dis, “elle ne le mange pas.” “Mais oui,” dit-il, en pleurant, “elle le mange, si.” Puis il pleure encore un peu. Puis il arrête, et dit : “Mais la pipère.” “Non,” je lui dis, “la vipère.” “Mais la pipère,” dit-il, “mais elle le mange, la pipère, le lion, voilà.” [...] ».

jouant avec leur mère, à côté de leur père qui tape, probablement, à la machine à écrire :

C'è ancora un giro, per i tre bambini, per quella specie di giostra che ci fanno qui. Ma deve essere l'ultimo giro, davvero, perché, dopo, basta, che ce li portiamo tutti a casa. Cantano quella che è la loro strofetta conclusiva, i tre bambini. Cantano che c'è la loro mamma, per loro tre, per fortuna, ancora. Cantano anche come si chiama, quella, con il nome e il cognome. Ma anziché dire, per esempio, come dicevano prima : "Papà, oh papà", adesso dicono, si capisce, per questa volta : "Mammà, oh mammà." E corrono, per farla finita, lì verso quella. Non sembrano proprio più tristi, adesso, i tre bambini, niente. Arrivano correndo, con quella loro corsa tutta libera, e quasi già un po' scomposta, persino. Si vede che se la vogliono abbracciare subito, quella loro mamma, tutti e tre. E a me, invece, forse, non ci pensano più, nemmeno. Ma io continuo a battermi tutti i miei colpi. Me li batto per conto mio, ormai, sempre più piano. Ma quella, allora, come per fare un suo scherzo, lì ai tre bambini, come per non farsi prendere, come per farsi correre un po' dietro, piuttosto, come fanno le donne, e come per andare anche a nascondersi un po', salta giù in platea, giù dal palcoscenico, con un suo forte salto acrobatico. E grida, infatti, nel momento proprio che salta : "Cucù, oh cucù." Io smetto di scrivere, allora. Io alzo tutta la mia testa. E lì, pronto, quando dovrebbero già saltare i bambini, anche, che sono arrivati già lì correndo, lì sull'orlo del palcoscenico, e che niente li può più tenere, ormai, e che uno pensa che quelli, certo, se lo rompono tutto, il collo, io allora, con un grande soffio, ho già spento quella candela che ardeva lì sopra il tavolo, e così, che nessuno se lo poteva aspettare, davvero, tutto quanto precipita nel buio.⁹

⁹ Notre traduction : « Encore un dernier tour, pour les trois enfants, pour leur espèce de manège qu'ils nous font ici. Mais ce doit être le dernier, vraiment, parce qu'après, ça suffit, on les ramène tous à la maison. Ils chantent celle qui est leur petite strophe conclusive, les trois enfants. Ils chantent qu'il y a leur maman, pour eux trois, heureusement, encore. Ils chantent aussi, comment elle s'appelle, elle, avec son prénom et son nom. Mais au lieu de dire, par exemple, comme ils disaient avant : "Papa, oh papa", maintenant, ils disent, bien entendu, cette fois-ci : "Maman, oh maman." Et ils courent, pour conclure, là, vers elle. Ils n'ont vraiment plus l'air triste, maintenant, les trois enfants, plus du tout. Ils arrivent en courant, avec leur course entièrement libre et presque déjà toute décomposée, même. On voit bien qu'ils veulent l'embrasser tout de suite, leur maman, tous les trois. Et à moi, par contre, peut-être, ils n'y pensent déjà même plus. Mais je continue de me battre tous mes coups. Je me les bats pour moi, désormais, toujours plus doucement. Mais elle, alors, comme voulant faire une plaisanterie, là, aux trois enfants, sans se faire prendre, pour se faire courir un peu après, plutôt, comme font les femmes, pour aller aussi se cacher un peu, elle saute, en bas, dans le parterre, en bas de la scène, avec un grand saut acrobatique. Et

Cette scène de la vie quotidienne met en lumière la relation familiale et celle de l'écriture. Le narrateur est probablement en train d'écrire à la machine l'un de ses textes dramaturgiques puisqu'il est question de « palcoscenico ». La scène du jeu entre les enfants et Luciana crée un contraste avec la scène dans laquelle Luciana « salta giù in platea, giù dal palcoscenico, con un suo forte salto acrobatico. », c'est-à-dire qu'elle entre dans l'imagination de l'expression dramaturgique de l'auteur. On remarque par contre que les enfants n'y entrent pas (« quando dovrebbero già saltare i bambini, [...] e che uno pensa che quelli, certo, se lo rompono tutto, il collo [...] »). En effet, le narrateur s'arrête d'écrire à ce moment-là : « Io smetto di scrivere, allora. Io alzo tutta la mia testa. ». L'interruption de l'écriture n'est pas à entendre en tant que cessation de l'activité scripturale. Il s'agit plutôt d'un changement de traitement du thème de la procréation. *Capriccio italiano* et *Il giuoco dell'oca* présentent clairement les relations « enfant-écriture », puisqu'ici, dans cette case-récit, la chandelle est allumée sur la table du narrateur. Cependant, cette chandelle est éteinte par lui-même « con un grande soffio » lorsqu'il s'agit de son expression dramaturgique. Selon nous, c'est l'autobiographisme biologique qui « precipita nel buio », c'est-à-dire qui plonge dans l'obscurité.

Cette obscurité témoigne que c'est plutôt le thème de la procréation lyrique qui est central dans l'œuvre sanguinetienne de la période qui nous intéresse. Dans les textes dramaturgiques, rares sont les références aux enfants. Mais elles existent tout de même. Elles se situent dans le premier texte dramaturgique, *K.* et dans le dernier texte dramaturgique, *Protocolli*. L'enfant apparaît de façon impersonnelle : par exemple, dans *K.*, « il

elle crie, en fait, justement au moment où elle saute : “Coucou, oh coucou.” Moi, j'arrête d'écrire, à ce moment-là. Je relève entièrement ma tête. Et justement là, quand les enfants devraient sauter, aussi, car ils sont déjà arrivés là en courant, là, sur le bord de la scène, et que rien ne peut plus les retenir, désormais, et que quelqu'un pense que ceux-là, ils se la brisent vraiment, la nuque, moi, alors, avec un grand souffle, j'ai déjà éteint la bougie qui brûlait là, sur ma table, et ainsi, sans que personne pouvait vraiment s'y attendre, tout plonge dans l'obscurité. ».

bambino », « il figlio » ; puis, dans *Protocolli*, il y a « la bambina », ou encore, une comparaison « È come per i bambini piccoli [...] tanto per fare un paragone, che hanno la testa tanto grossa, quando nascono... ». Enfin, la « donna incinta » (la femme enceinte) n'est évoquée qu'une seule fois. L'on pourrait croire que les textes dramaturgiques traiteraient brièvement de la procréation biologique. Or, comme nous l'avons souvent vu dans notre thèse, les textes dramaturgiques ont un caractère fortement métatextuel par rapport à la procréation lyrique sanguinetienne. Ce sont particulièrement ces textes qui nous conduisent à mettre en lumière les procédés techniques de l'écriture « *laborintese* », comme nous l'avons vu plus haut, dans notre précédente partie. Selon nous, la référence aux enfants sous la forme impersonnelle aurait un rôle tout à fait spécifique : il indiquerait la 'pro'-création d'un nouveau lectorat, capable de reconnaître les suppléments référentiels. C'est ce qui expliquerait les deux exceptions dans *K.* et *Protocolli* où il est fait mention de « mio figlio » (*K.*) et d'une référence à l'enfance « E io volto la mia schiena. E mi ritorno un po' bambino, di colpo. » (*Protocolli*). L'auteur et le lecteur sont au stade de l'enfance, c'est-à-dire dans les premiers instants de la réception d'une nouvelle écriture et d'une nouvelle lecture. La technique de l'écriture « *laborintese* » ouvre effectivement des perspectives infinies pour les futurs écrivains et les futurs lecteurs qui sauront reconnaître les procédés inventés par Edoardo Sanguineti, qui caractérisent d'abord la préservation de l'intimité.

2. La procréation lyrique

Afin de préserver son intimité, l'auteur cherche à brouiller sans cesse les pistes dans la relation des sujets. Il s'agit principalement d'un brouillage référentiel qui est, dans l'ensemble du corpus que nous étudions, métaphoriquement représenté par le champ sémantique de l'obscurité, « il buio »¹⁰. Cette obscurité n'est pas seulement auditive, elle est aussi (voire surtout) référentielle et c'est l'une des principales raisons pour laquelle on a du mal à voir, à trouver la valeur référentielle du rapport sujet / objet, dans les textes de la période qui nous intéresse. Il s'agit d'une stratégie qui touche tous les objets dans les textes sanguinetiens : c'est le cas, par exemple de l'espace métaphorique du monde préservé du narrateur, le cercueil, qui, dans *Il giuoco dell'oca* devient, progressivement, un sarcophage, puis un tonneau qui flotte sur l'eau et enfin, dans la dernière case-récit, un bateau qui porte le nom IL DILETTEVOLE GIUOCO DELL'OCA (écrit en capitales dans le texte). L'objet, en tant que matériau, est décliné avec plusieurs monèmes mais son référent est toujours le même : un récipient principalement en bois. Le matériau a par conséquent un enracinement sémique profond (le bois) et l'objet, c'est-à-dire le référent, peut se démultiplier sous de nombreux aspects. C'est ce qui explique, par exemple, la raison pour laquelle plus on 'avance' dans les textes, moins on comprend la valeur référentielle des sujets. Prenons l'*incipit* de *Capriccio italiano* et l'*incipit* de *Laborintus* afin d'observer le même constat.

Le déroulement de la première case-récit de *Capriccio italiano* présente d'emblée la problématique référentielle : plus on avance dans la lecture linéaire de cette case-récit, plus il est difficile d'identifier le (ou les) sujets(s) qui s'expriment au discours direct. *Capriccio italiano* s'ouvre avec des indications de lieu : « al banco », « bere dell'aranciata », « beveva un

¹⁰ Cf. *supra*, p. 110.

caffè ». On imagine que la scène se déroule dans un lieu public de restauration, c'est-à-dire un lieu convivial et social. Puis, le récit est soudainement coupé par le discours direct :

“E il caso Sammartin, allora ?” disse cintura nera. E io dico cintura nera, perché lui aveva detto che era cintura nera, [...].¹¹.

La postposition du discours direct est très importante : elle crée une coupure dans le récit puisque l'on se demande qui parle et à qui ce discours s'adresse. Cependant, le narrateur précise ensuite qu'il s'agit de ceinture noire « disse cintura nera ». C'est dans la phrase suivante que le narrateur justifie pourquoi il le nomme ainsi en évoquant un fait antérieur « perché lui aveva detto che era cintura nera ». On peut se demander si le personnage se nomme vraiment 'ceinture noire' ou bien s'il ne s'agit pas plutôt d'une synecdoque (un pratiquant de haut niveau d'un sport, le judo, se faisant appeler 'ceinture noire'). Il est donc difficile de savoir qui est ce sujet. Quelques lignes plus loin, après une séquence qui coupe cette scène (de « Quando si erano spente le luci... » à « ...il lago era deserto. »), on retrouve la répétition de la construction du discours direct de la première apparition de 'ceinture noire' avec une variation :

“La pietra non è decifrabile, dicono,” disse cintura nera.¹².

Nous retrouvons, en effet, d'abord le discours direct « “La pietra non è decifrabile, dicono,” » et ensuite, la même précision du narrateur « disse cintura nera ». Ici, le sujet parle maintenant d'autres sujets 'in absentia' (dicono). Les phrases suivantes créent alors une confusion non seulement entre des sujets parlants mais aussi entre les référents :

¹¹ Notre traduction : « “C'est le cas de Sammartin, alors?” dit ceinture noire. Et moi, je dis ceinture noire, parce que c'est lui qui avait dit qu'il était ceinture noire [...]. ».

¹² Notre traduction : « “La pierre n'est pas déchiffrable, disent-ils,” dit ceinture noire. ».

“Ma è uno scherzo,” disse. “Questo,” disse, “è il primo segno, è quello in alto a sinistra.” E con un dito fece due tratti sul tavolino, con la birra. Si curvarono tutti per vedere.¹³

La confusion réside justement dans l’attribution du discours direct : il semble qu’un autre sujet prenne la parole à ce moment là pour répondre à ‘ceinture noire’ mais il est *in absentia* (disse), c’est-à-dire qu’il n’est pas nommé. Cette unité phrastique pourrait continuer avec le début de l’unité phrastique suivante (“Questo,” disse) : en effet, en découpant l’énoncé autrement, c’est-à-dire en ne considérant pas les signes de ponctuation (notamment le point final), le déictique « questo », qui placé entre la répétition des deux verbes « disse », pourrait avoir plusieurs référents (« “Ma è uno scherzo,” disse. “Questo,” disse, »). D’une part, le déictique « questo » pourrait indiquer de façon plus marquée un autre sujet *in absentia*, (« Ma è uno scherzo disse questo », faisant écho à la construction de la première apparition de ‘ceinture noire’ (« “E il caso Sammartin, allora ?” disse cintura nera. ») ; et, d’autre part, il pourrait aussi marquer une insistance sur « scherzo » (« Ma è uno scherzo...questo »), qui changerait l’intonation. On ne sait alors plus si le deuxième discours direct « “Questo...è il primo segno...” » appartient toujours au sujet qui n’est pas nommé ou bien s’il s’agit encore d’un autre sujet, ou bien tout simplement, de ‘ceinture noire’. En effet, la dernière phrase de cet extrait « si curvarono tutti per vedere » indique un nombre indéterminé de sujets (tutti). Enfin, selon nous, le discours direct « ...“è il primo segno...” » pourrait également être métatextuel, c’est-à-dire qu’il pourrait aussi être attribué au narrateur. La pluralité des lectures référentielles serait donc « il primo segno » (le premier signe), c’est-à-dire le premier indice d’une écriture fortement métalinguistique et métatextuelle.

¹³ Notre traduction : « “Mais c’est un canular,” dit-il. “Celui-là,” dit-il, “c’est le premier signe, c’est celui en haut à gauche.” Et avec un doigt il fit deux traits sur la petite table, avec la bière. Ils se penchèrent tous pour voir. »

L'incipit de *Laborintus* est encore beaucoup plus complexe. Comme nous l'avons vu plus haut, la première ligne présente le sujet lyrique 'in absentia' et se distingue des autres lignes ¹⁴. À partir de la deuxième ligne, c'est le sujet Ellie, le sujet 'tu' puis 'mio' qui apparaissent « riposa tenue *Ellie e tu mio corpo tu* infatti tenue *Ellie eri il mio corpo* ». Comme nous l'avons vu plus haut, le pronom *tu* est toujours polyphonique dans la poétique sanguinetienne (selon nous, il se prononce à la fois en italien /tu/ et en français /ty/ ¹⁵). Puis, un 'noi' et deux 'tu' apparaissent à la quatrième ligne « *noi* che riceviamo [...] \ *tu e tu mio spazioso corpo* ». Nous pouvons nous demander quel est la valeur référentielle du 'noi' et des deux 'tu'. Est-ce que l'*io lirico* se réfère toujours à Ellie et à 'mio corpo' (qui formeraient un 'noi' ou bien 'tu' et 'tu') ou bien se réfère-t-il à d'autres sujets ? L'adresse lyrique à la deuxième personne du singulier est véritablement indéfinissable à la ligne 5 « *che ti alzi e ti materializzi* » : on ne sait plus de qui il s'agit, tout comme le 'noi' à la ligne 10 (« *esistevano prima di noi ed esisteranno dopo di noi* »).

En nous appuyant sur le travail de Erminio Risso, celui-ci offre la traduction latine du syntagme, situé à la ligne 10 'aliquot lineae desiderantur' qui pourrait justifier, dans ce sens, notre analyse : il s'agit d'une formule qui « indique à proprement parler, la lacune textuelle [...] l'absence de certaines lignes... » ¹⁶. Selon nous, il ne s'agit pas seulement de l'absence de certaines lignes. Il s'agit de l'absence référentielle dans le rapport sujet / objet. Celle-ci ne fait que s'accroître tout au long de ce premier texte qui

¹⁴ En observant *Laszo 0*, texte publié récemment dans la revue *Poetiche*, nous constatons que la première ligne est d'ailleurs isolée par rapport à l'ensemble du texte. (Le document est en Annexe, p. XXII). Bien qu'il n'y ait aucun lien sémantique entre *Laszo 0* et *Laborintus 1*, l'idée de cette disposition typographique pourrait avoir été reprise mais de façon différente, c'est-à-dire par les valeurs intralinguales de 'sono'.

¹⁵ Cf. *supra*, p. 124.

¹⁶ Erminio Risso, "*Laborintus*" di *Edoardo Sanguineti* (op. cit.) p. 75. Notre traduction. (« "aliquot lineae desiderantur" : formula del codice filologico, indica propriamente la lacuna testuale intesa come la mancanza di alcuni righi [...] ; la traduzione letterale è infatti "si sente la mancanza di alcune linee". »). On suppose donc qu'il y a des lacunes.

ouvre *Laborintus* puisque la ligne 14 commence par le verbe ‘voir’ fléchi au présent de l’indicatif à la 2^{ème} personne du pluriel « vedete » ou bien l’impératif (‘vous voyez’ ou ‘voyez’) et qu’il est question de la 3^{ème} personne du pluriel « essi » (ils / ceux-ci) à la fin du texte (lignes 21-22). C’est l’indécidabilité qui est centrale, non seulement en tant que problématique mais aussi en tant qu’espace : au centre du texte, à la ligne 12, le déictique « dove » apparaît et concerne directement le lyrisme « dove dormi cuore ritagliato » (où tu dors cœur découpé).

2.1. le temps du projet

Autobiographisme et réalisme sont deux termes qui s’associent étroitement pendant la première période lyrique sanguinetienne. L’*accouchement* d’un nouveau lyrisme n’est pas du tout une expérience traumatisante pour l’auteur car déjà en 1951, les sujets-sons voient le jour, et c’est là que l’autobiographisme sanguinetien est le plus énigmatique. Cependant, le temps de sa réalisation est étendu pendant toute la période que nous étudions. Dans les sommaires de chacun des recueils, la date de composition de chaque texte est toujours indiquée par le mois et l’année. Ces précisions inscrivent son écriture dans le temps présent immédiat. L’autobiographisme sanguinetien apparaît donc tout d’abord par l’indication systématique de dates entre parenthèses dans chaque sommaire des recueils. Dès la première publication de *Laborintus*, ce phénomène apparaît. Le sommaire indique le mois et l’année de la composition de chaque texte numéroté. Ce phénomène traverse l’ensemble *Triperuno – T.A.T.* (et se poursuivra d’ailleurs au delà de la période que nous étudions ; cf. Annexe, pp. XXIII-XXV).

Les sommaires évoquent un “diario”, une sorte de journal intime, dans lequel nous remarquons particulièrement une fréquence très lente de composition : Edoardo Sanguineti compose au rythme de deux textes par an (*Laborintus* 16-17 en 1952, *Erotopaegnia* 5-6 en 1957 et *Erotopaegnia* 16-

17 en 1959, *Purgatorio de l'Inferno* 1-2 en 1960), évoquant un long travail d'écriture. Cependant, nous pensons que l'indication de la fréquence des dates de composition ne renvoie pas spécifiquement à la mise en valeur d'une éventuelle performance liée à l'écriture. L'insertion des dates à côté de chaque texte indique, selon nous, le temps de la naissance des sujets-sous. Les dates dans les sommaires permettent de regrouper des moments précis qui ont une relation avec la vie de l'auteur, notamment dans *Laborintus*. Puis, nous remarquons aussi que de nombreuses dates sont insérées dans les lignes de l'ensemble *Triperuno* et *T.A.T.*. Et, il y a, selon nous, deux types de datations dans cette ensemble.

Le premier, qui est quantitativement le plus important, concerne des dates selon des années, qui sont antérieures à la deuxième moitié du vingtième siècle, et des dates mensuelles. Elles peuvent apparaître en tant que données historiques aussi bien culturelles ou biographiques. Selon nous, il est tout à fait secondaire de paraphraser ces dates en recherchant leur référent historique ou biographique¹⁷. Il s'agit d'un traitement nouveau des dates (annuelles ou mensuelles) car elles n'apparaissent pas du tout selon un ordre chronologique linéaire. En sélectionnant et en regroupant les lignes où elles apparaissent, il est possible de voir un mouvement de va-et-vient continu qui symbolise le parcours labyrinthique. Dans *Opus metricum*, il y a un double mouvement visible par les années en chiffres arabes et en chiffres romains situées entre parenthèses (mises en gras par nous-même), à la ligne 10 de *Laborintus* 18 et la ligne 8 de *Laborintus* 19 puis, la ligne 15 de *Laborintus* 20 et la ligne 5 de *Erotopaegnia* 2 :

¹⁷ Tout comme il est secondaire de vérifier, par exemple, si Dante Alighieri a neuf ans lorsqu'il rencontre pour la première fois Béatrice, ou bien qu'il la revoit vraiment neuf années plus tard, etc., ou encore, il est sans doute inutile de vérifier s'il était pas loin de *none*, c'est-à-dire vers neuf heures, lorsque l'image de Béatrice lui apparaît...puisqu'il

ricordi? lo storpio! e LEGGITOR cortese, hai qui una bella occasione **(1781)**

senza decidere **(1889)** les Vergers en fleurs vomitera la vivacità

mais au milieu de ma félicité **(M.DC.XCI!)** je suis troublé quelquefois

che con le pinze prese! (frigida regio); **(MCCLVIII)** livida! una grossa

Les dates en chiffres arabes de la fin du XVIII^e et du XIX^e siècle suivent un parcours linéaire d'un texte à un autre, avec une progression temporelle. Par contre, les dates en chiffres romains qui correspondent respectivement à l'année 1691 et 1258 indiquent une régression. Nous remarquons une progression chronologique qui est proche et une régression chronologique qui est éloignée entre deux recueils. Dans *Purgatorio de l'Inferno*, le double mouvement est visible par les années puis les jours et les mois. Nous retrouvons le même procédé du parcours linéaire progressif d'un texte à un autre mais ici avec la datation mensuelle à la première ligne de *Purgatorio de l'Inferno* 5 et à la ligne 9 de *Purgatorio de l'Inferno* 6 :

avendo (come dissi); e tutta una vita (come dicono): giudicata; **(l'8 maggio)**,

si cambiò soggetto); \ e fu un 'sacrificio vitale' **(il 9 maggio)**: perché

et à l'intérieur du même texte, à la ligne 3 et à la ligne 14 de *Purgatorio de l'Inferno* 7 :

e discutere, anche, intorno al 'premier pas' (timidamente, **il 10 settembre**),

(nell'alta nebbia): \ e poi, stringermi a te **(il 19 settembre)**, nell'alto sogno

Cependant, s'il y a le même traitement, nous constatons cependant une complexité plus importante dans *Purgatorio de l'Inferno*. Dans ce recueil, le mouvement temporel progressif et régressif est visible entre deux textes qui

affirme que Béatrice était elle-même *un neuf*, c'est-à-dire un symbole sublimé au sens religieux.

se suivent : aux lignes 6, 13 de *Purgatorio de l'Inferno 2* puis aux lignes 6, 10 et 11 de *Purgatorio de l'Inferno 3* :

nosotros'): ma **il 12 luglio**, allora : e qualcuno (io

non posso; (amarti); ma **il 5 luglio**, allora; in questo (dissi),

les circonstances spiegare (**il 4 luglio**): spiegare devo che lo concepisco

il 7 luglio), il costituirsi di una cellula (il matrimonio): una cellula (dissi) di resistenza (e **il 9 luglio**, anche, con il generale Bouvard, sulla spiaggia);

Les dates *12 luglio*, *5 luglio* et *4 luglio* sont dégressives puis les dates *7 luglio* et *9 luglio* sont progressives. La date *4 luglio* est un pivot entre les deux textes : elle symbolise le mouvement de la régression et de la progression. Ce double mouvement peut également concerner des textes très éloignés entre eux. En suivant les datations annuelles, il est possible de rapprocher *Purgatorio de l'Inferno 1*, *2* et *12* :

del **1901**, la maschera di Peppe Nappa \ la città di Cannstadt

che fu incorporata nella città di Stuttgart nel **1905**

che nacque a Kassel nel **1907**, perché questo, questo lo prendono

1870, è il babbuino, è il bisonte \ e tu prendi gli urodeli e il ministro

ma Calvino — perché aveva detto : **1848** — : sei ben "lukacsciato," tu !

(nel nuovo senso) ; (aus dem Jahre **1844**) ; (...);

Les lignes 7-8 et 12 de *Purgatorio de l'Inferno 1*, marquent une progression temporelle linéaire puisque les années 1901, 1905 et 1907 se suivent chronologiquement. Cependant, à la ligne 16 du même texte, l'année 1870 interrompt cette progression ; elle marque en fait le début d'une régression chronologique car dans la poésie suivante, *Purgatorio de l'Inferno 2*, une autre année appartenant au dix-neuvième siècle est injectée à la ligne 32 : l'année 1848 vient après l'année 1870, et l'on remarque que cette régression

chronologique se poursuit dans un texte situé beaucoup plus loin, à la ligne 5 de *Purgatorio de l'Inferno* 12 avec un écart temporel plus restreint puisqu'il s'agit de l'année 1844. Le mouvement temporel n'est donc pas linéaire (ou chronologique) dans les lignes. Il symbolise la régression et la progression dans une écriture du présent, datée scrupuleusement dans les sommaires par l'auteur.

Le deuxième type de datation concerne uniquement *Laborintus* et *T.A.T.*. Ces dates concernent le temps du projet sanguinetien qui est identifiable en rapprochant la ligne 4 de *Laborintus* 6, la première ligne de *Laborintus* 23, et la ligne ligne 8 de *T.A.T.* 3 :

precisazione e datazione fino al **1953** sempre nel tuo sangue

s.d. ma **1951** (unruhig) και κρίνουσιν e socchiudo gli occhi

profondità) ; \ (s.d. ma **22/6**) : et/je/me/sens/ ;

Dans *Laborintus* 6, qui est écrit en avril 1951, est indiqué « datazione fino al 1953 » (datation jusqu'en 1953), c'est-à-dire une projection dans les deux futures années, et *Laborintus* 23, qui est justement écrit en novembre 1953, commence par « s.d. ma 1951 » (sans date mais 1951). Cette annotation *s.d.* se retrouve également dans *T.A.T.* 3, écrit en octobre 1967, avec l'indication mensuelle, le 22 juin. Selon nous, en 1951, Edoardo Sanguineti entend mener son projet jusqu'en 1953. Ensuite, dans le texte écrit en 1953, le projet n'est apparemment pas terminé. Il est désormais 'sans date' et il est précisé qu'il a pourtant commencé en 1951. La prévision de terminer le projet dépasse donc le cadre temporel fixé et la programmation va aller jusqu'en 1968. En octobre 1967, Edoardo Sanguineti signale donc une autre prévision : terminer son projet en juin 1968. Or, le dernier texte *T.A.T.* est écrit en janvier 1968. L'aboutissement du projet se réalise donc avant la date fixée.

2.2. *Laborintus* 16-17-18 : les premiers textes métatextuels

Afin d'étudier la naissance de sujets-sons dans la première œuvre sanguinetienne, nous ne commencerons pas par l'analyse du recueil *Laborintus* publié en 1956, c'est-à-dire sous sa forme définitive, mais par l'étude des textes publiés dans la revue *Numero*. C'est en portant l'attention sur les deux publications des dix textes *Laszo Varga*¹⁸ que nous pouvons comprendre l'organisation interne de ce qui deviendra, en 1956, *Laborintus*. Comme nous l'avons vu plus haut, lorsqu'en 1951 sont publiés cinq *Laszo Varga*, nous pouvons voir que ces textes font partie d'un ensemble d'au moins vingt-et-un textes puisque LV21 apparaît. Ces cinq textes publiés dans la revue *Numero* en 1951 seront également publiés dans le futur recueil *Laborintus*, avec des modifications auctoriales¹⁹. Puis, en 1953, cinq autres textes *Laszo Varga* sont également publiés dans la revue *Numero*. Ces cinq textes font également partie des vingt-et-un textes *Laszo Varga* et seront également publiés dans le futur recueil *Laborintus*, avec, également des modifications auctoriales²⁰. En donnant toutes ces précisions, nous voulons attirer l'attention sur le fait que ces dix textes *Laszo Varga* sont tous datés de 1951 dans le sommaire du futur *Laborintus*. Et c'est là que nous voulons en venir : ces textes "pré-laborintiques" ont tous été *commencés* en 1951, mais ils ont, par la suite, été modifiés par l'auteur. En d'autres termes, ces dix textes existent en 1951 mais ils vont être réajustés par l'auteur jusqu'au moins en 1956, lors de la publication de *Laborintus*. C'est donc à partir de la publication des textes "pré-laborintiques" que l'auteur va les modifier ou les réajuster, faire une sélection parmi les textes inédits, c'est-à-dire ceux qui feront partie du le futur recueil *Laborintus*. Et enfin, c'est aussi à partir

¹⁸ Les documents sont en Annexe, pp. III-VII.

¹⁹ Cf. le récent ouvrage de Erminio Risso (op. cit.) pp. 65-66 ; et *infra* pp. 251-254.

²⁰ *Idem*.

de la publication de ces dix textes publiés dans la revue *Numero*, que l'auteur va écrire les textes suivants.

Les textes *Laszo Varga*, publiés dans la revue *Numero* en 1951 et 1953, ont été, selon nous, spécifiquement sélectionnés par l'auteur, car ils forment des ensembles cohérents : il est effectivement possible de voir des regroupements lexicaux précis lors de chaque publication. Ils comportent un important champ lexical de la naissance, voire de l'accouchement, comme on l'a dit, d'un nouveau lyrisme. Nous allons voir qu'entre la première et la deuxième publication, le lexique s'accroît par le choix de mots évoquant directement l'accouchement physique.

Puis, nous constatons qu'après la publication des cinq textes *Laszo Varga*, en décembre 1951 - janvier 1952, Edoardo Sanguineti écrit deux nouveaux textes en mai et novembre 1952. Ces deux textes (qui correspondent aujourd'hui à *Laborintus* 16 et 17) sont fondamentaux car ils marquent une pause métatextuelle importante qui trouve sa justification, justement, par rapport à la réception des cinq textes qui viennent d'être publiés dans *Numero*. Ces deux textes représentent la synthèse des procédés de l'écriture « *laborintese* » que nous avons vus plus haut. C'est dans *Laborintus* 16 que nous allons voir clairement la naissance du sujet-son /e/ dans sa forme 'primitive', c'est-à-dire l'apposition. Le sujet-son /e/ existait déjà dans les cinq textes *Laszo Varga* mais il apparaissait de façon beaucoup plus discrète et était accompagné du sujet-son /o/, également dans sa forme 'primitive' de l'apposition. Nous verrons que le sujet-son /o/ symbolise l'espace intellectuel de l'auteur. D'autre part, *Laborintus* 17 est un texte qui met surtout en évidence le corps du texte, c'est-à-dire sa structure. C'est à partir de ce texte que nous verrons que la structure des cinq *Laszo Varga* va être retravaillée ensuite par l'auteur. Le corps du texte est effectivement très important car c'est justement à des endroits précis que le sujet-son /e/ sous sa forme 'primitive' apparaît à cette période.

Lorsqu'en 1953 sont publiés les cinq autres *Laszo Varga* dans la revue *Numero*, ces textes (dont la rédaction a également commencé en 1951), ont peut-être déjà été réajustés, entre-temps, par l'auteur. Ils sont publiés dans le numéro de juillet-octobre 1953 de la revue *Numero*. C'est également à partir de leur publication que Edoardo Sanguineti écrit immédiatement un nouveau texte en octobre 1953 (qui correspond à *Laborintus* 18). Ce texte marque une évolution considérable dans le traitement du sujet-son. Il est possible désormais de lire un petit récit dans lequel les sujets-sons communiquent entre eux au discours direct. Nous verrons que ce phénomène est nommé il *teatro della mente*, selon une déclaration auctoriale. Dans les cinq *Laszo Varga* publiés en 1953, ce *teatro* était effectivement encore très timide.

En somme, la réaction de l'auteur face à ses textes publiés dans la revue *Numero* n'est pas seulement une opération d'auto-correction (comme c'était le cas, par exemple, fréquemment pour Montale). La réaction de Edoardo Sanguineti est d'écrire des nouveaux textes qui ont une valeur très métatextuelle : ils représentent à chaque fois des mises au point sur des aspects techniques de son écriture. En définitive, les textes correspondant à *Laborintus* 16-17-18 sont de véritables pauses, des textes-synthèses dans lesquels l'auteur met en relief des aspects qui sont jugés, par lui-même, peut-être encore trop difficiles à cerner.

L'idée première de Edoardo Sanguineti de lier étroitement son activité intellectuelle à celle d'un accouchement physique, apparaît dans l'ensemble des cinq textes *Laszo Varga* publiés en décembre 1951 - janvier 1952. C'est en effectuant un regroupement lexical dans l'ensemble de ces textes que nous pouvons nous apercevoir ce phénomène. Les cinq textes publiés en 1951, *Laszo Varga* 8, 11, 14 19 et 21, caractérisent un regroupement spécifique. D'une part, il y a le texte qui est centré sur la thématique lunaire. Ce texte (LV14) est étroitement lié à l'actualité mondiale puisqu'à l'aube des années cinquante, la conquête de l'espace est un enjeu politique

important. L'indication « espressione del tempo » (LV21) pourrait donc indiquer une expression lyrique qui s'inscrit dans le temps de l'instant, « discorso giusto », mais qui se réalise par une « descrizione incompleta » (LV21). Puis, le champ lexical lié à la technique d'écriture est très présent dans LV8 « linguaggio », « lettura », « metalessi », dans LV19 « (detta ironica tecnica) » puis dans LV11 « dialogo tecnico come tecnica del dialogo ». Selon nous, Ellie est directement lié à l'événement mondial, la conquête de l'espace : c'est Ellie qui est « parte del mio Sinus Vaporum », « chiaro globo », « estensione chiara ed espansione sottile » (LV11), « mio alfabeto » (LV 19), « in livido segmento » (LV21). Ellie est associée à la Lune et à l'expression de l'*io*. Ce sujet féminin pourrait être associé au corps humain qui donne naissance « cavernosa interiorità », « globi carnosì », « dolce mucosa » « materne acque », « partorirà », « nascerà » (LV19), « organi significanti in situazione » (LV21).

Les cinq autres textes *Laszo Varga* publiés en 1953 dans la revue *Numero*, représentent effectivement une forte accentuation de ce rapport sonorité / corps, c'est-à-dire la corrélation entre la procréation lyrique et biologique. L'étude lexicale de cet ensemble révèle d'emblée le champ lexical du corps humain et du corps de l'écriture. C'est l' « utero » (LV2) qui peut être associé aux « lenzuola » dans lesquels l'acte charnel des « amori del tutto principali » annoncent la thématique de la procréation « porta in grembo » (LV3). Dans cette relation, Ellie et l'*io* ne font qu'un « vediamo insieme il passato il futuro » (LV1) et l'*io* est épris « quoi qu'elle fasse elle est désir » (LV1). C'est tout un champ lexical sur le « linguaggio che partorisce » (LV1) qui entre en relation avec « Ellie concetto di concetto » (LV3). Il s'agit d'un chant « per il tuo calendario della tua bocca » (LV3) mêlé à une écriture très technique « fatiche chimiche » (LV2). Puis, des précisions sur le traitement de la Langue sont explicites « vocabolo prescelto » (LV3), « parola incrociata comparativa », « lettera fulminata », « cambio di vocale », « amplificatore ad alta frequenza », « ogni elemento »,

« parametro facilissimo », « lanterna magica » (LV4). Ceux-ci forment comme une sorte de mode d'emploi « per un regolamento » (LV2), pour apercevoir que l'*io* a « liberato la lettera erre e la lettera ci » (LV2), c'est-à-dire qu'il a déjà créé des sujets-sons.

2.2.1 la naissance des sujets-sons

Les deux textes écrits en 1952, *Laborintus* 16 et 17 (écrits après la réception des cinq premiers textes *Laszo Varga* publiés en 1951-1952) sont rédigés, selon nous, dans la perspective de sensibiliser le lecteur aux sujets-sons et à la structure du texte, c'est-à-dire à porter son attention sur sa sonorité et son corps.

En 1952, Edoardo Sanguineti maîtrise déjà son écriture parce qu'avec *Laborintus* 16, on remarque un changement stylistique important par rapport aux textes précédents. Ce changement est à la source d'une volonté de l'auteur de faire comprendre sa poétique, comme le témoignent les nombreuses répétitions à la dernière ligne « comprensione ». Nous pensons que c'est la sonorité des textes sanguinetiens qui n'a pas été comprise. Ce texte est effectivement construit avec de nombreuses répétitions : par exemple, les syntagmes « seriamente » et « per forza di serietà » est répété deux fois faisant écho à la répétition « per forza di vita ». Puis, le syntagme latin « in cerebro meo » envahit ce texte (lignes 8, 18, 26, 27 et 35), et enfin « contro il mio palato » et « palato permeabile » correspondent au caractère physique de la Langue. En effet, toutes ces répétitions de monèmes ou de syntagmes entrent en relation avec la répétition massive du signe linguistique qui ouvre ce texte : [e]. Les nombreuses répétitions de ce signe linguistique ont la fonction de faire émerger sa sonorité /e/. Sa fonction de conjonction de coordination est donc très amoindrie. Il s'agit désormais du

sujet-son /e/ qui est tout de même extrêmement difficile à voir²¹. Dans ce texte, la description du sujet-son /e/ se réalise par une série d'**appositions** très construites car, en les regroupant, elles peuvent aussi parfois faire émerger des constructions chiasmiques, par exemple :

/e/, un sogno respinto	(ligne 3)
/e/, ormai un sogno respinto	(ligne 24)
/e/, sogno in cerebro meo ; in cerebro meo /e/	(lignes 26 et 8)
/e/, orizzonte cerebrale	(ligne 12)
/e/, lo scheletro cerebrale	(ligne 34)
/e/, sopra questo orizzonte ; sopra questo orizzonte /e/	(lignes 3 et 7)
/e/, sopra questo paesaggio sensibile	(ligne 15)
/e/, sopra questa negazione	(ligne 5)
/e/, sopra questo nulla	(ligne 6)
/e/, ormai sopra questo nulla di nulla	(ligne 8)
/e/, sopra questo nulla	(ligne 10)
/e/, ormai distesa	(ligne 3)
/e/, distesa	(lignes 9 et 20)
/e/, adesso espulsa	(ligne 6)
/e/, trascinata fuori	(ligne 13)
/e/, fuori	(ligne 16)
/e/, ormai trascinata fuori	(ligne 19)
masticata /e/ ; /e/ masticazione	(lignes 5 et 26)
ricuperare in me /e/	(lignes 33 et 35)

²¹ Cf. la déclaration de l'auteur, *supra* p. 184 : « ...ne pas voir un corps et savoir qu'il est là [...] et à partir des énoncés, imaginer toutes les choses qu'ils font éventuellement, et les percevoir, même par le menu que l'on perçoit à travers le dit, le bruit [...], etc., cela devient une chose énorme. Pour comprendre ce qu'est un corps il ne faut pas le voir mais voir tous les référents utiles pour pouvoir, non seulement se le construire, mais justement percevoir dans sa tangibilité ».

En 1952, le sujet-son /e/ apparaît de cette façon. Il est bien repérable par la construction des appositions masculines et féminines. C'est ainsi que nous pouvons déjà voir que le sujet-son /e/ dépasse la morphosyntaxe traditionnelle, c'est-à-dire qu'elle se situe au delà de cet horizon morphosyntaxique. Le sujet-son /e/ naît par la voix, par la 'mastication' à voix haute. Il s'agit de l'idée naissante de prendre la sonorité du matériau verbal en tant que *schermo* où se projette l'*io lirico*. Cette idée se réfère à l'acte de l'écriture qui est à la fois la pensée et sa mise en pratique ²².

Nous pouvons alors nous demander quelle était la façon dont apparaissait le sujet-son /e/ dans les cinq textes *Laszo Varga* publiés en 1951. Le sujet-son /e/ est effectivement plus complexe à repérer car il est très étroitement associé au sujet-son /o/. L'association entre le sujet-son /e/ et le sujet-son /o/ apparaît effectivement à la ligne 12 de LV21, c'est la répétition lexicale du monème *carne* qui permet d'envisager leur rapprochement et le sujet-son /o/ apparaît sous la forme de l'interjection "oh" :

[...] \ **oh mia carne e perimetro di carne**

/o/, mia carne - /e/, perimetro di carne

C'est notamment l'association de deux couleurs primitives qui permettent plus précisément de les rapprocher. Dans LV14, le sujet-son /o/ est associé à la couleur jaune (le sujet-son /e/, par contre, à la couleur noire) ; dans LV11, le sujet-son /e/ est associé à la couleur rouge, celle du sang :

mostra di tutto o anche insetto **o accostamento di giallo e di nero**
nel tuo sangue e attenzione rivolta e complicazione Ellie intendo

/o/, accostamento di giallo - /e/, di nero - nel tuo sangue, /e/

²² Cf. la « nécessité pratico-théorique adéquate à une "autoconscience critique" » évoquée par l'auteur, *supra*, p. 25.

Le sujet-son /o/ symbolise d'abord une valeur universelle qui était à la source des *ponts* entre la musique et la peinture (sa forme symbolisait à la fois la note et le cercle)²³. C'est principalement dans LV14 (qui est le texte dédié à la Lune) qu'il apparaît. selon nous, le sujet-son /o/ fait allusion aux modèles 'archaïques' de la communication picturale et musicale « pennello del sogno » (ligne 11) :

mostra di tutto /o/ (ligne 8)

C'est probablement la raison pour laquelle ce texte paraît dès 1951 dans la revue *Numero* avec une illustration de Kandinsky. Le sujet-son /o/ apparaît sous la forme 'primitive' de l'apposition afin de désigner un processus réflexif :

logica /o/ (LV21, ligne 30)

implicazione /o/, deduzione /o/ (LV11, ligne 26)

Par contre, le sujet-son /e/ désigne un processus pratique :

/e/, strumento (LV14, ligne 7)

/e/, numero astratto (LV21, ligne 18)

/e/, forma (LV21, ligne 13)

/e/, viluppo (LV11, ligne 17)

/e/, aggravamento (LV11, ligne 17)

/e/, gravitazione (LV11, ligne 17)

Le sujet-son /e/ est caractérisé par un processus qui n'est pas visible immédiatement :

²³ Cf. l'interdisciplinarité (intercommunication) entre peinture et musique, *supra* pp. 38-39.

/e/, di nero (LV14, ligne 8)
/e/, oscuro (LV21, ligne 30)
/e/, complicazione ; la mia complicazione /e/ (LV11, lignes 16 et 24)

La non visibilité immédiate du sujet-son /e/ s'explique par son état encore foetal :

/e/, follicolo attualmente (LV11, ligne 16)²⁴.

Et, poétiquement, le sujet-son /e/ est encore dans la 'palude', c'est-à-dire dans un espace marécageux où règne une odeur humide de champignons :

chiaro odore di funghi, /e/ (LV11, ligne 21)

Mais, le sujet-son /e/ est encore, à ce stade, empêché « /e/, ostacolo » (LV14, ligne 6), parce que la nouvelle *mimesis* dans la création verbale a toujours été jusque là inexplorée « /e/, disavventura » « /e/, salmodia litania ombra », « /e/, mammella malata », « /e/, nausea » (LV14, lignes 6, 3, 4).

C'est pour cela que le sujet-son /o/ et le sujet-son /e/ symbolisent d'abord tous les deux, selon nous, l'intercommunication : à la ligne 34 de LV11 et à la ligne 17 de LV19, il est possible de lire une déclaration de poétique à travers les sujets-sons /e/ et /o/ :

per mezzo della complicazione **intercomunicante e paradossalmente impaginata**
o Ellie mio alfabeto vegetale dilatato di caotici pori (detti circhi cistici)

intercomunicante, /e/ - /o/, /ε li/, mio alfabeto

²⁴ Le sujet-son /e/ est dans une petite sacoche, *follicolo*, qui pourrait correspondre, métaphoriquement, à l'utérus, dans lequel le sujet-son est en train de grandir (de se développer).

Le sujet-son /e/ communique par la ‘langue de la lune’ (LV14, ligne 2) :

mia luna al bivio **e lingua di luna**

/e/, lingua di luna

Le sujet-son /e/ rapproche effectivement plusieurs systèmes linguistiques qui entrent en corrélation avec la *mimesis* sanguinetienne très contrôlée du chant (LV19, lignes 4, 6 et 5) et s’incrit dans le temps de la polyphonie :

proporzionale e regno parco subacqueo aut lente ruolo di ruota deambulabis
triste **ruota e stridente e** grinzoso chi partorirà in una bara
e sibilante chi nascerà morto semplice \ [...]

proporzionale /e/

/e/, sibilante

stridente /e/

ruota /e/ ²⁵.

C’est pourquoi le sujet-son /o/ est d’abord dynamisé par des verbes d’action en italien et en français car la nouvelle *mimesis* sanguinetienne repose sur les ponts entre plusieurs systèmes linguistiques, par exemple aux lignes 31-33 de LV21 :

di proposizione di periodo aggiungere **cercare o volere o** tubercolo
nous apercevons o labirinto un mécanisme impossible cosa transformateur

cercare /o/, volere /o/ ; nous apercevons /o/

Le sujet-son /e/ était d’abord extrêmement difficile à percevoir car il ‘communiquait’ (ou s’exprimait) déjà en Langues Autres, dans une

²⁵ Comme nous l’avons vu *supra* p. 125, le monème *triste* est polyphonique. Nous ne le rapprochons pas de « ruota ».

dimension très réaliste, par exemple à la ligne 43 de LV11, il s'exprime en italien et en français :

e disinganno ma vie **c'est moi e** un'altra volta

/e/ disinganno ; c'est moi /e/ ²⁶.

Le traitement du sujet-son /e/ était alors très complexe en 1951. Cependant, en nous penchant sur les cinq textes *Laszo Varga*, nous voyons que les sujets-sons /e/ et /o/ existaient déjà. En écrivant *Laborintus 16* en 1952, Edoardo Sanguineti crée la répétition du sujet-son afin de 'recadrer', selon nous, le traitement du sujet-son /e/ en général, en donnant une série de 'définitions'. C'est une sorte de 'pause' dans son écriture, une suspension qui a une valeur métatextuelle.

2.2.2. le corps du texte

Si *Laborintus 16* souligne surtout la sonorité du sujet-son /e/, *Laborintus 17*, par contre, est une synthèse de la majeure partie des procédés de l'écriture « *laborintese* », qui pourraient correspondre à « sono definiti », syntagme situé tout à la fin de ce texte (« (il y a donc ambivalence) ovvero cortices **sono definiti** »). Mais c'est d'abord la structure du texte qui est mise en lumière. La disposition typographique de ce texte est très importante. Nous pensons que c'est aussi la structure des textes LV qui ont été mal compris. Comme nous le soulignons plus haut ²⁷, la disposition typographique du texte publié en 1956 sera désastreuse et empêchera de lire clairement ce texte-synthèse. C'est le décrochement de la ligne 15 qui organise ce texte en deux parties. La bipartition typographique du texte ne signifie pas pour

²⁶ Rappelant l'incipit de *Il giuoco dell'oca* étudié *supra*, p. 210.

²⁷ Cf. *supra* p. 100.

autant que les parties diffèrent entre elles. La bipartition de *Laborintus* 17 aurait probablement été choisie afin de mieux faire observer la structure du texte. Dans la revue *Numero*, les textes “pré-laborintiques” sont typographiquement bien représentés²⁸.

En observant de près *Laborintus* 17, nous remarquons que l’insertion des Langues Autres que l’italien est partout présente dans le texte : de nombreuses alternances entre les systèmes linguistiques apparaissent dès la deuxième ligne :

della bestia il lucente intellectus o le sexe complicando d’une femme

Cette ligne est structurée d’abord avec l’italien « della bestia il lucente », ensuite avec le latin « intellectus », le signe [o], le français « le sexe », l’italien « complicando » et enfin le français « d’une femme ».

Ensuite, à la ligne 7, le français est au début et à la fin de la ligne, faisant émerger une figure de rhétorique, l’épanadiplose, qui enferme une unité métrique italienne, le *novenario piano pascoliano* :

est le nombre dal vigore mortificato de l’expansion spatiale

3 5 8

L’insertion du latin, à la ligne 25, crée l’effet inverse car deux unités métriques sont identifiables au début (quasi relativement) qui correspond à

²⁸ Mis à part les très longues lignes dans LV11 qui sont découpées à droite (comme une ligne de LV8), les textes sont visuellement bien représentés. Cependant, le choix de la numérotation croissante des textes aurait pu être évité afin de ne pas rompre les unités textuelles. En effet, si LV8 “tient” dans la page 18, les dernières lignes de LV11 sont dans la page suivante. LV19 est également coupé à la page 19. Il aurait peut être été préférable de ne pas suivre l’ordre croissant de la numérotation des textes dans cette publication. Selon nous, il aurait été préférable de placer LV19 à la place de LV11 car ce dernier est plus long. Les textes LV11, LV14 et LV21 auraient, quoi qu’il en soit, présenté le même problème de représentation spatiale (qui indique quand même une caractéristique de l’écriture « *laborintese* »).

un *ottonario piano*, et à la fin (*divaricata*) qui correspond à un *quinario piano* :

quasi relativamente secundum optimam operationem divaricata
 1 3 5 7 1 4

Ou bien, la parenthèse « (est duplex intellectus) » situé à la troisième ligne, sépare deux *settenari*, l'un étant paroxyton et l'autre oxyton :

o il puntuale carattere (est duplex intellectus) della bestia che sale
 3 6 - - 1 3 6

Le syntagme *est duplex intellectus* caractérise l'effet de miroir (de la forme typographique) de *Laborintus* 17. En effet, s'il est possible de voir des unités métriques, celles-ci « si attaccano e staccano » (enjambements aux lignes 26-27) tout comme les monèmes eux-mêmes « costruzione di visione sempre » (ligne 24) car il peut également être entendu « costruzione divisione sempre »²⁹). La « pazzia interlineare » et « l'archimagia » (lignes 23-24) sont les mots d'ordre de ce texte. C'est encore principalement la répétition qui est la structure du texte. Elle apparaît dès la première ligne avec la répétition par deux fois de la préposition « **in** », qui symbolise l'intérieur du texte et le « punto cieco » dont il est question au milieu du texte (lignes 15-17) :

[...] \ omnis motus **appunto nel punto**
cieco in un vivo giro di sole si tratta di subire in molti giri
di luna motus daemonum [...]

Dans les cinq textes *Laszo Varga*, l'alternance entre les systèmes linguistiques n'était pas vraiment immédiate. Mis à part LV19 qui commence en latin, toutes les autres premières lignes sont en italien. En

²⁹ Cf. *supra*, pp. 117-118.

outre, si l'on remarque que la longue ligne 20 de LV8 et les longues lignes 27, 29, 34, 35, 36 et 41 de LV11 sont découpées autrement dans *Laborintus*, ce n'est pas uniquement par souci de représentation typographique dans les futures publications :

(aspettando la mia vita) che intendevo illustrare **(passerò oltrepasserò la mia vita)**
terra dell'intelletto pratico fatalmente abortivo (LV8, lignes 20-22)

(aspettando la mia vita) che intendevo illustrare
(passerò oltrepasserò la mia vita)
terra dell'intelletto pratico
fatalmente abortivo (*Laborintus* 4, lignes 20-22)

Selon nous, la ligne 20 de LV 8 aurait été modifiée par l'auteur car les parenthèses situées au début et à la fin de la ligne auraient pu évoquer la figure de rhétorique, l'épanadiplose, avec des parenthèses « (aspettando la mia vita)...(passerò oltrepasserò la mia vita) » afin d'éviter une confusion avec le nouveau traitement de la figure de rhétorique construite en Langues Autres que l'italien³⁰. Nous remarquons d'ailleurs qu'à la ligne 7 de LV8 le monème « Nekyia » est remplacé par les lettres de l'alphabet grec :

ma in questa **Nekyia** senza risorse \ [...]
ma in questa **νέκυια** senza risorse \ [...]

(LV8, ligne 7)
(*Laborintus* 4, ligne 7)

Enfin, le rapport sujet / objet est également retravaillé car à la ligne 6 de LV8 le syntagme « tu Ruben » est coupé afin de créer une distanciation entre le sujet et le verbe :

a scadenza itinerarium rapidamente ballabile
tu Ruben che sei il garantito visionario Filius Hermaphroditus in putrefazione (LV8, lignes 5-6)

a scadenza itinerarium rapidamente ballabile
tu Ruben
che sei il garantito visionario Filius Hermaphroditus in putrefazione (*Laborintus* 4, lignes 5-6)

³⁰ Cf. *supra*, pp. 104-105.

Par ailleurs, comme nous l'avons vu plus haut, la ligne 27 de LV11 n'est pas, selon nous, découpée au hasard : celle-ci permet aussi d'accentuer l'alternance des systèmes linguistiques³¹. C'est ce qui explique aussi la modification de la ligne 29 de LV 11 qui "tiendra" sur les deux lignes (29 et 30) de *Laborintus 6*³² :

dialogo tecnico come tecnica del dialogo complicazione **come descendant in Infernum viventes**

dialogo tecnico come tecnica del dialogo complicazione
come descendant in Infernum viventes

Ce découpage permet également à l'auteur de faire émerger à la fin de la ligne le monème « complicazione » afin de poursuivre sa lecture verticale dans l'ensemble du texte (situé à la fin des lignes 15, 19, 23, 26 et 44).

Nous remarquons également des modifications spatiales entre les lignes 34-36 de LV 11 et les lignes 36-38 de *Laborintus 6* :

in una vita implicazione culturalmente sempre ammessa scientificamente **sempre emergente**
ecco le zone contemplate in conversione **in quanto in frazionamento**
Ellie finalmente parte del mio Sinus Vaporum **le nuvole sopra la tua zona temporale**

sempre emergente ecco le zone contemplate in conversione **perché**
in frazionamento Ellie finalmente parte del mio Sinus Vaporum
le nuvole sopra la tua zona temporale

Le syntagme « sempre emergente » glisse au début de la ligne suivante tout comme le syntagme « le nuvole sopra la tua zona temporale ». Par ailleurs, la répétition de la préposition « in » (*in quanto in frazionamento*) est annulée et remplacée par le monème polyphonique « perché » à la fin de la ligne, c'est-à-dire à l'emplacement symbolique de la rime³³.

³¹ Cf. *supra* p. 119.

³² Cf. *supra* p. 120.

³³ Cf. *supra* pp. 122-126.

Enfin, un déplacement de syntagme, une suppression et un ajout sont des opérations concentrées entre les lignes 41-42 de LV 11 et les lignes 43-44 de *Laborintus 6* :

e disinganno ma vie c'est moi e un'altra volta **le donne stanno ad ascoltare
parlò di cadaveri di vecchie**

Laszo Varga come complicazione

e disinganno ma vie c'est moi e un'altra volta
(le donne stanno ad ascoltare)

Laszo Varga (**egli scrisse**) come complicazione

Non seulement le syntagme « le donne stanno ad ascoltare » glisse au début de la ligne suivante, mais il est également mis entre parenthèses. Il semble substituer le syntagme « parlò di cadaveri di vecchie » car celui-ci disparaît, probablement parce que, selon nous, il pouvait créer une association non voulue par l'auteur entre « le donne » et « cadaveri di vecchie ». L'ajout entre parenthèses du syntagme « (egli scrisse) » pourrait faire écho à la mise entre parenthèses du syntagme « (le donne stanno ad ascoltare) ». En confrontant ces deux extraits, l'on pourrait croire que l'auteur ait voulu ajouter de nombreuses parenthèses afin de compléter son nouveau procédé, c'est-à-dire la parenthèse sans ponctuation qui enferme des unités métriques³⁴. En effet, le syntagme « le donne stanno ad ascoltare » pourrait correspondre métriquement à un *novenario piano* (2-4-8) et le syntagme « egli scrisse » pourrait correspondre à un *quadrisillabo piano* (1-3).

Enfin, des suppressions de monèmes apparaissent clairement entre ces deux textes. C'est le déictique pluriel « quelli » à la ligne 7 de LV11 et le syntagme nominatif « gli Androseleniti » à la ligne suivante qui n'apparaissent plus, tout comme le curieux « scusatemi » répété deux fois. Celui-ci sera remplacé par un point d'exclamation à la ligne 18, signe d'assise traditionnellement employé dans l'écriture lyrique :

³⁴ Cf. *supra* pp. 157-160.

existit nell'acquario triangolazione carceraria

l'intelletto **quelli** si guarda

gli Androseleniti e follicolo attualmente vaporante the exudation in orbe lunae
nelle braccia della terra **scusatemi** vulva essenze radicali
est porta **Inferi** peso gravitazione ma esistenza come complicazione
chiaro odore di funghi e di radici estensione ancora **scusatemi** quindi tu

existit nell'acquario triangolazione carceraria

l'intelletto si guarda

e follicolo attualmente vaporante the exudation in orbe lunae
nelle braccia della terra! vulva essenze radicali
est porta **Inferni** peso gravitazione ma esistenza come complicazione
chiaro odore di funghi e di radici estensione ancora quindi tu

Selon nous, ces suppressions correspondent à un réajustement du référent du sujet afin d'en accentuer son brouillage ³⁵.

Dans les textes *Laszo Varga*, le sujet-son /e/ apparaissait effectivement à des endroits très précis dans la structure (ou le corps) des textes LV8 et LV11. Dans LV8, qui est le premier texte publié dans la revue, il apparaît à la première et à la dernière ligne, il désigne le texte lyrique en tant qu'énigme :

e mentre ancora combattono il re **e lo scheletro del re** con storica ironia

del re **e lo scheletro enigmatico**

/e/ lo scheletro del re

/e/ lo scheletro enigmatico

Puis, dans LV11, le sujet-son /e/ apparaît systématiquement au début des lignes 4, 16 et 21 :

precisazione e datazione fino al 1953 sempre nel tuo sangue
nel tuo sangue e attenzione rivolta e complicazione Ellie intendo
chiaro odore di funghi e di radici estensione ancora quindi tu

³⁵ Cf. *supra* pp. 229-233. Nous signalons, au passage, une probable coquille "Inferi", "Inferni".

precisazione /e/
/e/, follicolo attualmente
chiaro odore di funghi /e/.

Par contre, dans *Laborintus* 17, on retrouve toujours le sujet-son /e/ en apposition, aux lignes 5, 6 et 11 :

sete filosofica e dietro la fronte in **filosofica tomba e** in un dente
e in duro sequestro e nel numero et quatre di un volto
appello e tale pulsazione est perspicuum **e compiutezza e reattiva**

sete filosofica /e/
in filosofica tomba /e/
/e/ in duro sequestro
/e/ nel numero
/e/ compiutezza ; /e/ reattiva

La mise en apposition du sujet-son /e/ ne représente pas une régression par rapport à sa structuration. Bien au contraire. Au début des lignes 11 et 12, le traitement du sujet-son acquiert une nouvelle dimension, il commence à être dynamisé puisque, selon nous, l'*io* l'appelle et le sujet-son proteste :

appello e tale pulsazione est perspicuum e compiutezza e reattiva
protesta e incandescenza et on empêche di un tracciamento

appello /e/
protesta /e/

2.2.3. le teatro della mente

Laborintus 17 s'inscrit dans la continuité du texte composé en octobre 1953, qui correspond aujourd'hui à *Laborintus* 18. Ce texte marque effectivement une autre rupture. C'est à partir de ce moment-là que l'écriture « *laborintese* » se dévoile pleinement avec le recours au « melodramma » situé dès la première ligne de ce texte :

devi conoscerlo e allora mangiano e vieni dunque (oh melodramma!) coraggio!

C'est à partir de ce moment-là que l'écriture « *laborintese* » se définit pleinement en tant que *teatro della mente*, comme l'auteur l'affirme lors d'un entretien, à propos de ses pièces dramaturgiques, avec Franco Vazzoler :

« ...le corps imaginaire est beaucoup plus puissant que le corps réel. L'imagination de la présence corporelle peut avoir des possibilités encore plus grandes, plus déchaînées, parce qu'au fond c'est l'image mentale qui est puissante. Comment dire ? L'incarnation est toujours insuffisante, même si elle est parfaite, par rapport aux possibilités gestuelles qu'un texte – un canevas, disons – peut proposer. Je dirais qu'entre l'image du corps et la présence corporelle, je sens, en quelque sorte, une sorte de *décalage* : l'acteur réel est une incarnation toujours insuffisante par rapport à ce corps idéal, à cette voix idéale, que l'on peut faire jouer, non seulement au théâtre mais aussi dans le théâtre de l'intellect (ou le théâtre mental) »³⁶.

³⁶ Entretien avec Franco Vazzoler "La scena, il corpo, il travestimento", in *Per musica*, Modena, Mucchi, 1993. Notre traduction : « ...il corpo immaginario è ancora più potente del corpo reale. La fantasmizzazione della presenza corporea può avere delle possibilità ancora più grandi, più scatenanti, perché in fondo è l'immagine mentale che è potente. Come dire ? L'incarnazione è sempre insufficiente, per perfetta che sia, rispetto alle possibilità gestuali che un testo – un canovaccio, diciamo – può proporre. Direi che tra l'immagine del corpo e la presenza corporea sento in qualche modo [...] una sorta di *décalage* : l'attore reale è un'incarnazione eternamente insufficiente rispetto a quel corpo ideale, a quella voce ideale che si può giocare, anche a teatro, nel teatro della mente ».

Le lyrisme sanguinetien est une gestuelle vocale, sur le plan de l'imaginaire. La possibilité gestuelle qu'un texte peut proposer est celle qui réside dans la récitation à voix haute avec une **prosodie autre** afin de lire sous l'angle des sujet-sons. C'est dans ce texte, *Laborintus* 18, qu'apparaît clairement la répétition des interjections « ah » et « oh » qui désignent des sujets-sons, aux lignes 13 et 14 :

e molto rapidamente... ah Moneybags! ora ricordo e **ah tu sei**
il mio repertorio ontologico ho gridato **tu sei oh** mio vapore colonial

/a/ tu sei
tu sei /o/³⁷.

Mais il y a encore quelque chose en plus. En lisant ce texte, nous nous apercevons clairement qu'à la ligne 11 (qui est décrochée, symbolisant la typographie des répliques dans les textes dramaturgiques), c'est le sujet-son /e/ qui écoute le sujet-son /a/ :

di esercitar la tua sofferenza e vieni dunque! e **ascolta**
ah

/e/ ascolta /a/

Il se réfère à un petit récit qui pourrait être autobiographique (mis en gras par nous-même) aux lignes 7-9 :

[...] \ e **ah perché non mi hai cercato**
ieri sera? gridava ah ero in compagnia ah come vedi e del resto
non ci scriviamo quasi più e potrei aggiungere e Moneybags e vieni!

³⁷ Cf. *supra* p. 214.

Selon nous, c'est le sujet-son /e/ qui demanderait au sujet-son /a/ « perché non mi hai cercato ieri sera ? » et le sujet-son /a/ lui répondrait en criant « ero in compagnia ». Puis, le sujet-son /a/ continuerait en s'adressant au sujet-son /e/ « come vedi, /e/, del resto non ci scriviamo quasi più »³⁸. Cependant, il nous est impossible de savoir qui se cache sous le sujet-son /a/. S'agit-il du 'modèle' parti en Allemagne dont l'adresse postale est "devant le pont de la lune" ? Ou bien s'agit-il de quelqu'un d'autre, voire est-ce que ce n'est pas tout simplement une situation quotidienne totalement inventée par l'auteur ?

C'est sous cette forme que l'autobiographisme est représenté dans les premiers textes sanguinetiens. Il s'agit d'un autobiographisme extrêmement intimiste car *Laborintus* 18 s'ouvre effectivement par « /e/ **devi conoscerlo** » (/e/ tu dois le connaître) et le « melodramma » est l'intellect de l'auteur « /o/ **melodramma** ». Selon nous, seule la personne réelle qui se cache sous le sujet-son /a/ pourra se reconnaître. Il s'agirait peut-être d'une rencontre lors d'un coucher de soleil avec quelques détails « così entrambi sedemmo » - « e finalmente al cader del sole » - « ricordi ? » - « Moneybags » - « lo storpio » - « vapeur colonial » et le sujet-son /a/ pourrait répondre « Moneybags! ora ricordo » - « ora ti riconosco » - « vapeur de rivière ». Puis, le texte termine en précisant qu'il s'agit d'une « esperienza » qui sera « di giovimento a un'altra paziente » pouvant évoquer un lecteur patient (et non un patient dans l'acception 'malade').

³⁸ Niva Lorenzini a très bien mis en relief ce phénomène à la page 31 de son ouvrage *Il laboratorio della poesia* (Roma, Bulzoni, 1978). Elle indique qu'à partir de *Laborintus* 18, il y a une « ...conclusion d'un procédé » (notre traduction « ...conclusione di un processo »). Nous sommes tout à fait d'accord lorsqu'elle déclare que des « détails de banals faits biographiques » (notre traduction « banali particolari biografici ») provoquent « une rupture de la tension stylistique et de la composition » (notre traduction « una rottura della tensione stilistica e compositiva »). Cependant, le style dramaturgique n'est pas clairement exprimé dans ses lignes.

Dans les textes *Laszo Varga* 1, 2, 3, 4 et 5, publiés en 1953, le théâtre de l'intellect n'apparaît que très furtivement, par exemple, au décrochement de la ligne 17 de LV1 :

[...] \ **ah per te ho inventato** il rame e la polvere

/a/ per te, ho inventato...

L'*io lirico* s'adresse au sujet-son /a/ mais celui-ci reste muet, il n'y a pas de dialogue. Il semble pourtant continuer de s'adresser au sujet-son /a/ à la ligne 20 « di te ho anche detto... ». En accentuant la mise en scène d'un dialogue dans *Laborintus* 18, Edoardo Sanguineti se réfère probablement au « disastroso oggetto mentale » situé à la deuxième ligne de LV4, qui symbolise, ironiquement son *teatro della mente*.

Dans LV2, le traitement dialogique est vraiment très complexe, quasi imperceptible. Selon nous, c'est le sujet-son /t/ qui protesterait (ligne 9) et l'*io lirico* penserait à le rapprocher du son français /te/ (ligne 15) :

e da ogni tradimento **protestati** \ [...]

[...] \ **stabilirete** il suo gusto

protesta /**ti**/ (ligne 9)

stabilire /**te**/ (ligne 15)

Dans l'ensemble des textes *Laszo Varga*, ce serait plutôt du sujet-son /o/ dont il s'agirait. Ce sujet-son symbolise l'espace de l'intellect, la réflexion, la pensée de l'auteur. C'est particulièrement dans LV4 que ce sujet-son apparaît massivement par rapport aux autres textes, mais il a encore sa construction 'primitive', c'est-à-dire l'apposition :

/o/, incanto universale	(LV4)
/o/, sempre sempre sarai la mia lanterna magica	(LV4)
/o/, torrenti subordinati della realtà	(LV4)
/o/ /è li/, occulta	(LV4)
/o/, proseguimento	(LV4)
/o/, più tollerante di qualche foresta	(LV4)
/o/, troppo breve pausa	(LV4)
/o/, esultanza	(LV5)
/o/, io devo riassumere	(LV5)
/o/, sigillata testa	(LV3)
/o/, fermo carcere	(LV2)
/o/, parola incrociata	(LV2)

L'apposition « /o/ troppo breve pausa » indique, selon nous, la prosodie. C'est seulement à ce moment-là que l'idée de la récitation prosodique différente est signalée. L'apparition massive du sujet-son /o/, qui symbolise l'espace de l'intellect de l'auteur, va de pair avec le sujet-son /e/ qui apparaît également de façon massive dans cet ensemble de textes : « /e/ adesso » (LV5), « ancora /e/, sempre /è li/ » (LV2, ligne 12). Il est également définit en tant qu'espace de l'intellect de l'auteur, mais de façon beaucoup plus humble, par une bulle de savon « /e/, la scheggia di sapone ». C'est l'idée de la représentation visuelle du cercle, la bulle et le signe linguistique [o], qui rapprochent les deux sujets-sons « la medesima cosa estesa /e/ » (LV3). En effet, le sujet-son /e/ est une représentation intellectuelle et physique de l'auteur :

/e/, tu sei l'anima	(LV4)
intima anima /e/	(LV5)
/e/, incidenza di giudizio	(LV5)
/e/, confessione vistosa	(LV1)

/e/, pertanto scopertamente fibrosa	(LV1)
/e/, la sua filigrana	(LV1)
/e/, orchestra	(LV2)
/e/, con la coda	(LV5)
/e/, il dente	(LV5)

Le sujet-son /e/ qui se rapporte à l'intellect est représenté aussi avec le caractère encyclopédique :

/e/, l'enciclopedia scientifica	(LV4)
/e/, la figura etimologica	(LV1)

Sa manifestation peut être tout à fait imaginaire et engendre l'imaginaire du lecteur :

/e/, quanti castelli	(LV2)
/e/, ogni comportamento trascina	(LV2)

L'autobiographisme est donc extrêmement intimiste car il ne dévoile pas sa vie relationnelle avec les autres, il est silence, symoblisé par la pierre ou un mauvais bateau :

/e/, silenzio	(LV2)
/e/, la pietra focaia	(LV4)
/e/, la pietra ; /e/, la pietra	(LV5)
/e/, abietto piroscrafo	(LV5)

Selon nous, *Laborintus* 18 indique clairement que le lecteur doit partir à la recherche des sujet-sons : « LEGGITOR cortese, hai qui una bella occasione...di esercitare la tua sofferenza ». *L'io lirico* traduirait peut-être

même la pensée du lecteur « /e/ voglio incontrarti! » et lui indiquerait que « tout est dans le commencement », c'est-à-dire dans l'ensemble des textes composés à partir de 1951. Puis, les nombreuses répétitions « e vieni dunque » (lignes 1, 4, 11 et 19) puis « e vieni! » (ligne 9) semblent une adresse directe au lecteur à agir dans la recherche de tous les sujets-sons afin de se rapprocher de l'autobiographisme de l'*io lirico* « ritrovammo il nostro uomo ». Ce procédé serait justifié dans une déclaration de poétique « era il tentativo di imporre una determinata educazione morale! », « la mia eresia verissima / la mia necessità e tutta la serietà della vita! »³⁹.

Les dix textes *Laszo Varga* présentaient donc deux ensembles avec des champs lexicaux précis sur la procréation lyrique et la procréation biologique que le lecteur devait regrouper avant tout. Les cinq autres textes inédits lors de la publication de *Laborintus* en 1956 (*Laborintus* 1, 2, 3, 5 et 7), ont très probablement été réajustés ou retravaillés profondément entre 1951 et 1956.

Selon nous, c'est effectivement le sujet-son /e/ qui apparaît dès le premier texte *Laborintus*. C'est lui qui prend la place de premier ordre au lieu de Ellie dans la deuxième ligne « /e/, tu, mio corpo ». La conjonction de coordination *e* est donc totalement désémantisée car sa fonction grammaticale n'apparaît que sous la forme *ed*, par exemple à la ligne 10 « esistevano prima di noi *ed* esisteranno dopo di noi qui è il dibattito » ou à la ligne 23 « *ed* erotici ». Tous les autres *e* correspondent au sujet-son. Ainsi, à partir de la ligne 4, qui est décrochée, on lit : « tu, /e/, tu, mio spazioso corpo ». Puis, à la ligne suivante, « /e/, ti materializzi nell'idea del nuoto ». À la ligne 11 « /e/, forza, /e/ agitazione, potenziata /e/ », à la ligne 13 « /e/, incollato, /e/, illustrato ». Puis à la ligne 18 « /e/, rasserenata » : l'*io lirico* s'adresserait à /e/ en tant que « la mia natura », « canzone

³⁹ Notre traduction : « c'était la tentative d'imposer une éducation morale déterminée ! », « ma véritable hérésie / ma nécessité et tout le sérieux de ma vie! ».

metodologica ». Puis, à la ligne 21 « /e/ rivolgere », « /e/ odorare », « /e/ adorare » s'adresseraient aux lecteurs, aux « analizzatori » et aux « analizzatrici » pour trouver ces « /e/ sofisticati » (ligne 23).

Le sujet-son /e/ ouvre également le deuxième texte « /e/, una volta » qui fait penser à un début de fable (il était une fois /e/...). La ligne 5 s'ouvre avec une indication métatextuelle « complicato per godere /e/ » et se poursuit avec des explications « dopo la fluida intromissione », puis ligne 6, « nella grammatica speculativa » parce que le sujet-son serait « /e/, simbolizzato in cifre / terribilmente armoniose ». L'*io* indique son procédé « indico l'ustione linguistica ». C'est désormais le sujet-son qui s'impose à la ligne 11 « si impone /e/ » car ce sujet-son est atomisé « è atomizzata /e/ ». Puis à la ligne 23, l'*io lirico* s'adresserait au lecteur 'cortese' : « /e/, tu, ascoltami bene amore » et continue en déclarant qu'il ne s'agit pas d'un simple jeu phonique « non c'è più divertimento » mais de l'invention du sujet-son /e/ qui aura des conséquences dans l'avenir « ridurremmo forse la testa umana a secco luogo geometrica ma / comparata con l'ideale esigenza questa rivolta / non avrà fine ».

Dans *Laborintus 3*, le sujet-son /e/ est désigné en tant que transposition à la ligne 3 « /e/, trasposizione ». Puis, il est défini en tant que conclusion à la ligne 13 « /e/ in conclusione », en tant que « il divincolarsi fittizio /e/ » à la ligne 14, et enfin en tant que « un esaurimento geodetico /e/ » à la ligne 16. Enfin, à la dernière ligne, l'*io lirico* s'adresserait à ses lecteurs « dove i miei amori sognano /e/ » parce qu'ils lisent à voix haute, « parlano ».

Laborintus 5 est une pause métatextuelle. Nous lisons clairement que l'*io lirico* pense à son procédé lyrique à la ligne 20 « al mio processo penso ». C'est un procédé « con orazione » (ligne 3) « in specifico ordine » (ligne 4), « in ragionevole bellezza » (ligne 4) qui touche les détails de la langue « volta al particolare » (ligne 5), « in una parola » (ligne 6). Selon nous, c'est le sujet-son qui ne doit pas avoir uniquement un sens mais plusieurs « non deve avere un senso / ma molti sensi estesi » (lignes 10-11). La

« parola », c'est-à-dire la matière verbale, est « tagliata in sezioni che non muovono / dalla modalità doverosa » mais dépendrait aussi du comportement de la lecture « del nostro atteggiamento », « dalla sua apprensione discorsiva ».

La création du sujet-son permettrait un supplément de sens à la vie de l'*io lirico* « perché la vita è così insufficiente » ; c'est le sujet-son qui comble désormais la vie de l'*io lirico* « ho formulato molte ipotesi per vivere » et depuis, en écrivant *Laborintus*, l'*io lirico* a créé un chant vertueux « (io sono qui con un virtuoso discorso) ». Dans ce texte, on lit aussi d'autres sujets-sons qui émergent de la matière verbale. C'est « /o/, complementare », c'est-à-dire que ce sujet-son complète le sujet-son /e/, comme nous l'avons vu plus haut. C'est aussi au sujet-son /a/ que l'*io lirico* pense à la ligne 21 et le caractérise « /a/, troppe vibrazioni ». Apparemment, l'*io lirico* voudrait éviter le phonème grec μ (prononcé à l'italienne /mi/), toujours à la ligne 21 « non / μ / » car le lecteur risque de ne pas l'identifier encore (mais on le retrouvera plus loin, notamment dans *Erotopaegnia*)⁴⁰. Enfin, on retrouve une apposition du sujet-son /e/ au décrochement de la ligne 21 « /e/, parole », qui symbolise tous les sons des langues.

Laborintus 7 traite, selon nous, essentiellement du thème de l'imagination « una vera immaginazione /e/ » (ligne 2) « (et hoc imaginare ti prego) » (ligne 16). L'imagination sanguinetienne est fortement liée à l'« esaurimento del discorso » (ligne 31) qui est en définitive l'observation attentive du texte « mia visione intrapresa » (ligne 3), « quando l'occhio è la nostra anima » (ligne 28), « quando l'amore è delle cose visibili » (ligne 31). Le thème de la mort « /e/ convulso » (ligne 23) est lié à l'imagination sanguinetienne car on ne lit plus désormais comme avant le lyrisme « nella loro stesura originale sono » (ligne 17). L'*io lirico* s'adresserait probablement au lecteur en définissant le rapport exclusif qu'il souhaite

⁴⁰ Cf. *infra* pp. 275-276.

créer avec lui : « io sono il tuo mondo » (ligne 15), « /e/, tu, la mia vita », « io, la mia morte », « tu, il giuoco della mia morte » (ligne 32).

À partir des quinze premiers textes de *Laborintus*, la naissance du sujet-son /e/ et des autres sujets-sons /o/ et /a/ est totalement affirmée. C'est ce que soulignent principalement, comme nous l'avons vu, les textes qui sont écrits à chaque fois après la publication des *Laszo Varga*, c'est-à-dire ceux qui correspondent aujourd'hui à *Laborintus* 16, 17 et 18.

En novembre 1953, Edoardo Sanguineti poursuit l'écriture « *laborintese* » en soulignant surtout la diction orale de chaque phonème. Par exemple, dans *Laborintus* 19, l'auteur place des lettres capitales et des transcriptions phoniques de la matière verbale immédiatement après : « GMR » est immédiatement suivi par « gi emme erre » (ligne 5). Le texte dépasse presque le caractère métatextuel en devenant plutôt très pédagogique. Il semble que l'*io lirico* montre patiemment chaque phonème au lecteur. Cette diction orale « gi emme erre » est également à la ligne 15 de *Laborintus* 24. Ces indications sur la diction orale - commencées avec LV1 (qui correspond à *Laborintus* 10), « la lettera erre e la lettera ci » -, se poursuit également au delà de *Laborintus* 19. Par exemple, à la ligne 19 de *Laborintus* 23 « L ma leggi lambda ». Dans *Protocolli*, c'est le monème « casa » est épelé avec les graphèmes « ...ci, a, esse, a... » à la fin du texte.

L'auteur indique également ses procédés de l'écriture « *laborintese* » en lettres capitales et en Langues Autres. Ce phénomène est clairement visible dans *Laborintus* 23 : « et j'y mis du raisonnement ... et du pathétique ... et ce mélange de comique ... et de pathétique ... qui devait plaire ... et devait même ... surprendre! »⁴¹.

⁴¹ Comme Erminio Risso l'indique dans son récent ouvrage (op. cit.), pp. 281-282, il s'agit d'une intertextualité avec Goldoni : « Il francese è prelevato dai *Mémoires* di Goldoni [...] frantumato e ricomposto con perizia, viene giocato da Sanguineti tutto nel senso della costruzione dell'opera, del miscuglio di ragione e di patetico come ricerca di un equilibrio tra razionalità e passioni. Sanguineti preleva e traspone un sintagma che non ci saremmo meravigliati se avesse fatto parte – come gli altri – di un ragionamento sulla riforma teatrale di Goldoni. ». Il précise que son traitement est « ...fractionné et recomposé attentivement »

Selon nous, ce syntagme symbolise d'abord l'élément stylistique de la dramaturgie dans *Laborintus*, car c'est là que les sujets-sons se réalisent pleinement. Il est vrai que la forme 'primitive' de l'apposition est encore dominante dans ce texte. Cependant, nous savons que *Laborintus* est le noyau générateur qui ensuite va exploser dans les autres œuvres "post-laborintiques". Il s'agirait donc d'une indication métatextuelle sur le devenir du traitement des sujets-sons dans les prochains textes. C'est d'ailleurs les syntagmes anglais en lettres capitales qui amoindrissent aussi cette référence intertextuelle : « CAPITAL LETTERS ... and CREATURES ... OF THE MIND ... and REPRESENTATIONS ... OF THE THINGS ... and SEMINAL PRINCIPLES ... and ALPHABETICAL NOTIONS ... RADICAL IRRADIATIONS », qui se réfèrent pleinement aux procédés lyriques sanguinetiens (par exemple, les lettres capitales, les inventions de l'intellect, les représentations des choses, les notions alphabétiques). C'est à partir de cette énumération de styles que l'on peut trouver le sujet-son /e/, à la fin du texte, ligne 28 :

/e/ ho trovato (in quel momento)

Mais aussitôt, le syntagme interrogatif « che cosa può trovare / chi non ha mai avuto niente ? » introduit une sorte de discours direct symbolisé par le décrochement de la ligne dans laquelle la réponse figure en lettres capitales « TUTTO ; and ARCHETYPAL IDEAS! » (tout et des idées archétypes). *Laborintus* 23 se présente donc en tant que synthèse et conclusion de la mise en place d'un procédé lyrique dont l'autobiographisme est le vecteur.

et que l'auteur joue avec cette intertextualité dans la perspective « de la construction de l'œuvre, dans le mélange de raison et de pathétique en tant que recherche d'un équilibre entre la rationalité et les passions ». Enfin, il ajoute qu'il s'agit d'un raisonnement de l'auteur sur la réforme théâtrale de Goldoni. Certes, mais selon nous, il ne s'agit pas spécifiquement de la réforme goldonienne.

Enfin, les quatre derniers textes, qui sont écrits en 1954, c'est-à-dire pendant l'année du mariage de l'auteur et de sa femme, Luciana, sont caractérisés par un mouvement de retour vers les textes qui ouvrent *Laborintus*. Le substantif *palus* réapparaît (lignes 8 et 11). Il semblerait que la vie de l'auteur interfère beaucoup dans son écriture à ce moment-là. En effet le signe λ est suivi d'un point d'interrogation à la ligne 6. Les actions du sujet-son /e/ sont effectivement au passé et au présent : « /e/ voleva 'la tentative' » (ligne 2), « ahimè voleva » (ligne 3), « io vedo /e/ » (ligne 3), C'est dans *Laborintus* 25 qu'est répété le syntagme « anche tu » (lignes 4 et 9). Selon nous, il pourrait probablement s'agir de Luciana qui ferait désormais partie du lyrisme sanguinetien « tu stessa! » (ligne 9). Il y aurait également un petit récit qui lui serait, probablement adressé « ricordi? "delle buone fortune" ». Le texte est centré principalement sur la dynamique du renversement qui pourrait justifier le parallélisme entre la vie de l'auteur et son invention lyrique : « un volto un segno » pourraient s'entendre en tant que le visage bien réel de Luciana (un volto) et le signe linguistique (un segno), le sujet-son. Une série d'oppositions mène aux deux signes visuellement renversés, symbolisant le miroir, à la dernière ligne, le signe y et le signe λ⁴². Les oppositions peuvent conduire au ciel et à l'enfer « conduce...verso il cielo » (ligne 7), « può condurre...all'inferno! » (ligne 8). Puis, la répétition aux lignes 8 et 13 « (segnovolto) » et « (capovolto) » conduisent aussi au renversement visuel des signes linguistiques.

À la fin de *Laborintus*, Luciana va bientôt être enceinte et donner naissance à leur enfant 'biologique'. Le lexique des deux derniers textes, *Laborintus* 26 et *Laborintus* 27, contient, en latin : « generantur », « nascitur », « mater » et « fetus » (qui apparaît deux fois à la ligne 3 de *Laborintus* 27) se référant à la procréation biologique. Il y aurait également une sorte de

⁴² Restitué pour la première fois dans le récent ouvrage de Erminio Risso (op. cit.), p. 65. Celui-ci précise que les deux signes linguistiques ont toujours été 'victimes' d'erreurs typographiques lors des différentes publications.

mise en crise de la procréation lyrique car les nombreux points d'interrogation se réfèrent aux sujets-sons « /e/ - /a/ - /e/ - /o/ ? ». Puis, le préfixe latin *ex* est abondamment répété « *ex putrefactione* », « *ex superfluitate* ». Cependant, cette mise en crise pourrait uniquement se référer au parallélisme entre la structure du fœtus en train de se développer « *nascitur bene structurata* » (ligne 4), c'est-à-dire son corps, et à la structure du lyrisme sanguinetien car le sujet-son /o/ précède à chaque fois le même monème aux lignes 6 et 7 « /o/ *struttire* » répété trois fois. Puis, le sujet-son /o/ apparaît aux lignes 12-13 avec de nombreuses répétitions « /o/ *iterazione!* /o/ *pietra!* /o/ *identica identica sempre ; / identica /o/* ». Dans le dernier texte, la répétition massive du signe λ (aux lignes 4, 8, 9, 11 et 12) se conjugue avec la répétition du pronom pluriel *noi* qui apparaît sous la forme latine *nos* à la deuxième ligne (et appartient également au système linguistique français), que nous avons étudié dans la précédente partie.

2.3. l'ambivalence entre style libidinal et pulsion créatrice

Selon nous, l'*io lirico* est d'abord un amoureux de la Langue et du Langage avant tout. C'est ce qui explique les néologismes de la ligne 23 de *Laborintus* 14, et leur rapport direct avec ces actions, à la ligne 24 :

il **nonparlare** il **nonpensare** il **nonpiangere**
disperatamente **parlano pensano piangono** durante il ventre della torpedine

Les sujets-sons ne peuvent parler, penser, pleurer qu'à l'intérieur de la « torpedine » et sont en attente « disperatamente » d'être lus (sans doute par les lecteurs-récitants). Un exemple flagrant du *teatro della mente* est situé dans la case-récit X de *Il giuoco dell'oca* :

Si recita tutta la scena intitolata *Strasse*, con qualche taglio, piccolo. Si taglia da “Da die ecc.” a “Keine Gewalt.” Poi si taglia di nuovo, soltanto, da “Und soll sie sehn ecc.” a “noch zu früh.” Il resto va sempre bene. Io faccio una delle parti, lì nella scena, che è una parte maschile. Si recita tutto nell'atrio, mentre entra il pubblico, ancora. È proprio l'atrio, con le sue colonne, le sue poltrone, i suoi specchi, quello che fa la scena. Noi siamo in mezzo al pubblico, confusi con gli altri, che passeggiamo, che fumiamo, come si passeggia e come si fuma in un atrio, in una strada. Aspettiamo, così facendo, un piccolo vuoto di silenzio, il primo vuoto che ci capita. Ma chi lo aspetta, questo vuoto, però, sono io, soprattutto. E quando questo vuoto arriva, allora io attacco subito, di sorpresa, con “Mein schönes ecc.,” a voce alta, quasi gridando. Mi rivolgo lì a una ragazza, naturalmente, che mi risponde fredda, con una battuta di pochi versi, fino a “nach Hause gehn.” Poi la ragazza scappa via, di corsa, un po' turbata. Non si fa più vedere, lì nell'atrio. Sembra che se ne va a casa sul serio, lei. Quando si nomina Hans Liederlich, invece, e cioè quando c'è uno che dice quel verso che dice “Du sprichst ecc.,” allora suonano tutti i campanelli, lì nel teatro, si spengono tutte le luci. Si incomincia sul serio, al buio.

Cette case-récit s'ouvre avec le pronom réfléchi *si* ; elle est par conséquent privée de sujet grammatical précis. Puis, aux phrases 5 et 8, les pronoms ‘io’

et 'noi' apparaissent. Enfin, à la fin du récit, l'*io* s'adresse à « una ragazza » laquelle s'enfuit et rentre, apparemment chez elle. Le lieu est un théâtre et la représentation, dont le titre est *Strasse*, va bientôt commencer. Le narrateur précise qu'il joue dans la pièce mais il n'est pas sur la scène : il est parmi le public, dans la salle. Puis, dès que le silence se fait, c'est le narrateur qui commence à réciter en criant son texte en allemand. Enfin, quelqu'un dit 'Hans Liederlich' et c'est à ce moment que des cloches se mettent à sonner et les lumières sont éteintes. La pièce commence vraiment à partir de ce moment-là, dans l'obscurité.

Les descriptions (l'acteur parmi le public, la récitation à voix haute, les cris, les bruits et l'obscurité) rappellent celles que l'on peut lire dans les textes dramaturgiques sanguinetiens (nous pouvons penser, par exemple, à *Passaggio*). L'on pourrait donc croire que Edoardo Sanguineti décrive ici l'ambiance dans laquelle ses textes sont représentés. Cependant, le titre n'est pas une composition sanguinetienne, puis l'auteur ne récite pas lui-même lors des représentations. Enfin, comme nous le disions plus haut, les textes dramaturgiques sanguinetiens ont toujours été publiés dans des revues avant leur représentations, principalement radiophoniques. Le théâtre dont il est question ici est par conséquent, *il teatro della mente sanguinetiano* et s'ouvre alors avec le sujet-son /si/. C'est ce sujet-son qui récite tout le passage *Strasse*, en coupant un peu le texte :

/Si/ recita tutta la scena intitolata Strasse, con qualche taglio, piccolo.

Cette indication est aussi métatextuelle : afin de percevoir les actions du sujet-son /si/, nous devons, nous aussi, couper quelques passages de cette case-récit et les regrouper. Puis, le narrateur donne des précisions sur les passages du texte que le sujet-son /si/ coupe ; il précise que le sujet-son /si/ est encore en train de réciter son texte et que c'est le sujet-son /si/ qui commence en premier, dans l'obscurité :

/Si/ taglia da “Da die ecc.” a “Keine Gewalt.”

Poi **/si/** taglia di nuovo, soltanto, da “Und soll sie sehn ecc.” a “noch zu früh.”

/Si/ recita tutto [...], ancora.

/Si/ incomincia sul serio, al buio.

Les indices métatextuels permettent donc de confirmer que c’est bien le sujet-son **/si/** qui ouvre cette case-récit. Le lecteur doit regrouper les passages dans lesquels le sujet-son **/si/** fait les actions car c’est justement ce sujet-son qui ‘récite encore’, indiquant une autre lecture possible. Le découpage de l’énoncé de cette case-récit amène alors à un autre découpage : celui de la prosodie. C’est ainsi que nous pouvons constater que le sujet-son **/e/** fait les mêmes actions que le sujet-son **/si/** :

Noi [...] che passeggiamo, che fumiamo, come **/si/**

passeggia **/e/** come **/si/**

Quando **/si/** nomina Hans Liederlich,

invece, **/e/** [...] dice “Du sprichst ecc.”

Le sujet-son **/e/** s’exprime avec “noi” afin de décrire les mêmes actions : « **Noi**, che passeggiamo, che fumiamo come **/si/** » ; puis le sujet-son **/e/** se promène et fume comme le sujet-son **/si/** « **/e/** passeggia come **/si/**... ». Les deux sujets-sons récitent également ensemble, au même moment mais l’énoncé est différent « Quando **/si/** nomina Hans Liederlich, invece, **/e/** [...] dice “Du sprichst ecc.”. Enfin, le narrateur s’adresse à une personne indéterminée, « una ragazza » mais c’est le sujet-son **/mi/** qui se vexe en lui répondant froidement :

Mi rivolgo lì a una ragazza, naturalmente,

che **/mi/** risponde fredda, con una battuta [...].

Cette case-récit de *Il giuoco dell'oca* illustre clairement les mécanismes de ce type de lecture faisant naître des suppléments de sens.

Dans *Capriccio italiano*, ce type de lecture existait déjà mais il demandait au lecteur une attention beaucoup plus approfondie. Voyons de plus près avec l'analyse du début de la case-récit XCIX :

Entro con molta cautela, e dico : “Ma sei ancora vivo, tu, eh ?” che soltanto un lamento mi risponde. Adesso gli occhi si abitano a vederci, lì, che prima non ci vedevano niente, e adesso vedo già il suo corpo sopra il letto, ma che ancora, così subito, non lo capisco. Perché è come tutto contorto, lui, sembra, e ci ha anche la sua testa al posto dei suoi piedi, che cioè un suo piede è sopra un cuscino, e che quel cuscino è a posto, e l'altro cuscino è per terra, invece, che lui ci ha l'altro suo piede sopra il cuscino per terra, e anche un suo braccio gli pende giù dal letto, e con l'altro braccio si copre la sua faccia. “Sai,” dice, “erano tre.” “Lo so,” gli dico io, “lo so, ma non parlare.”

Le premier niveau de lecture ne donne, également, aucune précision sur le personnage à qui s'adresse le narrateur. Celui-ci semble entrer sur la pointe des pieds dans une pièce et demande au sujet 'in absentia' s'il est toujours en vie « Mais, tu es encore vivant, toi, eh ? ». Le sujet 'in absentia' semble en train de dormir ou être dans un état de fatigue intense puisque c'est seulement « un lamento » qui répond, c'est-à-dire un bruit de plainte. Ensuite, les yeux du narrateur semblent commencer à s'habituer à l'obscurité de la pièce parce qu'avant il ne voyait rien. Il distingue son corps sur un lit. S'ensuit une description très minutieuse. Son corps est tout tordu « come tutto contorto » et il a la tête à l'endroit où l'on met d'habitude les pieds. Puis, l'un de ses pieds est sur un oreiller dans le lit, par contre l'autre pied est sur le deuxième oreiller qui est par terre. Enfin, il a un bras qui pend en dehors du lit et se cache le visage avec l'autre bras. Celui-ci s'adresse au narrateur par le discours direct mais nous ne pouvons pas savoir de qui il parle : « “Tu sais,” dit-il, “ils/elles étaient trois.” ». Et le narrateur lui répond : « “Je sais,” ... “je sais, mais ne parle pas”. ».

À partir de cette première lecture, chacun peut interpréter les informations comme il le veut. Soit le sujet ‘in absentia’ a participé à une rixe, il s’est battu, mais aucune description de contusions n’est faite. Ou bien, il s’est passé quelque chose, entre lui et trois autres sujets ‘in absentia’, comme lui, dans ce lit, qui l’a exténué et le narrateur ne veut entendre aucun détails. Ce premier niveau de lecture peut effectivement créer de nombreux types de réceptions qui peuvent varier selon les époques et selon le comportement des lecteurs. Cependant, à la lumière de nos analyses, nous pouvons dire que ce n’est pas ce type de démultiplication référentielle qui caractérise seulement l’écriture sanguinetienne. Relisons cet extrait afin de percevoir que c’est le narrateur qui s’adresse au sujet-son /e/ :

[...] dico : “Ma sei ancora vivo, tu, /e/ ?”

che soltanto un lamento mi risponde.

L’interjection “eh” du narrateur peut être entendue en tant que sujet-son /e/.

Et c’est probablement le sujet-son /e/ qui lui répond par une plainte.

Ensuite, la description des yeux du narrateur, qui commencent à s’habituer dans l’obscurité, n’est autre qu’une indication métatextuelle sur la vision nouvelle qu’amène la lecture du *teatro della mente*. Ainsi, l’énoncé « Adesso gli occhi si abitano a vederci » introduit un autre sujet-son « veder *ci* ». C’est du sujet-son /ci/ dont il s’agit maintenant. C’est la raison pour laquelle il précise « ma che ancora, così subito, non lo capisco » car l’on ne peut pas comprendre immédiatement qu’il s’agit du sujet-son /ci/. Puis, c’est son corps qui est maintenant décrit :

/ci/ ha anche la sua testa al posto dei suoi piedi

Le sujet-son a un corps semblable à un corps humain mais il est tout renversé, c’est-à-dire que le sujet-son /ci/, d’après nous, est tout retourné

sous la plume sanguinetienne, tellement celui-ci le forge afin de lui donner corps, une épaisseur. Le sujet-son /ci/ est dans un lieu bien précis, le lit, qui est une métaphore de l'espace onirique. Ce sujet-son /ci/ est avec le sujet-son /e/ dans l'espace onirique sanguinetien. En effet, le sujet-son /e/ se cache le visage avec le bras du sujet-son /ci/ :

/e/, con l'altro braccio, si copre la sua faccia

La précision sur le nombre “erano tre” et dont les sujets seraient ‘in absentia’ se rapporte, en définitive, selon nous, aux trois fonctions grammaticales de la langue italienne qui acquièrent une fonction supplémentaire, celle de ‘sujet-son’ dans la poétique sanguinetienne. Ainsi, l’interjection « eh », la conjonction de coordination « e » puis le pronom « ci » correspondent stylistiquement aux sujets-sons sanguinetiens.

Enfin, dans cet extrait, nous pouvons nous interroger sur l’usage de l’interjection « eh » et de la conjonction de coordination « e » qui ont le même son /e/. S’agit-il vraiment du même sujet-son /e/ du début à la fin de cet extrait ? En d’autres termes, le sujet-son /e/ qui répond au narrateur avec « un lamento » au début de l’extrait est-il aussi celui qui se cache le visage avec le bras de /ci/ ou bien s’agit-il aussi de l’auteur, Edoardo, qui se cache le visage afin de ne pas voir ses deux sujets-sons dans cet état *laborieux* ?

Dans *Capriccio italiano*, le *teatro della mente sanguinetiano* est effectivement beaucoup plus complexe car les interprétations des sujets-sons représentent une écriture ‘hyper-ouverte’. Le premier niveau de lecture, qui peut laisser la porte ouverte à des interprétations pornographiques, représente aussi une constante afin de pouvoir lire les petits récits des sujets-sons.

Erotopaegnia s’ouvre effectivement avec la figure de rhétorique, le parallélisme « post tantum necking, post tantum petting » qui symbolise une double lecture : les caresses et les frottements concernent aussi bien le corps

physique que le corps de l'écriture. L'élan libidinal physique sous entendu se conjugue pleinement avec la pulsion créatrice, par exemple, dans le texte *Erotopaegnia* 15 :

e adesso, amore, saltami in groppa! una buona cavalcata, finalmente!
oh portami, in questa nebbia! il mattino, ancora, si allarga!
divertiamoci un poco! fischia, oh galoppa! scuotimi!
(e non farmi cadere!)

Dans ce recueil (qui traite de l'accouchement douloureux de Luciana), ce texte pourrait évoquer le retour à la vie sexuelle du couple. Le premier niveau de lecture pourrait correspondre à la description d'un acte érotique dynamique : « et maintenant, mon amour, saute-moi dessus, une bonne cavalcade, finalement !, oh emporte-moi, dans cette brume ! le matin, encore, s'élargit ! amusons-nous un peu ! siffle, oh galoppe !, secoue-moi ! (et ne me fais pas tomber !) » (notre traduction). Cependant, les pronoms réfléchis qui gouvernent les actions de cette description, « saltami », « portami », « scuotimi », « non farmi », sont exclusivement réservés à l'*io* qui a un comportement fort peu courtois. À la lumière de nos analyses précédentes, nous avons vu que les pronoms réfléchis étaient particulièrement employés par l'auteur pour désigner les sujets-sons⁴³. Ce sont effectivement eux qui apparaissent dans ce court texte. Il s'agit maintenant de /e/ : « /e/ adesso ».

Le sujet-son /e/ interpelle « amore ». Il s'agirait d'un discours intérieur de l'*io lirico*. Il invoquerait le sujet-son /o/ pour demander de lui porter le sujet-son /mi/ dans son *teatro della mente* :

/o/ porta /mi/ in questa nebbia

⁴³ Cf. *supra* pp. 207-211.

Puis, il invoquerait également d'être vif, plein d'élan afin de lui donner l'énergie pour qu'il puisse créer son sujet-son /mi/ :

/o/ galoppa!, scuoti /mi/

Ce sujet-son /mi/ semble effectivement très difficile à employer pour créer des petits-récits. Le sujet-son /e/ demanderait au sujet-son /o/ de l'aider :

divertiamo /ci/ un poco!

Le verbe italien *divertire* est employé ici avec l'acception de *allontanare*, *distogliere*, mettre de côté. Le sujet-son /e/ veut se concentrer sur le sujet-son /mi/ et laisser de côté son travail sur le sujet-son /ci/. Le sujet-son /mi/, comme nous l'avons vu plus haut, avait d'ailleurs été évité dans *Laborintus*⁴⁴.

Enfin, la parenthèse située au décrochement de la dernière ligne évoque le discours intérieur du sujet-son /e/ : « non far /mi/ cadere! » qui est une asyntaxie. Le supplément de sens s'opère en déplaçant le sujet-son /mi/ : « non far cadere /mi/ ». Ce syntagme pourrait illustrer un sentiment d'encouragement dans le discours intérieur de /e/ : *ne laisse pas tomber le travail sur le pronom réfléchi /mi/*.

Ce texte tiré de *Erotopaegnia* confirmerait que le sujet-son /o/ se rapporte souvent à l'intellect de l'*io lirico*, qui n'est autre que le sujet-son /e/. L'autobiographisme très intimiste est donc porté ici à son paroxysme. L'*io lirico* est présenté dans une action qui est très proche de celle de la vie de l'auteur car il décrit les difficultés qu'il rencontre avec l'invention de ses sujets-sons, notamment /mi/.

⁴⁴ Cf. *supra* p. 264.

L'*io lirico* continue d'invoquer le sujet-son /o/ à la première ligne de *Purgatorio de l'Inferno* 7 « oh, dove [...] dove cercarti, / adesso? ». Selon nous, l'*io lirico* n'aurait pas perdu son sujet-son /o/ mais il lui demande de lui venir en aide pour résoudre une autre difficulté : la création du sujet-son avec le pronom réfléchi /ti/ :

/o/ dove cercar /ti/ adesso ?

La lecture des sujets-sons nous permet alors de nous rapprocher un peu plus de l'*io lirico* qui parle de sa vie d'écrivain, comme il l'écrit au début de la ligne 18 de *Laborintus* 19 « la mia vita soltanto dico ».

Comme nous le disions plus haut, les sujets-sons peuvent également être identifiés à des personnes réelles qui font partie de la sphère très intime de l'auteur⁴⁵. Il est possible d'apercevoir, en effet, des récits qui pourraient éventuellement se référer à l'autobiographisme de l'auteur et de sa femme. Cependant, nous ne pouvons que les illustrer dans une analyse hypothétique. Nous imaginons donc, nous-même, que les extraits choisis ci-après, pourraient éventuellement se référer à des situations, des faits quotidiens que l'auteur aurait partagé avec sa femme pendant cette première période lyrique.

1954, c'est l'année du mariage de Edoardo et de Luciana. Les derniers textes de *Laborintus* sont écrits (ou commencés à être écrits) à ce moment-là. Nous avons dit plus haut que le principal enjeu du lyrisme sanguinetien reposait d'abord sur Ellie qui est une sonorité /è li/ resémantisée en déictique et qu'elle n'avait plus la place de premier ordre en 1956 puisque cette sonorité apparaît non seulement à la deuxième ligne du premier texte, mais sa relation avec l'*io* est aussi à l'imparfait « *eri* il mio corpo ». Entre

⁴⁵ Cf. *supra* pp. 187-191.

temps, Luciana est entrée dans la vie de l'auteur et serait donc entrée dans son lyrisme.

C'est ce qui pourrait apparaître dans *Laborintus* 22. En effet, ce texte représente le début de l'atomisation du monème Ellie en graphème λ. Il est fortement probable que cette atomisation ait un rapport avec le (monème) prénom de Luciana, qui commence par le signe linguistique [L]⁴⁶. Cela aurait provoqué une sorte de fusion dans l'esprit de l'auteur, comme en témoigne le début de la ligne 2 « Cabalistiquement fisiologia ». Dans ce texte, le monème Ellie est désarticulé « ELIAEL » et les calculs « de' numeri », « un monde arithmétique », « des nombres purs », « des lois », « des nombres » pourraient évoquer une fusion entre la vie et l'écriture « finalmente equivalenza ». Le sujet-son /o/, c'est-à-dire la pensée de l'*io lirico*, créerait cette alchimie « /o/ attributiva, /o/ ideale ». Puis, les lettres capitales en français aux deux dernières lignes du texte pourraient probablement évoquer un appel à l'amour physique « ELLE me remontre enfin qu'ELLE mourra...si je ne veux...l'aimer! ». Selon nous, l'auteur aurait pu penser à Luciana dans un premier temps en tant que sujet-son /l/, par opposition au sujet-son /λ/ dont la sonorité est totalement différente. En effet, ce rapprochement crée un jeu phonique intra- et interlinguistique : /LAMBDA/ et /ÈLLÉ/ sont totalement antagonistes à la fois sur le plan phonique et sur le plan du signifié : l'un, qui est grec, renvoie à 'quelconque'. C'est un monème que l'on emploie également en français et en italien. Puis, l'autre, s'il est prononcé en italien, crée un jeu interlinguistique avec le français : il s'agit du verbe être fléchi au présent de l'indicatif à la troisième personne du singulier « elle est ».

Dans le texte suivant, *Laborintus* 23, c'est le signe linguistique [L] qui demanderait, selon nous, à l'*io lirico* « fai il giuoco delle luci? ». Ce discours direct pourrait être une question que Luciana pose à Edoardo :

⁴⁶ Que Erminio Risso ne souligne pas dans son récent ouvrage (op. cit), cf. *supra* p. 190.

pourquoi alternes-tu ainsi les systèmes linguistiques dans ton écriture ? (ce texte est effectivement construit avec de nombreuses alternances). Et, il est probable qu'il lui réponde « mi è accaduto un incidente che mi autorizza a soffrire », c'est-à-dire que l'initiale du prénom de sa femme, L, interférerait avec son idée première sur le travail de la sonorité de la matière verbale.

Selon nous, il est fort probable que l'auteur ait choisi le sujet-son /a/ afin de faire entrer, dans son expression lyrique, des petits récits partagés avec sa femme. En d'autres termes, en choisissant le sujet-son /a/ pour relater des petits récits avec sa femme, l'auteur préserverait encore plus son intimité.

Mais qui d'autre que Luciana pourrait dire dans *Laborintus* 23 : «“non posso concepire la vita senza di te” », d'autant plus que ce discours direct est précédé du sujet-son /a/ ?. Il est également fort probable que le sujet-son /a/ se rapporte à la femme de l'auteur à la deuxième ligne de *Purgatorio de l'Inferno* 16 :

io pensavo (ma tranquillo) alle parole già scritte a mia moglie: “ma

Le sujet-son /a/ est effectivement en apposition de « mia moglie » :

/a/, mia moglie

Enfin, aux lignes 14-17 de *Purgatorio de l'Inferno* 2, il est fort probable que l'on puisse lire un petit récit autobiographique de l'auteur et de sa femme :

ah in questo piccolo caffè; ah come, allora, mi pensava!
diverso! ah come diversa, allora! come la pensavo!
[...]
ora ci penso io (in tutti i sensi)—

La scène se situe dans un petit café, un lieu public. La structure de ces lignes, qui est en miroir (ou chiasmique), fait émerger « come allora, mi pensava » - « come la pensavo » et l'enjambement crée une autre structure « mi pensava diverso » - « come diversa [la pensavo] ». Le premier niveau

de lecture de ces lignes pourrait se référer à l'*io lirico* qui pense à quelqu'un, une femme, qui pensait à lui dans ce lieu public, et ensuite qu'elle le trouvait différent de ce qu'il était réellement tout comme l'*io lirico* la trouvait différente également. Ce premier niveau de lecture pourrait donc laisser entendre que le couple ne se connaissait pas bien avant leur mariage, c'est-à-dire que leurs personnalités ne correspondaient pas à celles du quotidien, de la réalité.

Or, nous pensons que ce premier niveau de lecture ne correspondrait pas du tout à la pensée de l'*io lirico*. En lisant l'interjection « ah » en tant que sujet-son, nous pourrions nous approcher un peu mieux d'une autre situation dans laquelle l'auteur et sa femme partageraient, probablement, le même goût de la recherche créatrice des sujets-sons :

/a/ in questo piccolo caffè

/a/ come, allora

/mi/ pensava!

L'*io lirico* se souviendrait probablement de sa femme dans un lieu public pensant à résoudre le traitement du sujet-son /mi/. Puis, il semblerait que /a/ intervienne au discours direct « ora /ci/, penso io », c'est-à-dire qu'elle aurait probablement proposé à son mari de réfléchir au sujet-son /ci/ (penso io, al trattamento di /ci/). Il serait fort probable que l'auteur et sa femme aient pensé à tous les traitements, à tous les procédés, de chaque sujet-son, ensemble.

En effet, il serait probable que la femme de l'auteur soit toujours présente dans l'acte de la création, comme nous pourrions le lire à la ligne 6 décrochée de *Laborintus* 24 « /a/ alle mie spalle », qui peut être compris /a/ derrière moi, c'est-à-dire qu'elle l'épaulerait. Puis, à la ligne 7 du même texte « devo inquieto frattanto affrettarmi » ne se référerait pas seulement à l'empressement de l'*io lirico* à faire quelque chose d'imprécis. Il s'agirait de

trouver une solution pour introduire aussi le sujet-son /mi/ « affrettar /mi/ » avant la date de la publication définitive de *Laborintus*. Enfin, l'hypothèse que la femme de l'auteur se cacherait éventuellement sous le sujet-son /a/ pourrait également apparaître dans *Laborintus* 26, aux lignes 10 et 11 « /a/ inconfondibile precisabile /a/ inconfondibile! ».

Cependant, comme nous le disions plus haut, il nous est impossible d'affirmer absolument toutes ces interprétations car les situations ne sont que (éventuellement) probables. En effet, quand l'auteur nous a déclaré, lors de notre audio-conférence, que la lettre de l'alphabet B. englobait plusieurs amis peintres dont l'initiale commençait par cette lettre (Baj, Biasi, Baruchello)⁴⁷, nous pensons que cela concerne toutes les lettres de l'alphabet, les interjections, les conjonctions de coordinations, les prépositions, etc., et surtout les pronoms réfléchis (mi, ti ci). Le sujet-son /a/ est effectivement en apposition avec λ , au centre du texte *Laborintus* 26, au milieu de la ligne 10 : « (/a/ λ) ». Selon nous, mis à part les sujets-sons /e/ et /o/, qui sont liés à la pensée et à l'écriture de l'*io lirico*, tous les autres sujets-sons n'ont donc pas qu'un seul référent. C'est particulièrement au début de la dernière ligne de *T.A.T.* 3 que nous retrouvons la valeur 'lambda' du sujet-son /a/ « a tutti voi » :

/a/ tutti voi

Le sujet-son /a/ serait attribué à une deuxième personne du pluriel, *vous*. Ce syntagme apparaît d'ailleurs en français à la deuxième ligne de *T.A.T.* 5 : « /a/, vous ». Cependant, il est très ambigu car l'on pourrait penser qu'il s'agirait d'une adresse aux lecteurs ou bien d'une adresse aux sujets-sons qui sont dans le *teatro della mente* de l'auteur.

⁴⁷ Cf. *supra* pp. 188-189.

Selon nous, c'est d'abord aux sujets-sons que l'*io lirico* s'adresse. En effet, dès l'ouverture de *T.A.T.*, dans les deux textes précédents, *T.A.T.* 1 et *T.A.T.* 2, le sujet-son /e/ ne cesse de se référer à l'usage des sujets-sons dans son lyrisme. Le sujet-son /e/ y est largement représenté :

petrificato /e/ [...] dentro la mia bocca	(lignes 5-6 -tat 1)
/e/ tu sei un camaleonte	(ligne 8)
/e/ la cosa [...] sopra la mia lingua	(lignes 6-9)
cercando /e/ [...] nella mia bocca, nella mia lingua	(lignes 12-13)
scrisse : j'écris /e/ j'écris encore /e/	(ligne 28)
/e/ più in fondo ancora /e/	(ligne 2 - tat 2)
/e/ in alto, sopra	(ligne 7)
/e/ giù	(ligne 8)
/e/ strofinatelo, sotto	(ligne 8)
/e/ tu, tu, lo puoi strofinare, in fondo /e/	(lignes 12-13)
/e/ si duplica	(ligne 13)
/e/ si moltiplica	(lignes 13-14)

Enfin, c'est dans *T.A.T.* 4, aux lignes 11 et 13 que l'on pourrait lire une déclaration de poétique : /e/ **io** ; /e/ **poi è**

Et le sujet-son /a/ est souvent associé au verbe *scavare*, c'est-à-dire 'creuser' :

nascosta così /a/ ; scavare /a/	(ligne 11-tat 2)
/e/, /a/, scavare	(ligne 12)

Dans *T.A.T.*, les sujets-sons semblent se multiplier et sont très nombreux. Par exemple, ce sont les sujets-sons /se/ et /ci/ qui dégringolent à la fin de la ligne 5 de *T.A.T.* 6 « se ci precipitano » peut se lire « /se/, /ci/ precipitano ». Puis, le sujet-son /ci/ croise un sujet-son anglais, à la ligne 4 de *T.A.T.* 5 « ci

incrocia 2 », c'est-à-dire /ci/ incrocia /two/, qui fait allusion à /tu/. Puis le sujet-son /ci/ descend à la verticale, à la fin de la ligne 8 « poi discende diritto /ci/ » et, en lisant l'enjambement, nous pouvons imaginer que le sujet-son /ci/ frappe le sujet-son anglais à la ligne suivante « punge in basso 2 ».

Conclusion

Notre étude sur la première période lyrique de Edoardo Sanguineti, que nous définissons entre 1951 et 1968, nous a permis de caractériser sa première œuvre intitulée d'abord *Laszo Varga* et ensuite *Laborintus*, laquelle a été publiée intégralement en 1956. Cette œuvre première est le noyau générateur d'une constellation d'œuvres versifiées, prosastiques et dramaturgiques qui sont écrites ensuite, entre 1956 et 1968. Certes, notre étude ne présente pas ces œuvres une par une car nous avons voulu éviter de créer une sorte de 'fiche de lecture' pour chacune des œuvres. Nous avons préféré les aborder à partir de recoupements possibles selon des problématiques bien précises : le travail sur la matière verbale, sur la narration et sur la notion de sujet. Ce va-et-vient constant entre les œuvres affine un processus permanent de l'écriture sanguinetienne : celui de ***la compensation entre tous les niveaux de l'analyse*** (linguistique, morphosyntaxique, lexical, stylistique, phonétique, métrique et rythmique). Nous avons pu ainsi non seulement faire la lumière sur les procédés majeurs de l'écriture sanguinetienne mais aussi sur leurs ***variations***. Celles-ci sont très importantes car un procédé, qui est clairement illustré, peut se retrouver, mais de façon beaucoup plus enfouie, ailleurs dans l'ensemble de l'œuvre (par exemple, nous avons vu, pour ce qui est du flux narratif, qu'il y avait une compensation entre la convention morphosyntaxique et la convention métrique. Cette compensation fait émerger une variante autour de la même problématique). Cette méthodologie d'analyse amène effectivement à un nouveau comportement critique face à la production de l'auteur.

Nous pourrions néanmoins penser qu'il est nécessaire de considérer l'ensemble des œuvres comprises entre 1951 et 1968 afin de conduire une analyse sur le lyrisme sanguinetien. En d'autres termes, nous pourrions

croire qu'il faut 'attendre' 1968 afin de pouvoir commencer à comprendre sa nouvelle expression lyrique. Certes, en 1956, lorsque paraît *Laborintus*, les intellectuels italiens sont totalement déconcertés face à cette œuvre nouvelle. Il est vrai que sa réception, à cette époque-là, était très difficile dans le milieu littéraire, et Edoardo Sanguineti en était bien conscient. Cependant, elle aurait pu, selon nous, être atténuée. Nous ne voulons pas dire qu'en 1956 *Laborintus* aurait pu être une œuvre facilement 'comprise' ; mais, à cette époque-là, il était déjà possible de conduire une analyse contrastive entre *Laborintus* et les textes *Laszo Varga* déjà publiés dans la revue *Numero* (en janvier 1952 et en octobre 1953) afin de déceler quelques-unes des particularités de l'écriture sanguinetienne, d'autant plus que *Laszo Varga* est le sous-titre de *Laborintus* lors de la première publication en 1956. Lors d'un échange épistolaire, en décembre 2006, nous avons demandé à Edoardo Sanguineti si ce type d'analyse contrastive avait été effectuée et il nous a répondu : « sono sicuro che non si è parlato mai delle mie varianti »¹. Il est vraiment curieux qu'il n'y ait eu aucune analyse contrastive entre *Laszo Varga* et *Laborintus* et c'est la raison pour laquelle notre thèse en propose un premier approfondissement dans le panorama de la critique sanguinetienne.

Selon nous, la première note et les illustrations qui accompagnaient les textes *Laszo Varga* auraient effectivement pu venir en aide aux critiques littéraires de l'époque. Dans la revue *Numero*, les illustrations et la précision de la note « il vit dans l'évolution de Kandinsky et de Schönberg des motifs rigoureux pour développer sa poétique » représentaient déjà, en janvier 1952, les premiers indices témoignant d'un nouveau traitement du genre lyrique qui repose sur la notion de l'interdisciplinarité. Les pionniers de la nouvelle *mimesis* en peinture et en musique n'étaient peut-être pas encore assez assimilés dans le milieu littéraire italien à cette époque. Mais, selon

¹ Notre traduction : « je suis sûr que l'on a jamais parlé de mes variantes ».

nous, à partir du moment où un poète s'intéresse à d'autres domaines artistiques que le sien, ceux-ci doivent être pris en compte pour ne pas passer à côté de sa vision nouvelle dans le domaine de sa création verbale. En général, les poètes s'intéressent aussi aux autres domaines artistiques (par exemple, Charles Baudelaire était un critique d'art, Giorgio Caproni était lui-même violoniste, Alberto Savinio avait un frère peintre, etc.). Pour Edoardo Sanguineti, il s'agit avant tout d'un intérêt intellectuel : son goût pour les artistes qui ont révolutionné la représentation visuelle et la représentation auditive, repose sur l'intérêt de leur réflexion intellectuelle nouvelle afin de représenter le réel. Le lecteur-critique ne peut donc plus suivre les automatismes habituels d'une analyse textuelle traditionnelle. Il doit remettre sans cesse en question toutes ses habitudes, tous ses réflexes d'analyste littéraire lorsqu'il est face aux textes sanguinetiens. Car le projet de Edoardo Sanguineti, qui est la mise en crise des structures de la communication littéraire et de la grammaire normative, repose en définitive sur une *anomie*, c'est-à-dire que l'expression lyrique sanguinetienne accueille d'autres valeurs communicatives que la traditionnelle communication littéraire. Par conséquent l'analyse textuelle est bousculée, elle est en quelque sorte décalée. Le lecteur peut alors soit réagir avec un sentiment de malaise ou d'appréhension, soit, à l'inverse, il peut être fortement intrigué et désireux de résoudre l'énigme.

Notre méthodologie, qui est principalement linguistique et poétique, est, selon nous, la mieux adaptée pour déceler l'expression lyrique nouvelle sanguinetienne. Notre méthodologie s'inscrit effectivement dans la principale direction critique indiquée par l'auteur lui-même lorsqu'il déclare que son projet est de « dépasser le formalisme par le formalisme même ». Il est alors indispensable de connaître les travaux des formalistes russes avant d'aborder les textes sanguinetiens. En effet, les formalistes russes considèrent l'œuvre littéraire en tant qu'objet purement formel et fonctionnel. C'est l'œuvre elle-même qui dévoile tous les procédés

artistiques employés et chaque procédé doit remplir une fonction déterminée. Dès le début du vingtième siècle, les formalistes russes revalorisent particulièrement la valeur phonique et rythmique de la langue. Ces deux éléments, qui représentaient l'innovation dans le domaine de la critique littéraire russe, sont les principaux moteurs de l'inspiration sanguinetienne. Mais, à l'aube des années cinquante, l'auteur va les dépasser avec l'idée de l'interdisciplinarité non seulement entre plusieurs systèmes linguistiques (principalement l'italien, le latin, le grec, le français, l'anglais et l'allemand) mais aussi entre plusieurs langages (la versification, la prose et la dramaturgie).

La prétendue difficulté de l'écriture « *laborintese* » peut alors être dépassée une fois que nous avons fait la lumière sur tous ces constats. L'interdisciplinarité entre les langues et entre les langages amène à une réflexion nouvelle sur ce qu'il y a de constitutionnellement fragile dans la réalité même : il s'agit d'une écriture dynamique faite de tensions et d'échanges afin de **fragiliser les frontières** entre les langues et les langages. L'écriture « *laborintese* » est faite de zones d'intersection qui se réalisent, notamment, par la communication intralinguistique et la communication interlinguistique. C'est principalement la communication interlinguistique qui permet de sensibiliser le lecteur sur des zones d'intersections entre plusieurs systèmes linguistiques. L'écriture « *laborintese* » crée des instants où plusieurs systèmes linguistiques peuvent se rejoindre. Ces instants sont principalement matérialisables sur la plan de la double articulation du langage. L'intersection monématique est présente, par exemple, avec le phénomène de **l'homographie**, c'est-à-dire qu'un monème peut appartenir à plusieurs systèmes linguistiques. Ou bien, l'intersection phonématique est présente, par exemple, avec le phénomène de **l'homophonie**, c'est-à-dire que des monèmes appartenant à des systèmes linguistiques différents peuvent créer le même son. Inversement, ces intersections interlinguistiques sont mêlées à des tensions oppositionnelles : l'homographie crée **la**

polyphonie, c'est-à-dire qu'un monème peut correspondre à plusieurs sons et l'homophonie crée *la polysémie*, c'est-à-dire qu'un son peut correspondre à plusieurs référents généralement opposés. La démultiplication sensorielle et auditive de la communication interlinguistique entre alors en corrélation avec la démultiplication référentielle de la communication intralinguistique en italien. Celle-ci permet de sensibiliser le lecteur sur la fragilité à l'intérieur d'un seul système linguistique, notamment l'italien, c'est-à-dire sur la fragilité de la valeur du signe linguistique : celui-ci est déjà, par lui-même, une zone d'intersection dans laquelle *la valeur référentielle est démultipliée*. Ainsi, la communication interlinguistique et la communication intralinguistique se passent sans cesse le relais dans une construction précise de l'espace textuel : elles enflent la matière verbale de suppléments de sens simultanés (visuels, auditifs, référentiels). L'écriture « *laborintese* » parsème autour d'elle ces suppléments de sens afin de se définir en tant qu'écriture très fertile, donnant naissance à plusieurs niveaux de lectures et d'interprétations. Le Signe linguistique n'est donc plus associé à un seul symbole mais à une superposition simultanée de plusieurs symboles possibles.

Edoardo Sanguineti explore donc toutes les possibilités du Signe linguistique afin de créer des réverbérations sensorielles et référentielles dans ses textes. Il ne détruit donc absolument pas la Langue car celle-ci est, au contraire, son principal matériau. L'auteur met plutôt en place un mouvement dynamique incessant de désémantisation et de resémantisation de la Langue. Le lecteur averti est inévitablement amené à faire une hyperlecture de ses textes : il doit décomposer et recomposer tous les éléments de l'écriture « *laborintese* » afin de découvrir ses nombreuses facettes et s'initier à ses aspects pluriels.

Le travail sanguinetien sur la matière verbale est envisagé dans la création d'un nouvel espace onirique. C'est l'aspect le plus enfoui du message lyrique sanguinetien. Celui-ci repose principalement sur *la stylisation de la*

grammaire normative. Il s'agit principalement d'une stylisation de tous les pronoms (toniques, atones et/ou réfléchis, impersonnels). Selon la convention de la grammaire italienne, les pronoms sont effectivement des indices 'vides', c'est-à-dire qu'ils sont considérés en tant que signes linguistiques superflus. Or, le lyrisme sanguinetien, qui met en contact l'italien avec d'autres systèmes linguistiques dans lesquels le pronom est obligatoire (comme le français ou l'anglais), permet de s'interroger sur l'usage même du pronom italien en général dans l'écriture « *laborintese* ». C'est ainsi que nous avons pu constater que les pronoms réfléchis avaient désormais une fonction supplémentaire : celle de **sujet-son**. Ces indices 'vides' de la grammaire normative italienne acquièrent désormais une épaisseur stylistique sous la plume sanguinetienne : ils deviennent une image verbale vivante qui a un corps, qui vit, parle et gesticule dans le *teatro della mente* de l'auteur et du lecteur. Il s'agit d'un jeu interactif qui requiert toute l'attention du lecteur afin de générer une complicité active et ludique. C'est ainsi que le lecteur peut s'approcher de plus près du caractère très intimiste de l'expression lyrique de l'auteur.

L'écriture « *laborintese* » repose donc simultanément sur plusieurs niveaux de lectures et d'interprétations possibles car il y a bien une narration construite à partir de l'usage de la grammaire normative italienne. Cependant, ce premier niveau de lecture ouvre la voie à de multiples interprétations qui ne dépendent que de la responsabilité et du comportement du lecteur, c'est-à-dire que la réception peut être infinie. C'est grâce au deuxième niveau de lecture, qui s'effectue sous l'angle stylistique, que le lecteur peut voir émerger une *narration autre* qui surgit à certains moments dans l'espace textuel. C'est à ces moments-là que le monde souterrain dans lequel réside le lyrisme sanguinetien apparaît enfin de façon claire. Comme dans un jeu de multiples miroirs, Edoardo Sanguineti se dévoile en tant qu'écrivain avant tout amoureux de la Langue et de la vie. C'est sous cette forme que l'autobiographisme sanguinetien est

le plus intimiste. Son lyrisme se fond dans cette dimension en apparaissant et en se camouflant tel un caméléon. Il joue avec le lecteur en se fondant dans la forme d'autres sujets pour réapparaître différent, décalé, segmenté. Il est par conséquent difficile de l'enfermer dans une structure habituelle de la Langue et du Langage et le procédé de l'asyntaxie en est le témoin le plus flagrant.

Notre méthodologie d'analyse trace un premier sillon permettant de nous rapprocher au plus près des aspects pluriels du lyrisme sanguinetien. La tentative d'en saisir quelques-uns a été le principal objet de notre étude. Nous espérons que notre nouvelle direction d'analyse des textes sanguinetiens sera alimentée par de futurs travaux, et nous aimerions que l'étude de notre thèse soit approfondie dans trois directions.

Tout d'abord, il serait bon d'approfondir le traitement des sujets-sons et leur dynamique dans l'ensemble des textes afin d'en saisir tous les aspects de la narration lyrique. Cela permettrait d'affiner ou de rectifier nos premiers résultats.

Puis, un enregistrement sonore d'une lecture à plusieurs voix serait nécessaire non seulement pour travailler de façon plus approfondie les textes mais aussi pour diffuser ce type de lecture dans une perspective pédagogique. Cet enregistrement permettrait de sensibiliser l'auditoire à la réception de la polyphonie et des mouvements des lignes écrites en Langues Autres que l'italien.

Enfin, la problématique de la traduction des textes, dont nous avons déjà amorcé quelques réflexions, devrait être poursuivie afin de transmettre au lecteur français les subtilités de l'expression sanguinetienne. Car la traduction de l'écriture « *laborintese* » permet de mieux réfléchir sur les intersections entre les différents systèmes linguistiques et sur les limites de notre propre langue.

C'est avec beaucoup de plaisir que nous nous sommes dédiés à cette recherche et nous espérons avoir réussi à le transmettre, afin que de nouvelles lectures de cette œuvre voient le jour.

Bibliographie

1) Corpus

Laborintus, Varese, Magenta, 1956

Opus metricum, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960

K., (*K. e altre cose*, Milano, Scheiwiller, 1962 ; *Teatro*, Milano Feltrinelli, 1969)

Passaggio, (revue "Sipario", 1964 ; *Teatro*, Milano Feltrinelli, 1969)

Capriccio italiano, Milano, Feltrinelli, 1963

Triperuno, Milano, Feltrinelli, 1964

Traumdeutung, (revue "Il Menabò", 1965 ; *Teatro*, Milano Feltrinelli, 1969)

Il giuoco dell'oca, Milano, Feltrinelli, 1967

T.A.T. Verona, Sommaruga, 1968

Protocolli, in *Teatro*, Milano Feltrinelli, 1969

1bis) Regroupements

Teatro, Milano Feltrinelli, 1969

Segnalibro Poesie 1951-1981, Milano Feltrinelli, 1982

Il gatto lopesco Poesie 1982-2001, Milano, Feltrinelli, 2002

Smorfie Romanzi e racconti, Milano, Feltrinelli, 2007

1 ter) Anthologies

A. Giuliani *I Novissimi Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 1965, 2003

Erminio Risso *Edoardo Sanguineti Mikrokosmos*, Poesie 1951-2004, Milano, Feltrinelli, 2004

2) Les traductions en français

THIBAudeau Jean

Capriccio italiano, Paris, Seuil, 1964

Le noble jeu de l'oye, Paris, Seuil, 1969

FOUQUE Antoinette & René

Laborintus 11. *Erotopaegnia* 4. & 11. in *Cahier du Sud*, 52^{ème} année n° 382, 1965

GUGLIELMI Joseph

T.A.T. 1. (Testamento) in *Manteia*, Marseille, 1967

T.A.T. (2.) in *Manteia*, Marseille, 1968

Erotopaegnia 4. 5. 6. 7. 17. in *Les Temps Modernes*, n° 277-278, 1969

Laborintus 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. in *Change* n°6, Paris, Seuil, 1970

VEGLIANTE Jean-Charles

T.A.T. 3.& 6., in *Le printemps italien, Poésies des années 70*, Paris, action poétique, 1977

VIOLANTE Isabelle

Laborintus 9. 10. 20. 21. - *Erotopaegnia* 1. 3. 4. 5. 6. 15. - *Purgatoire de l'Enfer* 3. 7. 8. 9. 10. 14. 17. in *Edoardo Sanguineti*, Paris, Textuel, coll. L'œil du poète, 1999

THÉVENON Valérie

Laborintus 20, in “La traduzione in francese di *Laborintus* di Edoardo Sanguineti : un micro-esempio sulla problematica del plurilinguismo”, Incontro seminariale francese-italiano sulla traduzione della poesia, CIRCE, Paris III & Dott. Lett. Comp. Traduzione del Testo Letterario, Univ. Siena, 2006 (en préparation)

3) Ouvrages critiques

SICA Gabriella

Edoardo Sanguineti, Firenze, Il Castoro, 1974

PIETROPAOLI Antonio

Unità e trinità di E. Sanguineti, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991

BACCARANI Elisabetta

La poesia nel labirinto, Bologna, Mulino, 2002

WEBER Luigi

Usando gli utensili di utopia – traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti, Bologna, Gedit Edizioni, 2004

RISSO Erminio

“*Laborintus*” di Edoardo Sanguineti, testo e commento, San Cesario di Lecce, Manni, 2006

AAVV.

Edoardo Sanguineti – opere e intro. critica, a c. G. Guglielmino, Verona, Anterem, 1993

AAVV.

Per Edoardo Sanguineti « good luck (and look) », a cura di Antonio Pietropaoli, Salerno, Università degli studi di Salerno, 2000

AAVV.

Album Sanguineti, a cura di N. Lorenzini e Erminio Risso, Lecce, Manni, 2002

AAVV.

“Attenzione a Sanguineti”, in *Il Verri*, Milano, Monogramma, n° 29, 2005

AA.VV.

“Sanguineti: la parola, la scena” in *Poetiche*, Modena, Mucchi, n° 3, 2006

4) Entretiens avec Edoardo Sanguineti

“Intervista a Sanguineti”, F. Camon *Il mestiere di poeta*, Cosenza, Garzanti, 1974

Colloquio con E. Sanguineti, F. Gambaro, Milano, Anabasi, 1993

“Conversazione con Edoardo Sanguineti”, F. Vazzoler, in *Per musica*, Modena, Mucchi, 1993

“Per una poesia della prassi” in *Il riscatto della parola*, Brescia, Grafo, 1995

“Edoardo Sanguineti : il principio del montaggio” in *Scrittori a confronto*, a c. A. Dolfi & M. C. Papini, Roma, Bulzoni, 1998

Entretien de Julie Reache, maîtrise sous la dir. de A. Fontes, *Un poème et deux spectacles : Les Roland furieux de Sanguineti et Ronconi*, Université Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2001

“Una conversazione con Edoardo Sanguineti”, in S. Colangelo *Metrica come composizione*, Bologna, Gedit, 2002

“Un’intervista a Edoardo Sanguineti”, in M. D. Pesce *Edoardo Sanguineti e il teatro – La poetica del travestimento*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2003

“Il secolo del montaggio” in *La poesia italiana del Novecento – Modi e tecniche*, a c. M. Bazzocchi & F. Curi, Bologna, Pendragon, 2003

Sanguineti / Novecento – Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo, a.c. G. Galletta, Napoli, Il Melangolo, 2003

Abecedario di Edoardo Sanguineti, video-intervista a c. R. Campo, Roma, DereveApprodi, 2006

Sanguineti's song – Conversazioni immorali, a c. A. Gnoli, Milano, Feltrinelli, 2006

“Discussion avec Edoardo Sanguineti”, audio-conférence avec Edoardo Sanguineti, Valérie Thévenon, Jean-Charles Vegliante, in *De la prose au cœur de la poésie*, Paris, P.S.N., 2007

5) Articles sur Edoardo Sanguineti

GIULIANI Alfredo

“Laborintus” in *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965

DI GIROLAMO Costanzo

“Wirrwarr”, in *Belfagor* n°4, 31 luglio 1972

CURI Fausto

“La forma, l'informe, il deforme”, in *Lingua e stile*, Bologna, 1973

“Questo mostro che non comunica” in *Parodia e utopia*, Napoli, Liguori, 1987

“Didascalie per *Laborintus*” in *Strutture del risveglio*, Bologna, Mulino, 1991

“Laborintus” in *La poesia italiana nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1999

“La storicità del quotidiano in *Cose* di E. Sanguineti”, in *Cose*, Napoli, Tullio Pironti, 1999

“Gli stati d'animo del corpo. Sanguineti e il patetico” in *Gli stati d'animo del corpo – Studi sulla letteratura italiana dell'Otto e del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2005

GUGLIELMI Guido

“Worte zu finden”, in *Periodo Ipotetico*, Roma, n°7, luglio 1973

ROSSELLI Amelia

“Wirrwarr”, in *Il Verri* n°1, marzo 1973

SITI Walter

“Purgatorio de l'Inferno” in *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975

LORENZINI, Niva

“L'effettuale ragione pratica della poesia” nel *Catamerone* di Sanguineti”, in *Lingua e stile* n° 2, 1975
(puis in *Il laboratorio della poesia*, Roma, Bulzoni, 1978)

“Il 'Faust' di Sanguineti : la parola all'inferno” in *Faust. Un travestimento*, Roma, Carocci, 2003

WCLASSICS Tibor

“Edoardo Sanguineti” in *Letteratura italiana Novecento, X*, Milano, Marzorati, 1979

BUDOR Dominique

“Des effets d’une relecture (*Il giuoco dell’oca* d’Edoardo Sanguineti), in *Avant-Gardes*, Paris, Centre de recherche de l’université de Paris VIII, pp. 107-119, 1990

GUEDY Anna

“Le(s) jeu(x) de l’o(e)ye” in *Avant-Gardes*, Paris, Centre de recherche de l’université de Paris VIII, pp. 80-106, 1990

VITIELLO Ciro

“La forma della realtà e l’emozione nell’Opera di Edoardo Sanguineti”, in *Cose*, Napoli, Tullio Pironti, 1999

THÉVENON Valérie

Plurilinguisme et multilinguisme dans les poésies d’Edoardo Sanguineti de Wirrwar à Postkarten, mémoire de D.E.A. sous la dir. de J.-Ch. Vegliante, Paris III, 2002

“Lecture critique de la *T.A.T.* 6. de Edoardo Sanguineti” in *Chroniques italiennes*, web n°6, P.S.N., 2004

“La frontière des langues aux frontières du vers” in *La répétition lexicale à l’épreuve de la traduction*, pré-publication CIRCE, 2005

“Le rôle métalinguistique et métapoétique des Langues Autres dans les *T.A.T.* de Edoardo Sanguineti” – Actes du colloque international *Plurilinguismo e Sperimentalismo nella cultura italiana* 29-30 Avril 2005, Université de Toronto, (en préparation)

“L’usage poétique du plurilinguisme dans les quinze premières poésies de *Laborintus* de Edoardo Sanguineti : un outil d’analyse méthodologique pour la critique”, in *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne*, Collection de l’écrit, n° 11, université Toulouse II Le Mirail, 2007

“L’agrammaticalité entre *Laborintus* et *Il giuoco dell’oca* de Edoardo Sanguineti”, in *De la prose au cœur de la poésie*, Paris, P.S.N., 2007

ROMANELLO Alessandro

“La ricerca della totalità : Edoardo Sanguineti da *Laborintus* a *Purgatorio de l’Inferno*”, in *Poesia e negazione*, Piacenza, Vicolo del Pavone, 2003

MEIJER (de) Pieter

“Goethe, Faust e Sanguineti” in N. Lorenzini *Faust. Un travestimento*, Roma, Carocci, 2003

SCHIAVULI Antonio

“*Worte zu finden* Il problema del plurilinguismo in *Laborintus* di Sanguineti” in *Poetiche* – Rivista di letteratura, vol.7 n°2, Bologna, Mucchi Editore, 2005

6) Ouvrages et articles sur la Neoavanguardia

AAVV.

Gruppo '63 – La nuova letteratura 34 scrittori Palermo ottobre 1963, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1964

AAVV.

il gruppo 63 quarant'anni dopo, R. Barilli, F. Curi, N. Lorenzini, Bologna, Pendragon, 2005

GUGLIELMI Angelo

“La falsa avanguardia” in *Vero e falso*, Milano, Feltrinelli, 1968

VITIELLO Ciro

Teoria e tecnica dell'avanguardia, Milano, Mursia, 1984

ANCESCHI Luciano

“Le poetiche degli anni 60” in *Le poetiche del Novecento in Italia*, Venezia, Marsilio, 1990

VETRI Lucio

“Poetiche della ‘neoavanguardia’ italiana degli anni 60”, in *Letteratura e caos*, Milano, Mursia, 1992

GAMBARO Fabio

Invito a conoscere la Neoavanguardia, Milano, Mursia, 1993

BARILLI Renato

La neoavanguardia italiana – dalla nascita del “Verri” alla fine di “Quindici”, Bologna, Il Mulino, 1995

CURI Fausto

La poesia italiana d'avanguardia – Modi e tecniche, Napoli, Liguori, 2001

BALESTRINI Nanni., GIULIANI Alfredo.
Gruppo 63 L'Antologia, Torino, Testo&immagine, 2002

BERARDINELLI Alfonso
“Postmodernità e avanguardia” in *Nuovi argomenti* n° 25, Milano, Mondadori, 2004

7) **Ouvrages généraux**

AAVV.

Théorie de la littérature – Textes des Formalistes Russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, préface de Roman Jakobson, Paris, Seuil, 1965

ŠKLOVSKIJ Viktor

Teoria della prosa, Torino, Einaudi, 1976 (trad. italienne du russe *O teorii prozy*, par Cesare G. de Michelis e Renzo Oliva – con una prefazione inedita dell'autore e un saggio di J. Mukařovsky)

TYNIANOV Iouri

Le vers lui-même – Les problèmes du vers, Paris, 10/18, 1977 (trad. du russe *Problema stikhotvornovo iazyka*, 1924, par J. Durin, B. Grinbaum, H. Henry, D. Konopnicki, V. Ouvrier, A. Sabatier, M. Slodzian, D. Zaslavsky et Y. Mignot)

Formalisme et histoire littéraire, Lausanne, L'Âge d'homme, 1991 (trad. du russe, annoté et présenté par Catherine Depretto-Genty)

TODOROV Tzvetan

Qu'est-ce que le structuralisme ? – 2. Poétique, Paris, Seuil, 1968

Théories du symbole, Paris, Seuil, 1977

I generi del discorso, Firenze, La Nuova Italia, 1999^{II} (trad. du français *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978)

Poétique de la prose, Paris, Seuil, 1978

“Synecdoques”, in *Sémantique de la Poésie*, Seuil, Paris, 1979

La notion de littérature, Paris, Seuil, 1987

LOTMAN Jurij M.

La struttura del testo poetico, Milano, Mursia, 1972 (trad. italienne du russe Структура художественного текста, Moscou, édition « Iskustvo », 1970, par E. Bazzarelli, E. Klein, G. Schiaffino ; trad. française *La*

structure du texte poétique, Paris, Gallimard, 1973, par A. Fournier, B. Kreise, E. Malleret, J. Yong, direction et Préface d'Henri Meschonnic)

La sémiosphère, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999 (trad. du russe de la seconde parité de L'Univers de l'Esprit éd. Université de Tartu, coll. « Les langages de la culture russe », Moscou, 1966, chapitre 8 à 13 pp. 163-295, par Anka Ledenko)

linguistique

BENVENISTE Émile

Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, I, 1966, II, 1974

JAKOBSON Roman

Langage enfantin et aphasie, Paris, Minuit, 1969

Huit questions de poétique, Paris, Seuil, 1977

Essais de linguistique générale, Paris, Minuit, 1994

MARTINET André

Éléments de linguistique générale, Paris, Colin, 1996

MOUNIN Georges

Dictionnaire de la linguistique, Paris, PUF, 2000

métrique

DI GIROLAMO Costanzo

Teoria e prassi della versificazione, Bologna, Il Mulino, 1986

PAZZAGLIA Mario

Manuale di metrica italiana, Firenze, Sansoni, 1990

BELTRAMI Pietro G.

La metrica italiana, Bologna, Il Mulino, 1994^{II}

PINCHERA Antonio

La metrica, Milano, Mondadori, 1999

ESPOSITO Edoardo

Metrica e poesia del Novecento, Milano, FrancoAngeli, 1995^{II}

Il verso – Forme e teoria, Roma, Carocci, 2003

MAZALEYRAT Jean

Éléments de métrique française, Paris, Armand Colin, 1997^{II}

MARCHESE Angelo

L'officina della poesia, Milano, Mondadori, 1997

SANSONE G.E.

Le trame della poesia – Per una teoria funzionale del verso, Firenze, Vallecchi, 1988

VEGLIANTE Jean-Charles

Mise en train, rythme, in site CIRCE <http://circe.univ-paris3.fr> (page *Publications*), 2004.

rhétorique

DI GIROLAMO Costanzo

“Rhetorica glossematica”, pp.205-206, in *Retorica e scienze del linguaggio*, Roma, Bulzoni, 1979

DUCROT O., SCHAEFFER J.M.

Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1995

DUPRIEZ B.

GRADUS Les procédés littéraires, 10/18, 2000

AAVV. (sous la dir. Jean-Charles Vegliante)

Figurez-vous – rhétorique comparée it./fr., pré-publication CIRCE, Paris III, 2005

stylistique

SPITZER Leo

Critica stilistica e storia del linguaggio, Bari, Laterza, 1954

Études de style, Paris, Gallimard, 1970

FRIEDRICH Hugo

Structure de la poésie moderne (trad. de l'allemand par Michel-François Demet – *Die struktur der modernen lyrik*, publié dans 'Rowohlts deutsche Enzyklopädie' édition Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei hamburg, 1956), Paris, Librairie Générale Française, 1999 ^I, édition Livre de poche, 2004 ^{II}

GOLDMANN Lucien

Le dieu caché, Paris, Gallimard, 1959

Recherches dialectiques, Paris, Gallimard, 1959

Sciences humaines et philosophie, Paris, Gonthier, 1966

Marxisme et sciences humaines, Paris, Gallimard, 1970

D'ARCO SILVIO AVALLE

"La critica delle strutture formali in Italia" in *Strumenti critici*, octobre 1967

GUGLIELMI Guido

Letteratura come sistema e come funzione, Torino, Einaudi, 1967

Ironia e negazione, Torino, Einaudi, 1974

AAVV.

Marxismo e critica letteraria, F. Bettini & M. Bevilacqua, Strumenti ed.riuniti, 1975

BAKHTINE Mikhaïl

Le marxisme et la philosophie du langage, Paris, Minuit, 1977 (trad. du russe Marksizm i filosofija jazyka, Leningrad, 1929 et présenté par Marina Yaguello, Préface de R. Jakobson)

Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978 (trad. du russe ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ И ЭСТЕТИКИ, Moscou, éditions Khoudojestvennaïa Literatoura, 1975, par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier)

Esthétique de la création verbale, Paris, Gallimard, 1984 (trad. du russe Estetika slovesnogo tvortchestva, Moscou, éditions Iskoustvo, 1979, par Alfreda Aucouturier, Préf. T. Todorov)

réception

ECO Umberto

Opera aperta, Milano, Bompiani, 1962 (trad. de l'italien *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965 par Ch. Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev)

WEBER Jean-Paul, *Genèse de l'œuvre poétique*, NRF, Paris, Gallimard, 1960

JAUSS Hans Robert

Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978 (trad. de l'allemand par Cl. Maillard, Préf. J. Starobinsky – *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Constance, Verlagsanstalt, 1972 ; *Rezeptionsästhetik*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1975 ; *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1974)

Pour une herméneutique littéraire, Paris, Gallimard, 1988 (trad. de l'allemand par M. Jacob – *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Francfort--sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1982)

VEGLIANTE Jean-Charles

D'écrire la traduction, Paris, PSN, 1991^I, 1996^{II}, 2000^{III}

divers

AUERBACH Erich

Mimesis – Il realismo nella letteratura occidentale vol. I e II (trad. de l'allemand *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* par A. Romagnoli et H. Hinterhäuser), Bern, A. Francke, 1956, Torino, Einaudi, 2000

POULET Georges

Les métamorphoses du cercle, Paris, Plon, 1961

ADORNO T.W.

Théorie esthétique, Paris, Klincksieck, 1995 et 2001 (trad. de l'allemand par Marc Jimenez – *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Francfort -s-Main, 1970)

AAVV. sous la direction de Dominique Rabaté

Figures du sujet lyrique, PUF, 1996

Annexe

Paratexte de <i>Opus metricum</i>	p. II
<i>Laszo Varga</i> in <i>Numero</i> n° 5 (dic. 1951- gen. 1952)	pp. III-IV
<i>Laszo Varga</i> in <i>Numero</i> n° 4-5 (lug.-ott. 1953)	pp. V-VII
<i>Poesia e mitologia</i>	p. VIII-XI
<i>Poésie et mythologie</i> (notre traduction)	p. XII-XVI
Paratexte de la 1 ^{ère} édition de <i>Laborintus</i> (1956)	p. XVII
Paratexte <i>Il giuoco dell'oca</i> 1 ^{ère} et 2 ^{ème} édition	pp. XVIII-XX
<i>Il giuoco dell'oca</i> de Baruchello, expo <i>Magazzino Sanguineti</i> (Gênes, 2004)	p. XX
Les lignes centrées dans <i>Laborintus</i> et <i>Opus métricum</i>	p. XXI
"Laszo 0", in <i>Poetiche</i> vol. 8, n°3, dic. 2006	p. XXII
Sommaires dans les recueils	pp. XXIII-XXV

Pier Paolo Pasolini, "Il Punto", 22-12-56

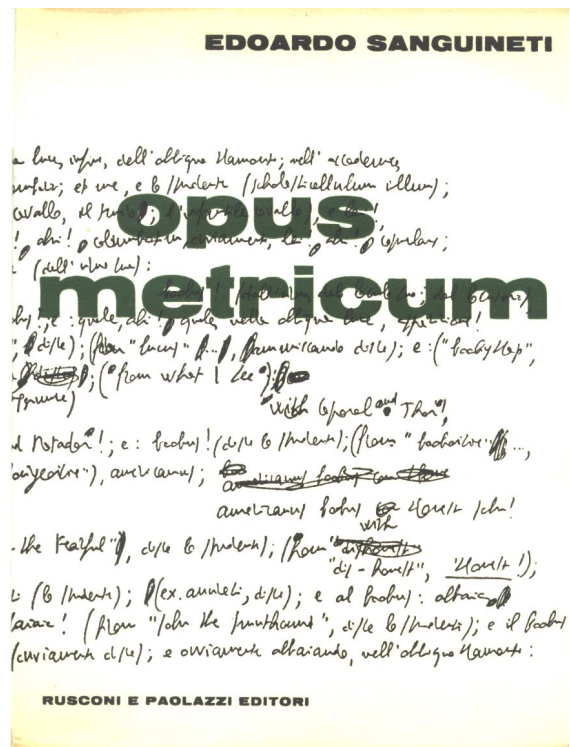
...un tipico prodotto del neo-sperimentalismo post-ermetico che per una intima nuova energia riesuma entusiasmi pre-ermetici, all'origine dello sperimentalismo novecentesco... Il « labor » che c'è dentro, è un furentissimo *pastiche* (italiano post-montaliano, rimontato su un Pound e un Eliot riscoperti: dove fermentano, squisitamente, citazioni in latino medioevale, in francese, in inglese e terminologie clinico-psicanalitiche)...e l'accanito razionalizzare sull'eterno problema carne-spirito è condotto astoricamente, per approssimazioni ironiche, raffinate, disperate.

Alfredo Giuliani, "Il Verri", n°2, 1957

Una esplicita intenzione morale agisce nel parossismo linguistico di Sanguineti, nella scelta (o accettazione) delle parole e della sintassi. Questo ossessionato monologo non è soltanto un caso di *angoscia letteraria*; esso rispecchia qualcosa di esistente nella realtà contemporanea... Sanguineti sa perfettamente che i limiti del linguaggio sono anche i limiti d'un mondo (perciò: dilatazione delle aree linguistiche) e che mille cose taciute stanno inesorabilmente accanto alla cosa detta (perciò: intersecazione dei piani del discorso, sollecitazione di automatismi, abolizione del verso e adozione d'una *linea* ritmica più o meno stabile). Prima di comporre il suo mosaico Sanguineti ha operato una serie di scelte stilistiche sul terreno franoso di tutte le avanguardie, di tutti i decadentismi anarchici e borghesi di questo mezzo secolo. Dietro e nel « labor » c'è il futurismo e c'è Breton, ci sono Pound, Joyce ed Eliot, Dylan Thomas e la prosa sperimentale di Kenneth Patchen... Nel *Laborintus* tutto è contrappunto; la sintassi « seriale » abolisce i rapporti normali, *tonali*, come nel paesaggio morale del monologo è abolita la prospettiva (sia classica o impressionista); il linguaggio babelico dell'avanguardia moderna sta in immediato contatto con la grave musicalità del latino medioevale, lingua colta e comunicativa, civile e metafisica, intelligibile universale e morta. Ancora: le formule delicatamente introspettive dei neoplatonici di Cambridge (un Rinascimento *sublimato*) contrappuntano la furia psicanalitica. La visione della coscienza avviene per giustapposizioni verticali, non pone un orizzonte, ma uno spazio *oggettuale* in perpetua metamorfosi... Le parole greche, francesi e inglesi non sono *citazioni*; hanno una certa parentela con i grotteschi linguistici di Rabelais, una funzione esasperante l'oggetto, lo isolano per un istante e lo esaltano nel flusso della sintassi seriale. Il poliglottismo di Sanguineti non è un divertimento, ci suggerisce la dismisura dell'anima materiata di parole, ci dà un'impressione di realtà maniaca e drogata, oppure la sensazione di trovarci a contatto d'un formicolante liquor seminale. Ed è in tutto onesta la progressiva negazione del problema: al termine del *Laborintus* c'è il silenzio, ma un silenzio amplificato da una muta invocazione.

Giorgio Bàrberi Squarotti in "Almanacco Letterario" Bompiani, 1960

...l'intelligenza suprema del violento eppur calcolatissimo *pastiche* linguistico di Sanguineti...
 ...un'avanguardia che nega se stessa nell'atto stesso di sperimentare le forme più clamorose ed eccezionali, che compie la critica degli strumenti sperimentali nel punto stesso in cui li usa.



NOMI E NUMERI

MOSTRE A GENOVA.

La VI Regionale d'Arte alla Galleria Rotta di Genova ha allineato quadri e sculture, ponendo il pubblico a contatto diretto colle realtà più vive della pittura e plastica liguri.

Alle visioni di pittori anziani, come quella solida e tecnicamente precisa di Luigi Navone, o quelle più esterne di Cinesci e Gambetti, hanno fatto riscontro altre di pittori giovani e meno giovani tutti orientati nel senso di una maggiore aderenza alla problematica di un rinnovato linguaggio.

Due vaste composizioni di figure presentano Rocco Borella ed Emilio Scanavino, entrambi alle spoglie di una maturità spirituale ed il cui cammino non potrà subire mutamenti sostanziali ma solo confermarne le indicative premesse.

Il discorso formale di Scanavino è sostenuto da interiore convincimento ed in questo «Rituale» egli traccia graficamente simbolici personaggi a colloquio.

Borella procede su di un binario pittorico parallelamente staccato. La sua emozione è più evidente e più scoperta nell'affrontare il quadro con impeto contrastato.

Altri pittori sono in periodi di più evidente ricerca, nel tentativo animoso di portarsi avanti colla storia. Di questi Plinio Mesciulam, decisamente distaccato da ogni riferimento col dato oggettivo, ha rafforzato il canto del colore in lirica di pura plastica. Antitetico, ma sempre sul piano non figurativo, Allosia ha indirizzato più romantico ed organico di origine ed insieme di fine caotica di un ciclo concentrico.

Silvio Bisio ha tre quadri di qualche anno fa, testimoni di un paziente, elaborato lavoro pittorico.

Autonomia formale ottengono le Figure di Pucei Zublena, nella vigoria intensa dei colori.

Degni ancora di nota il realismo di Basso, Pecchioni, Bosco.

Degli scultori noti è presente Alfieri, con una Eva del 1944, di sensuale cavità ed a schema spirituale.

Dei più giovani è polemica la asimmetria strutturale del bronzo di Gianfranco Fusco, al limite figurativo. Notevoli le pietre di Silvio Pestelli sbazzate, e quelle di Valdieri Pestelli con maggiori apporti letterari, la elegante terracotta di Borsi, ed Altamura.

MOSTRE A VENEZIA.

Alla *Napoleonica*; Sculture di Ennio Pettenello, che dimostrano nel loro ana una certa bravura tecnica, anche se di gusto alquanto soprassato.

Ancora all'Ala Napoleonica una personale del pittore veneziano Eugenio Da Venezia, che si presenta con una serie di ritratti e paesaggi; naturalmente non mancano pezzi riproduttori coloratissimi «bouquet» di fiori.

Sandri; Personale del pittore lagunare Fioravante Seibezzi, fresco del suo soggiorno a Londra, che, naturalmente, presenta una serie di paesaggi londinesi.

Bevilaqua La Masa; Interessante la personale del giovane pittore veneziano Bepi Longo; sono presenti una serie di allucinati paesaggi nei quali i gialli ed i verdi si alternano al nero dominante, dando così un tono decisamente espressionistico.

S. Vidal; Retrospectiva di Antonio Mancini. Bellissimi alcuni paesaggi e ritratti di gusto impressionistico. Notevole un disegno a sanguina riprodotto in una testa maschile, opera questa degna dei grandi maestri del ritratto.

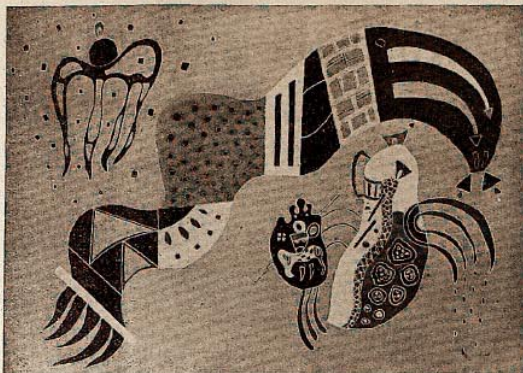
Ancora a S. Vidal Bepi Galletti espone quadri di un realismo minuto e settecentesco, ravvivati da una certa ricercatezza nella materia.

Cavallino; Hanno esposto i pittori Vianello, Dova, Saba e lo scultore De Toffoli.

MOSTRE A TRIESTE.

Alla *Scorpione* personale della pittrice Matelda Capisani che presenta otto quadri ad olio ed una ventina di tempere, delicate nel colore e di buon genere astratto.

Successivamente Virgilio Guidi ha presentato, sempre allo *Scorpione*, una trentina di disegni, che si possono considerare come studi e bozzetti per le sue opere di pittura.



KANDINSKY: "L'élan tempéré"

LV 8

...e mentre ancora combattono il re e lo scheletro del re con storica ironia di costumi correlati mentre mi appresto alla prefazione improbativa nell'anno della grande monomania e Laszo oscilla all'Eldorado Club con la gola d'oro solitaria vaso della ricostituzione a scadenza itinerarium rapidamente ballabile tu Ruben che sei il garantito visionario Filius Hermaphroditus in putrefazione ma in questa Nekyia senza risorse

...acqua senza coscienza dico (vivo quando dormo) lasciati vivere lascia che la vita scorra su te (vivo quando dormo) con l'epidermide intiera tocchiamo terra che sarò nella pioggia e nel vento che la luna non entra nell'acquario ma asciutta oecidi! et vivere facit

...noi les objects à réaction poétique riportiamo un linguaggio a un senso morale che sarà nella lettura discreta del barometro nel dubbio della metalessi tenace ma in questa morte impropria dove l'amore non est aurum vulgi

Laszo implesione dell'indifferente equilibrio della tua anima erano appunto le propaggini propedeutiche della mia vita (aspettando la mia vita) che intendevo illustrare (passerò) oltrepasserò la terra dell'intelletto pratico fatalmente abortivo [mia vita] ottimamente

...daremo al mondo il giusto aspetto quando saranno in ingegnosa congiunzione il figlio insolubile del re e lo scheletro enigmatico sempre del re

Sulla conclusione del Festival del teatro, il dovere di cronisti ci imporrebbe di dire qualcosa sulla non avvenuta rappresentazione di «Mutter Courage und ihre Kinder» di Berthol Brecht; ci imporrebbe di dire come mai il nome del regista Luchino Visconti non non apparve sui manifesti annunciatori «Il Seduttore» di Diego Fabbri e «La morte di un commesso viaggiatore» di Arthur Miller, ma tutte queste cose il pubblico le saprà di già, quindi reputiamo inutile ripeterle ancora una volta noi e passiamo direttamente a parlare delle ultime due opere rappresentate.

Eugenio, il seduttore, ama tre donne — la moglie, Norma, la segretaria, Alina ed un'indossatrice, Wilma. Fino a qui niente di straordinario; straordinaria è l'impresa che *soduce* Eugenio; ottenere che le tre donne, da lui amate di uguale amore, si incontrino, si conoscano e divengano amiche pur sapendo che lui è l'unico oggetto dei loro amori. Di qui le ambiguità, le menzogne e gli espedienti con cui il seduttore cerca di raggiungere il suo fine; la fortuna sembra ad un tratto volergli arridere: le tre donne si conoscono, divengono amiche, giungono alla confidenza. A questo punto Eugenio pensa di poter giocare l'ultima carta, di rivelare loro che l'uomo amato da Norma, Alina e Wilma è lui; alla rivelazione le donne reagiscono in modo inaspettato: non si mettono l'una contro l'altra, ma scacciano lui, il mostro, che facendole diventare amiche ha tolto ad ognuna la possibilità di difendere il proprio amore. Allora Eugenio cerca di riprenderle una ad una, ma viene ancora respinto perché fa loro ribrezzo, come sovvertitore dell'ordine naturale.

Eugenio resta solo, solo e sconfitto,

ma crede ancora che la sua impresa non sia mostruosa, anzi, sia sublime e perciò esisteva un luogo dove possa esser realizzata, un luogo dove ci si possa amare in molti e, per accertarsene si uccide.

Diego Fabbri, interrogato su questo suo dramma, ha detto che «Il Seduttore» vuol essere una scandalosa prova dell'esistenza di Dio. Noi non discutiamo se questa sua prova sia valida o meno, ma ci preme far notare l'amoralità, se non l'immoralità, di questo autore cattolico. A parte il fatto di avere tre donne e pretendere che queste, pur al corrente della cosa, ricambino l'amore (il Corano dice: «Abbi quattro mogli e concubine più che puoi»), ci sembra veramente immorale il suicidio per cercare un luogo dove ci si possa amare in molti.

Trascurando tutte queste considerazioni di carattere morale e filosofico e guardando il dramma di Fabbri dal solo aspetto teatrale, non possiamo non notare la scarsità di pregi «teatrali», ci sembra un dramma abbozzato e non compiuto, che gli manchi insomma l'ultima mano e di questo l'autore deve essersene accorto, visto che nel copione lascia molte cose da risolvere «ad altri». Questo «altri» è naturalmente il regista Luchino Visconti, che, in verità, ha fatto ogni sforzo per rendere presentabile «Il Seduttore». A tutto questo si aggiunge che ad interprete è stato chiamato Paolo Stoppa, grande, grandissimo se vogliamo, ma non adatto alla figura del seduttore. Nella sua bocca, certe battute drammatiche facevano ridere il pubblico, e bisognava susarlo.

Meglio, anzi benissimo, è andato Stoppa nella parte di Willy Loman, in «La morte di un commesso viaggiatore» («Death of salesman») dell'americano Arthur Miller.

Edoardo Sanguineti

LV 11

complicazione quelli che non sanno crescere pressibili debolezze e nanismo ma complicazione portano congetture e complicazione nel sangue Sinus Vapo- quelli che non possono crescere ma complicazione come impedimento [rum precisazione e datazione fino al 1953 sempre nel tuo sangue quelli che non devono crescere ma complicazione come necessità finché i nervi Ellie resistono, si circulus quadratus il sole più tardi existit nell'acquario triangolazione carceraria

l'intelletto quelli si guarda gli Androseleniti e follicolo attualmente vaporante the exudation in orbe lunae Ellie l'amore de facie of a mild sexuality apparente nelle tue braccia e la tua luna tenera serena voglio la soluzione di Ellie tu sei l'amore nell'amore senza soluzione Ellie sei l'amore tutto l'amore amore di attuale continuità sfumare in stendimento e io ti risolvo svaporante ratio seu causa de facie apparente nella luna rossa et dari debet sapientia senza risoluzione senza scioglimento ma spezzarsi nel sangue eur existit? questa sapienza e complicazione nel tuo sangue e attenzione rivolta e complicazione Ellie intendo l'amore una striscia e viluppo e aggravamento tentabile peso e gravitazione nelle braccia della terra scusatevi vulva essenze radicali est porta Inferi peso gravitazione ma esistenza come complicazione tu Ellie chiaro globo estensione chiara ed espansione sottile chiaro odore di funghi e di radici estensione ancora scusatevi quindi tu il mio wir wollen nicht sterben

la mia tessitura delle idee la mia impaginazione per mezzo della complicazione la mia complicazione e idea come ossessione.

...pensiero come limitazione ordine come limitazione come negazione ordine come semplificazione pensiero come implicazione o deduzione o previsione complicazione come affermazione sperimentale nuova relazione melmosa the exudation of a ratio seu causa dari debet eur existit [mild sexuality dialogo tecnico come tecnica del dialogo complicazione come descendant in ma finalmente anarchia come complicazione radicale [Infernum viventes

come lotta contro l'implicazione come organizzazione della coscienza eterodita prestino attenzione gli amori per mezzo della complicazione intercomunicante e paradossalmente impaginata

in una vita implicazione culturalmente sempre annessa scientificamente

...ecco le zone contemplate in conversione in quanto in frazionamento Ellie finalmente parte dal mio Sinus Vaporum le nuvole sopra la tua zona [temporale

con il fiore d'acqua sopra l'epidermica volatilità prestazione non a Laszo ma alla vita attenzione presa in posizione in piedi di fronte a Ellie in questo tempo

noi che non dobbiamo crescere

Conclusione del Festival

non ce la fa più; ogni volta che egli si mette al volante della sua macchina la moglie, Alina, trepida per la paura di non vederlo più tornare. I suoi figli, Gio e Biff, ora sono distanti, vittime forse di un'educazione sbagliata, convinta avere quel posto fisso in sede, che il padre dell'attuale titolare della sua azienda gli aveva promesso. Ormai



Una scena de «La Dodicesima notte» di Shakespeare, presentata al teatro di Palazzo Grassi per la regia di Giorgio Strehler. (fot. Forruzzi Venezia).

da "Laszo Varga"

più tardi scrisse perché la pazzia è anche metafora ossia scambio e disinganno ma vie c'est moi e un'altra volta le donne stanno ad ascoltare parlò di cadaveri di vecchie

Laszo Varga come complicazione

LV 14

ritorna mia luna in alternative di pienezza e di esiguità
mia luna al bivio e lingua di luna
cronometro sepolto e Sians Roris e salmodia litania ombra
ferro di cavallo e margherita e mammella malata e nausea
(vedo i miei pesci morire sopra gli scogli delle tue ciglia)
e disavventura e ostaolo passo doppio epidemia chorus e mese di aprile
apposizione venfilata risuechio di inibizione e coda e strumento
mostra di tutto o anche insetto o accostamento di giallo e di nero
dunque foglia in campo
tu pipistrello in peseo luna tu maechia in augmento lunae
(dunque in campo giallo e nero) pennello del sogno talvolta luogo comune
vor der Mondbrücke vor den Mondbrüchen
in un orizzonte isterico di paglia maiale impagliato con ali di farfalla
crittografia maschera polvere da sparo fegato indemoniato nulla

LV 19

post mortem stabis senza tegumenti in materne acque mature
mentre giardino Lacus Somniorum epiteliare propriamente epitelioma
mia costale corteccia eventuale mia flora tumore domestico
proporzionale e regno parco subaequeo ad lente ruolo di ruota deambulabis
triste ruota e stridente e grinzoso chi partorirà in una bara
e sibilante chi nascerà morto semplice

e conclusa (detta ironia tecnica)

durante dondolanti globi carnosii tubulati erudi eubi
dolce mucosa

mentre consonante ortaggio delirio seriamente
che costa caro ragione di canerena prezzo chiuso ah chiuso
affinehè heantropia mio acume in erudele orto botanico

mangia tangenti di mela describe monete gratuite
con esigenza di cassazione di pigrizia effusiva in statura polemica
crescenza di articolazioni pensose per convincere una materia ribellante
di condizioni prolifiche di tutte le cronache
ma in un tempo compiacente di quadri sinottici generoso
vede la possibilità di tutto lo stupore

o Ellie mio alfabeto vegetale dilatato di caotici pori (detti circhi cistiel)
tessuto mortificato mentre casa necrotica frutto conestuale
cavernosa interiorità (detto che mi lascerò amare) semplicemente detto
mentre asciuga l'esistenza lunare

delle determinazioni rifiutate

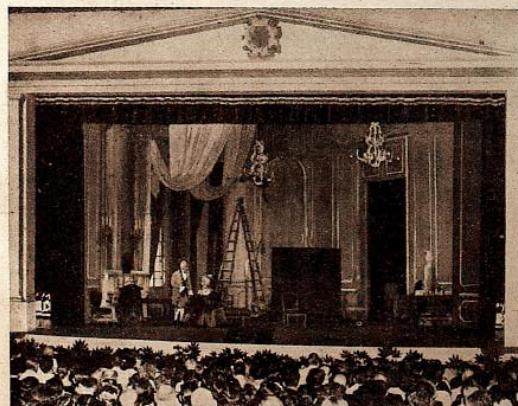
dell'elemento stesso delle privazioni in ogni elemento
colloca speciale devozione

del Teatro a Venezia

passato: i due olmi davanti alla casa, ora sepolta in un inferno di pietra, il fratello Beniamino, che ha fatto fortuna in Alaska, l'altro fratello Carluccio, cuor d'oro, che «presta» a Willy una cinquantina di dollari alla settimana in modo che questi possa far vedere alla moglie che egli guadagna ancora. Su tutti domina la quieta figura della sorella Linda, tutta per il suo uomo, pur sapendo che ormai è finito, finito perché non solo non gli viene dato il posto promesso in sede, ma viene anzi licenziato del tutto, ormai non servendo più. Willy protesta e mi-

naccia perché «non si può spremere un uomo come un limone e poi buttarlo via», ma ormai tutto è inutile ed allora non gli resta che concludere l'ultimo «affare»: esce con la macchina in cerca della «disgrazia» che frutterà ai suoi i ventimila dollari della sua assicurazione. Sulla tomba Linda non riuscirà neanche a piangere, solo più tardi, ricordando che avevano appena finito di pagare i debiti, il pianto sgorga pieno.

Tanto si è detto e tanto si è scritto sul teatro americano, ma gioverà certo fare il punto anche dopo il dramma di



Una scena di "Répétition" di Anouilh, presentata a Palazzo Grassi dalla Comédie Française, interpretata da Barrault e Madeleine Renaud.

(fot. Ferruzzi Venezia).

Ellie verifica tropico personale
effervescente libero carcinoma per immanenti esclusioni umido
nostalgio distratto ripetutamente umiliato appassionata Ellie ripetutamente

LV 21

ma complicazione come alienazione come aspra alienazione corollario
alienazione epigrammatico epilogo Laszo drammatico addendo compendiario
entro la proporzione eroica limitativo (career voluntarius) lineare
(optimaie mortis itinerarium) intellectualis est figura
intellectualis seminis seu spermatis punctum
ut duo unum fiant character amoris

est autem in mari piscis rotundus

risolvere Laszo qui in puncto requiescit nel suo procedimento quasi
la periodica proiezione in figuris et habet in se humidum radicale
dove si sceglie la spiaggia alveolare in indivisibili puncto
in permutazione la permanente alienazione e l'elevazione la cattura
della potente estensione eius centrum est ubique
et habet in se pinguedinem

oh mia carne e perimetro di carne

corticeibus earentem e forma equazioni e sistemi di equazioni
organi significanti in situazioni
quorum circumferentia vero nusquam inveniri potest

non altrimenti describe et chante en imitant il numero del tempo
(à la perfection la nature) Laszo in una tragedia teologica metamorfica
in livido segmento sofferente

il tempo è numero e numero astratto

per una descrizione del numero negativo describe la serie del tempo
per una notizia del tempo il tempo immaginario
è spazio in condizione il tempo giusto arbitraria

il solo discorso giusto allora le portrait questo novum organon espressione
de l'artiste-horloger in questi termini espressione di alienazione
espressione del tempo il tuo tempo era la misura di ogni tempo
l'horloge a disposizione astronomique
carca ancora una disposizione vitale

in condizione nome astratto arbitraria

significava per una descrizione incompleta della posizione incompleto
negativa per la mia presenza sur le sol espressione
est plebeo nozione di alienazione l'orologio la sphaere celeste
era altissimo senza dignità e oscuro logica o fantastica la proposta
di proposizione di periodo aggiungere cercare o volere o tubereolo
nous apercevons o labirinto un mécanisme impossible cosa transformateur
du temps solaire en temps vrai

ahi spirale puncto temporis data

ahi Lacus Moriae

forzosamente toccare la corteccia congestionata

et imagine decipimur

et fallimur imagine

ahi additando la sua corrottilibù natura sciogliere la dettagliata identità
siquidem de intellectualis puncto habet in se dolosamente
anarellia come alienazione

rotundae mortis undas necessarias

Edoardo Sanguineti è nato a Genova il 9 dicembre 1930, vive a Torino.

Le sue prime esperienze trovarono indicativi suggerimenti nell'opera di Eliot
e in generale nella letteratura inglese contemporanea. In seguito, orientatosi verso
la poetica dell'espressionismo che già risultava in lui dominante, vide nella evo-
luzione di Kandinsky e di Schönberg rigorosi motivi di svolgimento di questa
poetica.

Sono queste le prime testimonianze di una ricerca tesa a realizzare sul ter-
reno della poesia una visione per la quale i nomi già citati risultano gli esem-
pli di più probabile analogia e al tempo stesso i difficili pretesti.

Miller. Qualcuno disse che il teatro
americano sta al teatro corrente come
Pirandello sta alla *pocheade*. Verissimo;
il teatro americano è un teatro difficile.
L'economia della vecchia compagnia al-
l'italiana o alla francese, con i suoi
ruoli tradizionali che si ripetono di
spettacolo in spettacolo, mutati solo
abiti e nomi, ha subito in America una
profonda trasformazione: la scelta dei
personaggi si è molto arricchita e gli
ambienti che fanno da sfondo riflettono
la vita che si svolge oltre i limiti
del palcoscenico, la scena viene por-
tata a diretto contatto con la vita, la
dove se c'è un uomo, un solo uomo,
non può non esserci tragedia.

In America le intenzioni di ottimismo
vengono lasciate fare, salvo poche ecce-
zioni, al cinematografo hollywoodiano
che riflette a meraviglia il loro *standar*
vitale (aspirapolvere, automobili, fri-
gorifero). Difatti il cinematografo è de-
stinato alle classi intellettualmente più
arretrate, si può dire, in fin dei conti,
che i poveri guardano vivere i ricchi:
turismo psicologico. Per quanto riguar-
da il teatro, è la classe colta che guar-
da alla classe più arretrata, che si di-
batte nella miseria e nella disoccupazio-
ne; turismo psicologico anche questo.
L'autore teatrale, non più impedito
dalle strettoie moralistiche del codice
Hays, concentra nelle sue battute tutta
l'acidità accumulata nei ristoranti auto-
matici e sputa sul tanto decantato be-
nessere americano. «La morte di un
commesso viaggiatore» di Arthur Miller
è l'ultima parola detta dal teatro
americano a proposito della civiltà e
del *self made* americano. Questo,

in fin dei conti, hanno detto «La
via del tabacco», «Il tranvai che si
chiama desiderio», «Zoo di vetro», ecc.

Per capire con quale minuziosa cura
Luchino Visconti prepari gli spettacoli
da lui messi in scena, può esser utile
citare quest'episodio, che si verificò a
Roma durante la prova generale del-
l'*Euridice* di Anouilh. Il sipario si aprì
sulla scena della stazione quando, azio-
nando la manovella di una macchina
da caffè espresso cui era collegato il
fischio che doveva sottolineare le bat-
tute dei personaggi, il regista si accorse
che quel sibilo non riproduceva affat-
to quello emesso da tutti i treni di
questo mondo e, in quelle condizioni,
con tutta calma, pregò il direttore di
scena di procurare un fischio adatto alla
bisogna. Intanto la prova era sospesa,
mentre il direttore di scena era in cac-
cia; finalmente gli riuscì di commuo-
vere un solerte funzionario delle fer-
rovie ed a ritornare in teatro col fa-
migerato fischio. Visconti, sempre cal-
missimo, ordinò che la prova ripren-
desse. Non si sa in quali condizioni
finissero quella sera gli attori, ma si
sa che mai sibilo del treno fu più vero
di quello sentito durante quella rap-
presentazione dell'*Euridice*.

«La morte di un commesso viaggiatore», nell'edizione Visconti, è stata
uno spettacolo veramente superbo, tan-
to grande, che non era possibile dire
dove finisse l'opera di Miller e dove
incominciassero quella di Visconti. E spet-
tacolo nello spettacolo, sono stati: Rina
Morelli e Paolo Stoppa. (Vedi pag. 14).

Lodovico Mamprin.



Edoardo Sanguineti.

LIBRI

«Clodoche», par C. P. Matricion
Editori JAR - Paris.

C. P. Matricion, che nous ne connais-
sions que par quelques articles publiés,
notamment dans «U» et «Indigo»,
nous donne cette fois un volume com-
posé de deux parties distinctes: un essai
sur le «comportement esthétique» et
une sorte de nouvelle quelque peu
fantastico-poétique, donnant son titre
à l'ouvrage et dont l'auteur dit dans la
préface: «datant de mon expérience da-
daine... en le composant, je me suis
libéré d'influences que j'aurais pu
traîner longtemps».

Ces dernières lignes semblent me con-
firmer dans une certaine opinion née
de la lecture de nombreux œuvres de
jeunes écrivains contemporains qui, à
la suite de quelques noms illustres, soit
par le truchement de l'écriture automa-
tique, soit par ce que j'appellerais le
«tarabiscotage» ou l'originalité à tout
prix, ont tendance à considérer la dite
littérature comme un dépôt, un tout
à l'écart.

Ceci dit, je me garderais de juger
«Clodoche». J'ai trop l'estime pour
C. P. Matricion. Je préférerais insister
sur les notes sur le comportement esthétique.
Elles sont la marque d'un esprit curieux,
intelligent et qui a réfléchi. Je me bornerai
cependant à en citer quelques lignes
pour illustrer le tout et montrer que,
tout compte fait la lecture de ce livre
n'est pas inutile: «Pour l'artiste, l'objet
est plus que l'objet, il est un enchevêtre-
ment de valeurs. C'est une possibilité in-
finie d'univers. Rejoindre l'objet consist
alors à exprimer ces valeurs. Celles que
l'artiste lui prête. Il les cerne. Il jette
le filet».

Daniel Garric.

SOMMARIO

- C. Nicco Fasola, «Pittori e architetti al Convegno di NUMERA».
- A. Sartoris, «Formazione dell'Arte astratta».
- C. Marchiori, «Tamayo».
- C. Settala, «Rinascimento Messicano».
- J. Paoli, «La peinture de Giorgio Settala».
- M. Clarac Seron, «Aspects de l'Espace».
- D. Garric, «Un maître: Paul Valéry».
- P. della Selva, «Incontro Europeo di Poesia».
- Poeti spagnoli da «La Isla de los Ratones».
- A. Sartoris, «Scuola di Altamira».
- J. M. De Suere, «Will Faber».
- L. Bovey, «Emil' e Petroni».
- G. Allosia, «Circolo della Prensa».
- Cile. J. E. Eielson, «3 Ejercicios de progresion».
- A. Galvano, «Dialogo di generazioni».
- A. Morelli, «Ricerca di linguaggio storicamente avallabile».
- C. Fasse, «Discorso sulla Biennale del Mare a Genova».
- Mostre: Milano, Roma, Firenze, Parigi.
- R. Delogu, «Teatro a Roma».
- C. A. Cona, «Futurismo a Bologna».
- F. Cocchi, «Ritorna il futurismo con le sue rivoluzioni d'acciaio».
- H. Batke, «Über absichtliche Unvollkommenheiten in Kunstwerken».
- H. Batke, «Gestaltungsmöglichkeiten der Lithographie».
- E. Carmi, «L'Arte di Rut Bryk e Tappi Wirkkala».
- C. Settala, «La Ragione dell'Arte Astratta».
- E. Sanguineti, «da Laszo Varga».
- L. Mamprin, «La Conclusion del Festival a Venezia».
- Mostre di NUMERA.



Paul Klee. « A Girl's Adventure » 1922 (Tate Gallery)

Edoardo Sanguineti
da
“LASZO VARGA,,

1

Ellie mia Ellie mia tesi sei la fine di uno svolgimento civile
la soffocazione di tante leggi esplorate
la preghiera della meditazione
della mano dell'intolleranza e in prima sede
sei questo linguaggio che partorisce
portami dunque l'unghia
e la sua filigrana
le lacune di un bacio o di mille anni
un mysterium tremendum il tiro alla fune
le metamorfosi degli insetti il volume della sfera
voglio dire
perdita di affettività e stato crepuscolare e incidenza di giudizio
e confessione vistosa glutinosa glutinante
il flessibile amalgama di due punti di coscienza
voglio l'unità mistica
che insinua pali nella sabbia della volontà impiccatrice
e il dente del gigante
portami la povertà
e la figura etimologica che si porta per mano
portami per mano Ruben
tu stesso Ruben portami per mano
alle miniere degli animali al palco
del trattamento psicoterapico all'esperienza
terrificante dei conflitti
ah per te ho inventato il rame e la polvere
ho liberato la lettera erre e la lettera ci da un penitenziario di tabacco
ho trascinato lepri e chiodi in Paradise Valley
di te ho anche detto perfectiones intelligibiles
ho detto
novinus enim tenebras aquas ventos ignem fumum
vediamo insieme il passato il futuro
ho detto
quoi qu'elle fasse elle est désir impropportionabiliter excedens

I. « Il romanzo, avendo raggiunto il culmine, ritorna alle sue scaturigini e rivela la sua originaria natura »: che è natura mitica. Sono parole, queste, come è noto, di Kerényi, in una lettera a Mann del 1934¹, e qui noi vorremmo assumerle come un libero pretesto iniziale. Ci interessa appena, al momento, la semplice suggestione di un contatto concettuale così stabilito. Che è poi integrabile, per altro, con l'ulteriore avvertenza di Mann a Kerényi, del 1941: « la psicologia è il mezzo per strappar di mano il mito agli oscurantisti fascisti e « trasfunzionarlo » in umanità »²: con il che vorremmo evitare subito tutta l'equivocità che può già raccogliersi intorno al titolo da noi proposto - per esempio, dopo un libro come *Mythologies* di Barthes³. Non intendiamo qui, tuttavia, frequentare una direzione psicologica. Né intendiamo, propriamente, discutere le tesi di Kerényi e di Mann, o quelle di Barthes, o lo stesso orizzonte che si iscrive, vastissimo, tra i limiti così individuati. Nella proposizione da cui siamo partiti sarebbe subito necessario correggere, a noi pare, quella nozione di « culmine », estremamente precaria in sede storica, se intesa, come lì si vorrebbe, in senso oggettuale: potrà trattarsi, in linea di ipotesi, di un « culmine », se vogliamo, di coscienza, di un recupero di quella consapevolezza di una « originaria natura » (del fatto poetico, aggiungiamo subito, non meno che della creazione romanzesca), a sua volta decifrabile (assai meglio che nel senso degli archetipi di Jung o, per avventura, della heideggeriana « essenza essenziale », proprio del *Wesen der Dichtung*) nel senso della vichiana dignità XIV (« natura di cose altro non è che nascita di esse in certi tempi e con certe guise... »)

Ma per quel che poi riguarda il Barthes di *Le mythe, aujourd'hui*, diremo che le sue pagine, intese come un tentativo (evidentemente inconscio) di fondazione estetica giovane assai più e assai meglio che come definizione dei compiti di un mitologo nella società contemporanea: basterebbe, ancora, il mirabile contatto provocato (restaurato) tra *mythe* e *exemple*, nel quale contatto si coglie, precisamente secondo la lettera del testo barthiano, una caratterizzazione capitale del « producteur de mythe ». È noto che tuttavia, per Barthes, l'*exemple* del « producteur de mythe » è poi, miticamente, il « rédacteur de presse » (operante, nel mito barthiano, anonimamente, « chez le coiffeur », per mezzo, sto all'esempio esemplare, di « un numéro de "Paris-Match" »): ma perché non Goethe, poniamo, operante in biblioteca, per mezzo di un libro di *Dichtung und Wahrheit*? - si è tentati di domandare immediatamente. Ma Goethe, ognuno lo vede, tollererebbe poi male l'epiteto radicale di « cynique ».

Ebbene, ci sia concessa per un istante la legittimità di una siffatta sostituzione di persona: noi vogliamo provarci a replicare il gesto in parallelo, e in proporzione, e a tradurre di conseguenza. Colui che, come mitologo, assume la funzione (« en démasquant l'intention du mythe ») *démystifiante* è semplicemente lo storico (nel versante esemplare nostro, ovviamente, in abito di critico letterario). Onde, rettamente, « il déchiffre le mythe ». Ma Barthes aggiunge, per parte sua, « il comprend une déformation », giacché per Barthes, si sa, la mitologia non può concepirsi che come mistificazione e, del pari, il comprendere non può concretarsi che come intelligenza e denuncia della deformazione operata. Nei termini di un Della Volpe, più semplicemente forse, si tratterebbe di assistere a un adeguato trapasso parafrastico dal piano contestuale organico all'onnitestuale (parafrasi critica del polisenso come esplicazione dell'atto del gusto)⁴. O ancora (ed è il terzo punto del mitologo Barthes), si osservi: colui che risponde al meccanismo costitutivo del mito (che lo patisce), alla sua dinamica, è « le lecteur du mythe », il quale legge il mito come una storia al tempo stesso vera ed irreali⁵.

La grandezza del demistificante Barthes consiste, tra l'altro, nella sua mistificazione: aggredendo l'arte (poiché di fatto è l'arte che egli aggredisce) come costruzione simbolico-esemplare, sotto le specie del mito, egli restaura di fatto l'identificazione di poesia e mitologia sul versante negativo. È Ermione, per intederci, che cade nella categoria cui appartiene l'immagine fotografica di « Paris-Match »: ma la categoria operativa è poi la stessa che agisce, a non dire altro, nella mitopoiesi di Felicità. E la divergenza è avvertibile per parafrasi critica (storica)⁶, non per via categoriale. È ovvio che Barthes, cui importa il mito *aujourd'hui*, trasformi in

¹ *Romanzo e Mitologia*, Milano, 1960, p.32.

² *Ibid.*, p.83.

³ Paris, 1957.

⁴ *Critica del gusto*, Milano, 1960, pp. 112-22.

⁵ *Mythologies*, Paris 1957, pp. 235-36.

⁶ Mi sia concesso rinviare al mio *Da D'Annunzio a Gozzano*, in « Lettere Italiane », gennaio-marzo 1959.

categorie negative quelli che sono i semplici schemi operativi (formativi) simbolici: è ovvio, diciamo, che di fronte al repertorio ridicolo e mostruoso di una certa mitologia borghese (-fascista) che tutti conosciamo (e che il mitologo francese decifra mirabilmente), egli non possa concepire la formatività mitica che come forma di deformazione. E la confusione tra fenomenologia storica particolare e determinazione operativa in genere comporta, per citare infine due conseguenze a caso, l'ottimistica interpretazione positiva (e categoriale, un'altra volta) del linguaggio poetico contemporaneo come resistente (ancorché difficoltosamente) al mito (ma per Barthes, coerentemente, in quanto tende a un essenziale silenzio), e l'interpretazione, davvero mitologica, e fortunatamente, della rivoluzione socialista come distruzione, non di una qualificata mitologia borghese (-fascista), ma, aprioristicamente ed universalmente, del mito in quanto tale. Così che Barthes è costretto ad allinearsi (ma inconsciamente sempre), nel modo ora descritto, fra i teorici della morte (imminente) dell'arte.

II. Il carattere mitopoietico del fatto artistico (poiesis = mitopoiesis) spiega l'autonomia dialettica della sovrastruttura mitologica (cioè, molto semplicemente, il fatto che essa può essere pensata come un continuo storico, almeno entro l'orizzonte di un periodizzamento dato e strutturalmente fondato) come autonomia dialettica di un sistema operativo (formativo) di *exempla* simbolici, cioè (Barthes ancora suggerisce) come proposta di un *segno* (determinato) quale *significante* (di un significato ulteriore, indeterminato), quale SEGNO (« un système sémiologique second »). Questa mistificazione mitica (ma in senso neutro, per noi, si capisce), propria dell'arte, si realizza secondo una molteplicità di tecniche nella cui fenomenologia storica già può individuarsi una particolare tendenza della sovrastruttura, cioè un impulso (strutturalmente dato e condizionato) che soltanto un'illusione metastorica (questa sì mistificante davvero, in senso proprio) può sperare di fissare e specificare fuori di un articolato regime dialettico. L'intenzionalità mistificatrice (simbolico-esemplare) opera, storicamente, entro determinati orizzonti strumentali (linguistici), o meglio, si sviluppa a partire da tali orizzonti, sempre tendenti a fissarsi (in relazione a impulsi strutturali stabilizzanti, per cui la fissazione tecnica riflette una fissazione sociologica), in una tradizione, perpetuamente suscettibile (seguendo il moto impulsivo di base) di riuscire cristallizzata in misura più o meno rigida, o di variamente arricchirsi, o di metamorfosarsi ed eventualmente disperdersi, o finalmente morire. Una tradizione estetica è, da questo punto di vista, come ogni altra tradizione culturale, del resto, il riflesso di un movimento (anche rivoluzionario, per ipotesi) nella struttura economica, e si definisce come la risultante *superstite* (per quel che è effettivamente trasmesso come identico) delle componenti dialettiche in causa in un ambito sociologicamente definibile (perché strutturalmente definibile) come omogeneo.

Altrettanto evidente ci sembra che l'intenzionalità mistificatrice, nella sua storica concretezza sovrastrutturale, articoli i propri strumenti e le proprie tecniche operative in relazione alla possibilità di comunicazione segnica e simbologica (cioè SEGNICA), di comunicazione cioè di linguaggi mitici (e non) che sono socialmente offerti, sincronicamente,

e più o meno separatamente, dalle diverse classi. Perché gli orizzonti tecnici e strumentali sono sempre plurali in relazione alla pluralità delle classi e degli ambiti sociologicamente definibili come omogenei, e tale pluralità si manifesta o si occulta (anche nel mito) in relazione ai concreti rapporti sociali e alle effettive possibilità dialettiche stabilite tra le classi e nelle classi, e in relazione al divenire di tali rapporti e di tali possibilità.

Ciò che qui si dice delle tecniche mitiche in generale, vale ancora, in particolare, per tutti gli aspetti specifici dei sistemi linguistici in ogni loro manifestarsi, cioè, per servirci subito di una dicotomia estremamente familiare, come storia delle forme e come storia dei contenuti. La tradizione tecnico-strumentale (cioè di forme che si presentano immediatamente come « poetiche », cioè come mitopoietiche: p. es. il sonetto o il polittico) e la tradizione simbolico-immaginativa (cioè i contenuti che si presentano immediatamente come « poetici », cioè come mitopoietici: p. es. la leggenda di Edipo o l'Annunciazione), propongono continuamente generi formali e categorie immaginative (regole e modelli), i quali si presentano, così al produttore come al consumatore di *exempla*, come garanti per sé di una mistificazione mitologica, e determinano un rituale sociologico più o meno caratterizzato. Si provi a rileggere, tenuto conto di ciò, la lettera *Sul Romanticismo* del Manzoni (1823). E per addurre, anche a questo riguardo, una tenue esemplificazione:

Questo sistema d'imitazione [...] fondato sulla supposizione *a priori*, che i classici abbiano trovati tutti i generi d'invenzione, e il tipo di ciascheduno, esiste dal risorgimento delle lettere; forse non è stato mai

ridotto in teoria perfetta, ma è stato ed è tuttavia applicato in mille casi, sottinteso in mille decisioni, e diffuso in tutta la letteratura [32].

E per esempio, sarebbe egli mai, senza un tal mezzo, venuto in mente a de' poeti moderni di rappresentar de' pastori, in quelle condizioni e con que' costumi che si trovano nelle egloghe, o nei componimenti di simil genere, dal Sannazaro al Manara, se, prima di quello o dopo questo, non ci furono altri poeti bucolici, o ignorati o dimenticati da me? E perché dall'imitazione cieca e, per dir così materiale, si sdrucchiola facilmente nella caricatura, avvenne, una mattina, che tutti i poeti italiani, voglio dire quelli che avevano composti, o molti o pochi versi italiani, si trasformarono, loro medesimi (idealmente, s'intende) in tanti pastori, abitanti in una regione del Peloponneso, con de' nomi, né antichi, né moderni, né pastorali, né altro; e in quasi tutti i loro componimenti, di qualunque genere, e su qualunque soggetto, parlavano, o ficcavano qualche cenno delle loro gregge e delle loro zampogne, de' loro pascoli e delle loro capanne. E una tale usanza poté, non solo vivere tranquillamente per una generazione, ma tener duro contro le così frizzanti e così sensate canzonature del Baretti, e sopravvivere anche a lui [38-40].

Dove è mirabilmente documentata una polemicamente elegantissima presa di coscienza della morte di una tradizione (dobbiamo dire che è il documento più alto che conosciamo in tal senso), in vista del costituirsi di una diversa tradizione, di un altro (lo storico sa benissimo) « sistema d'imitazione », diversamente articolato, perché non soltanto fondato sopra altri elementi tecnico-strumentali e simbolico-immaginativi, ma su altra interpretazione degli elementi stessi, del loro significato e del loro rapporto reciproco.

Ma per riprendere ormai il nostro ragionamento, valga un diverso esempio. In natura, al limite, può bene porgersi, in un determinato sasso, una presenza capace di essere proposta, entro un determinato orizzonte tecnico-espressivo, come presenza mitica: in concreto, come una *scultura*. Occorrerà che lo *scultore* (cioè il produttore mitopoietico che si presenta, in tale data società, come eventualmente capace di garantire la propria abilità mitopoietica professionalmente), se mai reperisca il nostro sasso esemplare, lo proponga, oggi, poniamo, in una sala di esposizioni come *scultura* (anche se, esplicitamente, per ipotesi, come un trovato), affinché risulti l'intenzionalità della mistificazione escogitata sulla presenza naturale, offrendo al consumatore l'occasione di percepirlo come *exemplum*, e perciò di accoglierlo come tale, (o, per contro, s'intende, di respingerlo). Ogni società, infatti, o meglio ogni classe sociale, costruisce nella sua storia e tende a codificare un proprio sistema coerente di mistificazioni mitologiche, di varia efficacia e ricchezza, ed è *a partire* da quel sistema (cioè – ma dinamicamente – *in* quel sistema) che si rende possibile (cioè riconoscibile in concreto, e pertanto trasmissibile, eventualmente) l'operazione mitologica, sia nel suo articolarsi attivo, cioè come produzione di simboli (poiesi, creazione), sia anche passivamente, nella forma immediata della fruizione. E produzione e fruizione, è appena necessario dirlo, assumono forme e significati (e reciproca relazione) costantemente diversi in relazione al loro inserimento storico, cioè al loro particolare configurarsi in rapporto alla struttura sociale e al relativo sistema generale di sovrastrutture ideologiche.

Allorché poi una società storica accolga, entro i propri sistemi di mistificazione mitica, i prodotti mitici di società anteriori o diverse (strutturalmente), o di classi diverse o gruppi, sostituendosi, per questo appunto, come società storica cosciente della propria storicità estetica (in grazia di una struttura tale da determinare, nella sua dialettica, una siffatta possibilità ideologica in generale), questi prodotti, in quanto siano immediatamente esposti alla fruizione, essendo manifestamente alienati dal contesto sovrastrutturale e ideologico in cui sono apparsi, e distratti dalla particolare posizione che in tale contesto occupavano, deformano immediatamente la portata mitica di cui appunto sono i portatori (il che si dice muovendo dall'ipotesi che tra le possibilità di deformazione non si sia verificata la più immediatamente frequente, cioè il puro e semplice manifestarsi del prodotto come immediatamente destituito di possibilità mitiche, di mitica significazione). (Ma per nulla eccezionale è poi l'acquisto storico di una portata mitica per un oggetto linguistico che di tale carica, in altro contesto storico, era originariamente privo: un dato reperto archeologico, letto come semplice *segno* all'atto della sua produzione, e anzi eventualmente prodotto al di fuori di ogni intenzione mistificante, entra in un sistema espressivo che può essere tale da accoglierlo come *SEGNO* omogeneo, cioè di assumerlo come contestuale miticamente in senso proprio). È corollario: che l'assenza di ogni intenzionalità mitopoietica può benissimo ritrovarsi nel produttore dell'oggetto linguistico: il che non impedisce che l'egoismo del consumatore possa pervenire a percepire, da un medesimo come da un diverso

contesto storico, indifferentemente, un significato simbolico, rimanendo, nella fruizione immediatamente vissuta, insensibile all'etimo (eventualmente noto) del prodotto in causa. Reciprocamente verifichiamo quotidianamente quanto poco importi al lettore di miti la piena coscienza dell'intenzionalità del produttore, qualora egli non pervenga a leggere (comunque debba poi definirsi la responsabilità della mancata comunicazione mitica) alcun significato simbolico; ovvero: quanto possa importargli, ogni volta che egli si sforzi di intendere il carattere *significante* di un *segno*, qualora tale carattere non sia stato da lui immediatamente percepito.

III. Ma qui intendevamo giungere soltanto a segnalare la ipotesi di una possibilità di superamento nei confronti di uno tra i più ossessivi motivi della estetica contemporanea, quello della razionalità del fatto poetico.

Osserveremo allora: che ridurre il *significante* mitico al *segno* (in un trapasso dal SEGNO al *segno*) è ovviamente possibile (in un senso), ma è possibile fuori del mito cioè in sede di riduzione critica (parafrastica, sempre nel senso del Della Volpe), e cioè in sede di decifrazione (demistificante, non per nulla) storica: ma il lettore del mito, il suo consumatore, in quanto patisce ed esercita il meccanismo del mito, si definisce come tale proprio nell'atto in cui accoglie il *segno* come *significante* (riconosce cioè il SEGNO come *segno* *significante*), e non già nell'atto in cui opera la riduzione. La quale riduzione, ed è questo per noi il punto fondamentale, non può concepirsi se non come cosciente, intanto, del carattere riduttivo della riduzione in atto, cioè come cosciente della natura dialettica del *segno* *significante*. Come per converso: assumere il *significante* mitico come se non crescesse dialetticamente sul materiale offerto dal *segno* (in un trapasso dal *segno* al SEGNO) è ovviamente possibile (in un senso), ma è possibile, del pari, fuori del mito, cioè in sede di partecipazione inconscia (mitica, irrazionale-sensibile): ma il lettore del mito, il suo consumatore, in quanto patisce ed esercita il meccanismo del mito, si definisce nell'atto in cui come *significante* accetta il *segno* (riconosce cioè il SEGNO come *segno* *significante*), e non già nell'atto in cui partecipa inconsciamente. Perché ciò che caratterizza la partecipazione inconscia, e la distingue dall'emozione conscia dell'esperienza mitica, è l'assunzione del SEGNO come trascendente autonomo, irrelato al *segno*.

Per una fondazione estetica il problema centrale non sembra già offerto dalla antinomia categoriale (metastorica) di irrazionale-razionale (distinzione tra momento fantastico e momento logico, nel linguaggio romantico borghese, distinzione che non può non conservarsi, comunque fondata), ma è poi quello (e lo sa molto bene la cultura romantico-borghese del periodo dell'imperialismo) dell'antinomia categoriale di contemplativo-pratico (disinteressato-interessato) nei confronti della mitopoiesi. Una volta infatti che si sia avvertito, in una concezione maturamente dialettica, il carattere ideologicamente attivo (pratico) che spetta ad ogni prodotto sovrastrutturale, e non meno che a qualsivoglia altro ad ogni prodotto di mistificazione mitica, occorre affermare che il giudizio estetico si definisce esclusivamente *in relazione alla prassi*, ossia, nel senso in cui la prassi è misura esclusiva dell'ideologia, direttamente *nella prassi*. La parafrasi critica che caratterizza il giudizio ha la sua sede reale nella verifica storica dell'efficacia pratica del prodotto mitico, e non altrove: la parafrasi critica è l'espressione ideologica della verifica pratica del mito: essa nasce dal tentativo di prendere coscienza della praticabilità del mito, attraverso una catena di mediazioni che, a cominciare dall'esperienza e dal consumo del mito all'atto immediato della lettura, rinvia alla mitopoiesi come espressione ideologica di una struttura, e quindi, alla comprensione del prodotto nel contesto sovrastrutturale, in generale, in cui esso si innesta, e quindi infine alla struttura e alla prassi.

Il concetto di sovrastruttura rimarrebbe al tutto vuoto se la serie di mediazioni cui abbiamo accenato rimanesse inattiva e non dovesse condurre a rendere costantemente esplicito, nella parafrasi, nella riflessione intorno alla mitopoiesi, nel giudizio, nelle poetiche, nell'estetica, il fondamento scientifico della dialettica di poiesi e di prassi, se l'autonomia dialettica della poiesi dovesse, di conseguenza, tornare ad essere ancora una volta fraintesa, finendo anche in sociologia, per avventura, ma tornando ad arrestarsi, in concreto, al livello « innocente » della sovrastruttura; o se per contro, crollata la paratia concettuale, che definisce la relazione dialettica di struttura e sovrastruttura, la condanna della mistificazione mitica dovesse risolversi in categoria come rifiuto della categoria operativa stessa, e cioè immediatamente nel rifiuto della poesia come tale, o nella restaurazione di una poiesi « incontaminata » (come vedevamo in Barthes), in lotta contro ogni sorta di mitopoiesi, e cioè ancora in lotta con la poesia.

Edoardo Sanguineti (1961)

I. « Le roman, ayant atteint son point culminant, retourne à ses sources et révèle sa nature originaire » ; qui est de nature mythique. Ces mots, comme on le sait, sont de Kerényi dans une lettre à Mann, en 1934⁷, et nous voudrions, ici, les prendre comme prétexte libre pour commencer. Ce qui nous intéresse, juste pour le moment et de cette façon, c'est de suggérer simplement un contact conceptuel. On peut d'ailleurs le compléter, entre autre, avec l'avis ultérieur de Mann à Kerényi, en 1941 : « la psychologie est le moyen pour soustraire le mythe aux obscurantistes fascistes et le « transfusionner » en humanité »⁸, avec lequel nous voudrions d'emblée éviter toute équivoque qui puisse se rattacher au titre que nous proposons - par exemple, après un livre comme *Mythologies* de Barthes⁹. Nous n'avons cependant pas l'intention, ici, de suivre une direction psychologique. Ni, proprement, l'intention de débattre les thèses de Kerényi et de Mann, ou celles de Barthes, voire le même horizon qui s'inscrit, très vaste, entre ces limites ainsi établies. Dans la proposition, avec laquelle nous avons commencé, il serait tout de suite nécessaire de corriger, nous semble-t-il, cette notion de « point culminant », extrêmement précaire sous l'angle historique, si elle est entendue, comme on le voudrait plus haut, au sens objectal ; il pourra s'agir, si l'on veut et selon notre hypothèse, d'un « point culminant » de conscience, d'une récupération de la conscience d'une « nature originaire » (du fait poétique, ajoutons d'emblée, non moins que de la création romanesque), déchiffrable, cette fois, (beaucoup mieux que dans le sens des archétypes de Jung – ou, par ailleurs, de la heideggerienne « essence essentielle », justement de *Wesen der Dichtung*) dans le sens de la vichienne dignité XIV (« nature de choses qui n'est autre que la naissance d'elles-mêmes en certains temps et avec certaines guises... »)

Mais pour ce qui est de Barthes, celui de *Le mythe, aujourd'hui*, nous dirons que ses pages, entendues comme une tentative (évidemment inconsciente) de fondation esthétique, ne sont plutôt bonnes qu'à la définition des tâches d'un mythologue dans la société contemporaine ; il faudrait, encore, la mise en contact provoquée (restaurée) entre *mythe* et *exemple*, afin de saisir par ce contact, précisément à la lettre dans le texte barthien, une caractéristique capitale du « producteur de mythe ». Toutefois, on sait que pour Barthes, l'*exemple* du « producteur de mythe » est, mythiquement, le « rédacteur de presse » (opérant, dans le mythe barthien, de façon anonyme, « chez le coiffeur », au moyen, j'en viens à l'exemple exemplaire, d'« un numéro de "Paris-Match" ») ; mais pourquoi pas Goethe, supposons, opérant dans une bibliothèque, au moyen d'un livre, *Dichtung und Wahrheit* ? sommes-nous tenté de demander immédiatement. Mais Goethe, chacun le voit, tolérerait mal cependant l'épithète radical de « cynique ».

Et bien, qu'on nous accorde pour un instant, le droit d'une telle substitution de personne : nous voulons nous essayer à répliquer le geste en parallèle, et en proportion, et à traduire en conséquence. Celui qui, en tant que mythologue, assume la fonction (« en démasquant l'intention du mythe ») *démystifiante*, c'est tout simplement l'historien (et selon notre exemple, évidemment, dans la peau du critique littéraire). Donc, correctement, « il déchiffre le mythe ». Mais, de son côté, Barthes ajoute « il comprend une déformation », sachant que pour Barthes, on le sait, la mythologie ne peut se concevoir qu'en tant que mystification et pareillement, la compréhension ne peut se concrétiser qu'en tant qu'intelligence et dénonciation de la déformation opérée. Selon les termes de Della Volpe, peut-être plus simplement, il s'agirait d'assister à une transition adéquate paraphrastique du plan contextuel organique à l'omnitextuel (paraphrase critique du polysens en tant qu'explication de l'acte du goût)¹⁰. Ou encore (et c'est le troisième point du mythologue Barthes), observons ; celui qui répond au mécanisme constitutif du mythe (qui l'admet), à sa dynamique, c'est « le lecteur du mythe » qui lit à la fois le mythe comme une histoire vraie et irréalité¹¹.

La grandeur du démystifiant Barthes réside, entre autre, dans sa mystification ; en agressant l'art (parce qu'en fait, c'est l'art qu'il agresse) en tant que construction symbolico-exemplaire, sous le couvert du mythe ; il restaure, en fait, l'identification de poésie et mythologie du côté négatif. C'est Ermione, pour que l'on se comprenne, qui tombe dans la catégorie à laquelle appartient l'image photographique de « Paris-Match » ; mais la catégorie opérative agit de la même façon, précisément, dans la mythopoièse de Felicità. Et la

⁷ *Romanzo e Mitologia*, Milano, 1960, p. 32.

⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁹ Paris 1957.

¹⁰ *Critica del gusto*, Milano, 1960, pp. 112-22.

¹¹ *Mythologies*, Paris, 1957, pp. 235-36.

divergence se constate par la paraphrase critique (historique)¹², non par la voie catégorielle. C'est évident que Barthes, attentif au mythe *aujourd'hui*, transforme en catégories négatives celles qui sont de simples schémas opératifs (formatifs) symboliques ; c'est évident, disons, que, face au répertoire ridicule et monstrueux d'une certaine mythologie bourgeoise (-fasciste) que nous connaissons tous (et que le mythologue français déchiffre parfaitement), il ne peut concevoir la formabilité mythique qu'en tant que forme de dé-formation. Et la confusion entre la particularité de la phénoménologie historique et sa détermination opérative, implique généralement, pour citer enfin deux conséquences au hasard, son interprétation optimiste positive (et catégorielle, encore une fois) du langage poétique contemporain comme résistant (encore que difficilement) au mythe (mais pour Barthes, de façon cohérente, en cela qu'il contribue à un essentiel silence), et son interprétation, vraiment mythologique, et heureusement, de la révolution socialiste comme destruction, non d'une mythologie bourgeoise (-fasciste) qualifiée, mais, aporistiquement et universellement, du mythe en tant que tel. C'est pourquoi Barthes est contraint à s'aligner (mais inconsciemment, toujours), selon notre description, parmi les théoriciens de la mort (imminente) de l'art.

II. Le caractère mythopoiétique du fait artistique (poièse = mythopoièse) éclaircit l'autonomie dialectique de la superstructure mythologique (c'est-à-dire, très simplement, le fait qu'elle puisse être pensée en tant que continuum historique, au moins dans l'horizon d'une périodisation donnée et structurellement fondée) en tant qu'autonomie dialectique d'un système opératif (formatif) d'*exempla* symboliques, c'est-à-dire (Barthes suggère encore) comme proposition d'un *signe* (déterminé) tel que *signifiant* (d'un *signifié* ultérieur, indéterminé), tel que SIGNE (« un système sémiologique second »). Cette mystification mythique (mais au sens neutre, pour nous, ça se comprend), propre à l'art, se réalise selon une multiplicité de techniques dont on peut déjà, dans la phénoménologie historique, reconnaître une particularité de la tendance de la superstructure, c'est-à-dire une impulsion (structurellement donnée et conditionnée) que seule une illusion méta-historique (celle-ci, oui, vraiment mystifiante, au sens propre) peut espérer de fixer et spécifier en dehors d'un régime dialectique articulé. L'intention mystificatrice (symbolico-exemplaire) œuvre, historiquement, dans des horizons instrumentaux déterminés (linguistiques), ou mieux, elle se développe à partir de tels horizons, qui ont toujours tendance à se fixer (par rapport aux constantes impulsions structurelles, dont la fixation technique reflète une fixation sociologique) dans une tradition perpétuellement susceptible (selon le mouvement impulsif de base) d'être cristallisée de façon plus ou moins rigide, ou de s'enrichir selon des variantes, ou de se métamorphoser et éventuellement se disperser, ou finalement mourir. Une tradition esthétique est, de ce point de vue, comme toute autre tradition culturelle du reste, le reflet d'un mouvement (même révolutionnaire, par hypothèse) dans la structure économique, et elle se définit en tant que la résultante *rescapée* (pour ce qui est effectivement transmis comme identique) des composantes dialectiques en question dans un domaine sociologiquement définissable (parce que structurellement définissable) en tant qu'homogène.

Il nous semble tout aussi évident que l'intention mystificatrice, dans sa concrétisation superstructurelle historique, articule ses propres instruments et ses propres techniques opératives par rapport aux possibilités de communication ségnique et symbolique (c'est-à-dire SIGNIQUE), de communication c'est-à-dire de langages mythiques (et non) qui sont socialement offerts, synchroniquement, et plus ou moins séparément, par les différentes classes. Parce que les horizons techniques et instrumentaux sont toujours pluriels, par rapport à la pluralité des classes et des domaines sociologiquement définissables en tant qu'homogènes, alors cette pluralité se manifeste ou s'occulte (dans le mythe aussi) selon les rapports sociaux concrets et selon les possibilités dialectiques effectives établies entre les classes et dans les classes, et selon le devenir de tels rapports et de telles possibilités.

Ce que l'on dit ici des techniques mythiques en général, vaut aussi, en particulier, pour tous les aspects spécifiques des systèmes linguistiques dans chacune de leur manifestation, c'est-à-dire, pour se servir d'emblée d'une dichotomie extrêmement familière, comme histoire des formes et comme histoire des contenus. La tradition technico-instrumentale (c'est-à-dire de formes qui se présentent immédiatement en tant que « poétiques », c'est-à-dire en tant que mythopoiétiques, par ex. le sonnet ou le polyptique) et la tradition symbolico-imaginative (c'est-à-dire des contenus qui se présentent immédiatement en tant que « poétiques », c'est-à-dire en tant que mythopoiétiques, par ex. la légende d'Œdipe ou l'Annonciation), proposent

¹² Qu'il me soit accordé de renvoyer à mon *Da D'Annunzio a Gozzano*, in « Lettere Italiane », janvier-mars 1959.

continuellement des genres formels et des catégories imaginatives (règles et modèles), qui se présentent, autant au producteur qu'au consommateur d'*exempla*, comme les garants d'une mystification mythologique, et déterminent un rituel sociologique plus ou moins caractérisé. Relisons, en tenant compte de tout cela, la lettre *Sur le Romantisme* de Manzoni (1823), pour fournir aussi, dans ce cas, un menu exemple :

Ce système d'imitation [...], fondé sur la supposition *a priori*, que les classiques ont trouvé tous les genres d'invention, et le type de chacun d'eux, existe depuis la renaissance des lettres ; peut-être n'a-t-il jamais été parfaitement théorisé, mais il a été et il est toutefois appliqué dans mille exemples, sous-entendu dans mille décisions, et diffusé dans toute la littérature [32].

Par exemple, sans ce moyen, est-ce qu'il serait venu à l'idée chez des poètes modernes de représenter des bergers, dans les conditions et avec les coutumes qui se trouvent dans les églogues, ou dans les compositions de genres similaires, de Sannazaro à Manara, si, avant celui-ci, ou après celui-là, il n'y eurent pas d'autres poètes bucoliques, soit ignorés ou oubliés par moi ? Et puisqu'à partir de cette imitation aveugle, pour ainsi dire matérielle, on glisse facilement dans la caricature, il arrive qu'un matin, tous les poètes italiens, je veux dire ceux qui avaient composé soit de nombreux soit peu de vers italiens, se transformèrent, eux-mêmes (idéalement, entendons-nous) en tant de bergers habitant dans une région du Péloponnèse, avec des noms ni antiques, ni modernes, ni de la pastorale, ni autre ; et dans presque toutes leurs compositions, de quelconques genres, et de quelconques sujets, ils parlaient, ou fourraient quelque aperçu de leurs troupeaux et de leurs flûtiaux, de leurs pâturages et de leurs cabanes. Et une telle habitude a pu, non seulement vivre tranquillement pendant une génération, mais tenir dur contre les pétillants et censés vers de Baretti, et même lui survivre.

Où est parfaitement documentée, de façon polémiquement très élégante, une prise de conscience de la mort d'une tradition (nous devons dire que c'est le document le plus haut que nous connaissons en un tel sens), en vue de se prévaloir d'une tradition différente, d'un autre (l'historien le sait bien) « système d'imitation », différemment articulé, parce que non seulement fondé sur d'autres éléments technico-instrumentaux et symbolico-imaginatifs, mais sur une autre interprétation des éléments mêmes, de leur signifié et de leur relation réciproque.

Mais pour reprendre maintenant notre raisonnement, prenons un exemple différent. Dans la nature, à la limite, il se peut qu'il y ait, dans une pierre déterminée, une présence capable d'être proposée dans un horizon technico-expressif déterminé, en tant que présence mythique ; concrètement, en tant qu'une *sculpture*. Il faudra que le *sculpteur* (c'est-à-dire le producteur mythopoiétique qui se présente, dans telle société donnée, comme éventuellement capable de garantir professionnellement son habileté mythopoiétique), si toutefois il trouve notre pierre exemplaire, la propose, aujourd'hui, supposons, dans une salle d'expositions en tant que *sculpture* (même si, explicitement, par hypothèse, en tant que découverte), afin qu'en résulte son intention de mystification préalablement réfléchie sur la présence naturelle, offrant au consommateur l'occasion de percevoir la [pierre] en tant qu'*exemplum*, et donc de l'accueillir en tant que tel (ou, par contre, cela s'entend, de le rejeter). Chaque société, en effet, ou mieux, chaque classe sociale, construit dans son histoire et tend à codifier son propre système cohérent de mystifications mythologiques, d'une efficacité et richesse variées, et c'est à partir de ce système (c'est-à-dire – mais dynamiquement – dans ce système) qu'est possible (c'est-à-dire reconnaissable, concrètement, et tout au plus transmissible, éventuellement) l'opération mythologique, soit dans son articulation active, c'est-à-dire en tant que production de symboles (poièse, création), soit passivement aussi, dans la forme immédiate de la consommation. Et production et consommation, c'est à peine nécessaire de le dire, prennent des formes et des signifiés (réciproquement) constamment différents selon leur insertion historique, c'est-à-dire selon la particularité de leur configuration par rapport à la structure sociale et au relatif système général de superstructures idéologiques.

Lorsqu'une société historique accueille dans ses propres systèmes de mystification mythique les produits mythiques de sociétés antérieures ou différentes (structurellement) ou de classes différentes ou groupes, et pour cela justement, elle se change en société historique consciente de sa propre historicité esthétique (en faveur d'une telle structure à déterminer, dans sa dialectique, en général une telle possibilité idéologique), ces produits, parce qu'ils sont immédiatement exposés à la consommation, et étant manifestement aliénés par le contexte superstructurel et idéologique dans lequel ils sont apparus, et soustraits de leur particulière position

que, dans un tel contexte, ils occupaient, déforment immédiatement la portée mythique dont, justement, ils sont les dépositaires (ce qui revient à dire, partant de l'hypothèse qu'entre les possibilités de déformation, celle qui est la plus fréquente et immédiate et qui n'a pas été constatée, c'est-à-dire la pure et simple manifestation du produit dépourvu de possibilités mythiques, de mythique signification). (Mais, pour un objet linguistique, l'acquis historique d'une portée mythique n'est nullement exceptionnel, puisque dans un autre contexte historique, il était originairement dépourvu de telle charge : une donnée archéologique, lue comme un simple *signe* à l'acte de sa production, et même éventuellement produit sans aucune intention mystifiante, s'insère dans un système expressif qui peut l'accueillir en tant que SIGNE homogène, c'est-à-dire le prendre comme contextuel mythiquement au sens propre). C'est corollaire : l'absence de toute intention mythopoiétique peut très bien se retrouver chez le producteur de l'objet linguistique ; ce qui n'empêche pas que l'égoïsme du consommateur puisse arriver à percevoir, que ce soit dans un contexte historique identique ou différent, un signifié symbolique, en restant, pendant la consommation immédiatement vécue, insensible à l'étymon (éventuellement connu) du produit en question. Réciproquement nous constatons quotidiennement combien la pleine conscience de l'intentionnalité du producteur importe peu au lecteur de mythe, dans la mesure où il n'arrive à lire (ce qui définit la responsabilité de la communication mythique manquée) aucun signifié symbolique ; en d'autres termes, qu'est-ce que cela peut lui faire, chaque fois qu'il se force de comprendre le caractère *signifiant* d'un *signe*, dans la mesure où il n'a pas perçu tel caractère.

III. Mais ici, nous entendons seulement signaler l'hypothèse d'une possibilité de dépassement quant à l'un des plus récurrents thèmes de l'esthétique contemporaine, celui de la rationalité du fait poétique.

Nous observerons alors que la réduction du *signifiant* mythique au *signe* (dans un passage du SIGNE au *signe*) est évidemment possible (dans un sens), mais c'est possible en dehors du mythe, c'est-à-dire en faisant la réduction critique (paraphrastique, toujours dans le sens de Della Volpe), c'est-à-dire en faisant le déchiffrement (démystifiant, pas pour rien) historique ; mais le lecteur du mythe, son consommateur, puisqu'il admet et exerce le mécanisme du mythe, il se définit comme tel, justement, dans l'acte pendant lequel il accueille le *signe* en tant que *signifiant* (il reconnaît le SIGNE en tant que *signe signifiant*), mais pas dans l'acte dans lequel il fait la réduction. Laquelle réduction, et c'est pour nous le point fondamental, ne peut se concevoir que comme consciente, pour le moment, du caractère réducteur de la réduction en acte, c'est-à-dire comme consciente de la nature dialectique du *signe signifiant*. Voyons le contraire : prendre le *signifiant* mythique comme s'il n'évoluait pas dialectiquement sur le matériel offert par le *signe* (dans un passage du *signe* au SIGNE), c'est évidemment possible (dans un sens), mais c'est possible, également, en dehors du mythe, c'est-à-dire en faisant une participation inconsciente (mystique, irrationnelle-sensible) ; mais le lecteur du mythe, son consommateur, puisqu'il admet et exerce le mécanisme du mythe, il se définit dans l'acte dans lequel, comme *signifiant* il accepte le *signe* (il reconnaît c'est-à-dire le SIGNE en tant que *signe signifiant*), mais pas dans l'acte dans lequel il participe inconsciemment. Parce que ce qui caractérise la participation inconsciente, et la distingue de l'émotion consciente de l'expérience mythique, c'est l'acceptation du SIGNE en tant que transcendant autonome, enfoui dans le *signe*.

Pour une fondation esthétique, le problème central ne ressemble pas à la proposition faite par l'antinomie catégorielle (méta-historique) d'irrationnel-rationnel (distinction entre moment imaginaire et moment logique, dans le langage romantique bourgeois, distinction qui ne peut pas ne pas se conserver, de toute façon, fondée), mais à celle (et la culture romantico-bourgeoise de la période impérialiste le sait très bien) de l'antinomie catégorielle de contemplatif-pratique (désintéressé-intéressé) quant à la mythopoièse. Une fois, en effet, que l'on a conseillé, dans une maturation de la conception dialectique, le caractère idéologiquement actif (pratique) qui appartient à chaque produit superstructurel, et pas moins à d'autres produits de mystification mythique, il faut affirmer que le jugement esthétique se définit exclusivement *selon la praxis*, ou bien, dans le sens que la praxis est la mesure exclusive de l'idéologie, directement *dans la praxis*. La paraphrase critique qui caractérise le jugement réside dans le constat historique de l'efficacité pratique du produit mythique, et pas ailleurs ; la paraphrase critique est l'expression idéologique du constat pratique du mythe : elle naît de la tentative de prendre conscience de la praticabilité du mythe, à travers une chaîne de médiations qui, à commencer par l'expérience et par la consommation du mythe, à l'acte immédiat de sa lecture, renvoie à la mythopoièse en tant qu'expression idéologique d'une structure, et donc à la compréhension du produit dans son contexte superstructurel en général dans lequel il se greffe, et donc enfin, à la structure et à la praxis.

Le concept de superstructure resterait complètement vide si la série de médiations, que nous avons indiqué, restait inactive et ne devait pas amener à rendre constamment explicite, dans la paraphrase, dans la réflexion sur la mythopoièse, dans le jugement, dans les poétiques, dans l'esthétique, le fondement scientifique de la dialectique de poièse et de praxis, si l'autonomie dialectique de la poièse devait, par conséquent, revenir à être encore une fois sous-entendue, même d'aventure jusqu'en sociologie, et s'arrêter, concrètement, au niveau « innocent » de la superstructure ; ou si, une fois écroulé au contraire le socle conceptuel de structure et superstructure qui définit la relation dialectique, la condamnation de la mystification mythique devait se résoudre en une catégorie en tant que refus de la catégorie opérative même, c'est-à-dire immédiatement dans le refus de la poésie en tant que telle, ou dans la restauration d'une poièse « non contaminée » (comme nous le voyions chez Barthes), en lutte contre toute sorte de mythopoièse, c'est-à-dire encore en lutte avec la poésie.

oggetto e simbolo

collana di letteratura | diretta da | *LUCIANO ANCeschi*

Linea Lombarda (<i>L. Anceschi</i>)	1
Quarta Generazione (<i>P. Chiara e L. Erba</i>)	2
Due di briscola (<i>R. Modesti</i>)	3
Essere e non avere (<i>G. Guglielmi</i>)	4
Il cuore sopra (<i>A. Giuliani</i>)	5
Laborintus (<i>E. Sanguineti</i>)	6

Edoardo Sanguineti

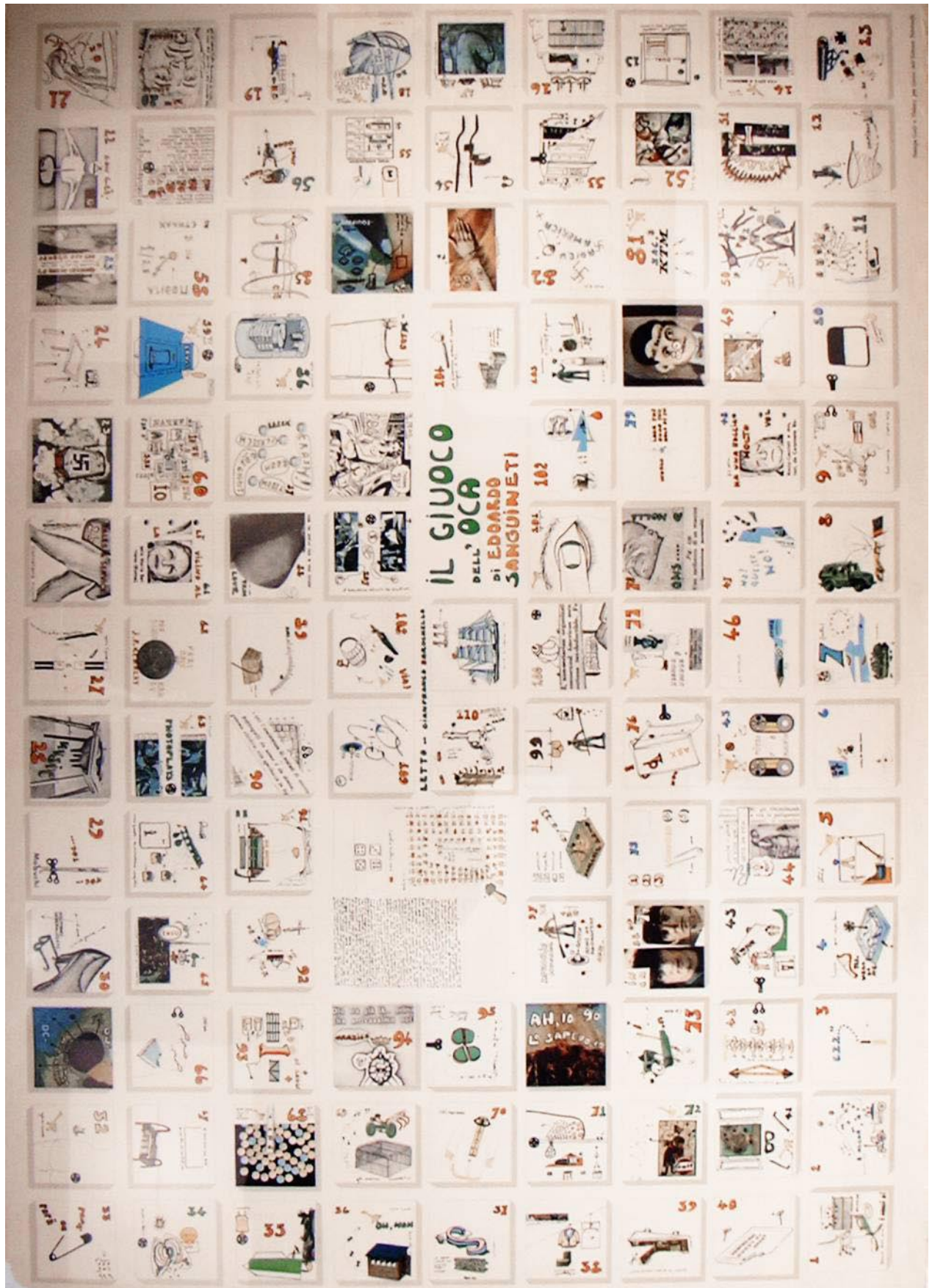
laborintus

Lasso Varga: XXVII poesie, 1951-1954

**Editrice Magenta | Varese
1956**



Il gioco dell'oca de Baruchello, exposition Magazzino Sanguineti (Gênes, 2004)



Les lignes centrées dans *Laborintus* (1956) et *Opus metricum* (1960)

(exemple *Laborintus* 11)

11

la nostra sapienza tollera tutte le guerre
tollera la peste mansueta delle discipline
la tua statura mescola pietre sirene pollici bruchi
oh fermo carcere
dei disegni e dell'utero tempo indicativo fontana
[che rode e silenzio
e propriamente et os clausit digito
distratto Laszo pietosamente
per amori per mezzo delle ossa amati
per mezzo della calce viva
per mezzo dei concerti per violino e orchestra
per mezzo delle tue lenzuola
per mezzo della Kritik der reinen Vernunft
amori da ogni cornice
e da ogni tradimento protestati
amori del tutto principali
amori ecco essenziali promossi da ogni fiore
ergo vacuas fac sedes
tuarum aurium devi assumere le pietre disperate
[oh tridente
delle mie fatiche chimiche ancora e sempre Ellie
mio folto estuario coltivatrice di cicatrici inchiodate
chiedere la notizia delle tue monete infiammabili
[dei tuoi vuoti porticati
per un regolamento
stabilirete il suo gusto
esigere il fallimento dietro la tua età
i fiammiferi con secchezza sotto i tuoi conigli sot-
[trarre

11

la nostra sapienza tollera tutte le guerre
tollera la peste mansueta delle discipline
la tua statura mescola pietre sirene pollici bruchi
oh fermo carcere
dei disegni e dell'utero tempo indicativo fontana che rode e
[silenzio
e propriamente et os clausit digito
distratto Laszo pietosamente
per amori per mezzo delle ossa amati
per mezzo della calce viva
per mezzo dei concerti per violino e orchestra
per mezzo delle tue lenzuola
per mezzo della Kritik der reinen Vernunft
amori da ogni cornice
e da ogni tradimento protestati
amori del tutto principali
amori ecco essenziali promossi da ogni fiore
ergo vacuas fac sedes
tuarum aurium devi assumere le pietre disperate oh tridente

—34

delle mie fatiche chimiche ancora e sempre Ellie
mio folto estuario coltivatrice di cicatrici inchiodate
chiedere la notizia delle tue monete infiammabili dei tuoi
[vuoti porticati
per un regolamento
stabilirete il suo gusto
esigere il fallimento dietro la tua età
i fiammiferi con secchezza sotto i tuoi conigli sottrarre

35—

27

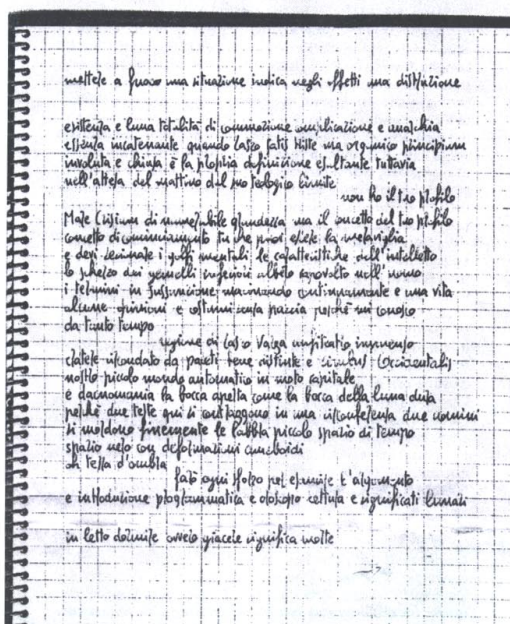
Les lignes décrochées dans *Triperuno* (1964)

(exemple *Laborintus* 11)

11.

la nostra sapienza tollera tutte le guerre
tollera la peste mansueta delle discipline
la tua statura mescola pietre sirene pollici bruchi
oh fermo carcere
dei disegni e dell'utero tempo indicativo fontana che rode e silenzio
e propriamente et os clausit digito
distratto Laszo pietosamente
per amori per mezzo delle ossa amati
per mezzo della calce viva
per mezzo dei concerti per violino e orchestra
per mezzo delle tue lenzuola
per mezzo della Kritik der reinen Vernunft
amori da ogni cornice
e da ogni tradimento protestati
amori del tutto principali
amori ecco essenziali promossi da ogni fiore
ergo vacuas fac sedes
tuarum aurium devi assumere le pietre disperate oh tridente
delle mie fatiche chimiche ancora e sempre Ellie
mio folto estuario coltivatrice di cicatrici inchiodate
chiedere la notizia delle tue monete infiammabili dei tuoi vuoti porticati
per un regolamento
stabilirete il suo gusto
esigere il fallimento dietro la tua età
i fiammiferi con secchezza sotto i tuoi conigli sottrarre

25



EDOARDO SANGUINETI

Laszo 0 (1950)

- 1 mettere a fuoco una situazione indica negli effetti una distruzione
- 2 esistenza e luna totalità di commozione complicazione e anarchia
- 3 essenza incatenante quando Laszo satis triste ma organico principium
- 4 involuta e chiusa è la propria definizione esultante tuttavia
- 5 nell'attesa del mattino dal suo teologico limite
- 6 non ho il tuo profilo
- 7 Mare Crisium di numerabile grandezza ma il concetto del tuo profilo
- 8 concetto di cominciamento tu che puoi essere la meraviglia
- 9 e devi sezionare i golfi mentali le caratteristiche dell'intelletto
- 10 lo scherzo dei gemelli inferiori albero capovolto nell'uomo
- 11 i termini in sussunzione macinando continuamente e una vita
- 12 alcune opinioni e costumi senza pazzia perché mi conosco
- 13 da tanto tempo
- 14 regione di Laszo Varga anfiteatro immenso
- 15 cratere circondato da pareti bene distinte e Limbus Occidentalis
- 16 nostro piccolo mondo automatico in moto capitale
- 17 e dacnomania la bocca aperta come la bocca della luna dura
- 18 perché due teste qui si contraggono in una circonferenza due uomini
- 19 si mordono finemente le labbra piccolo spazio di tempo
- 20 spazio nero con deformazioni ameboidi
- 21 oh terra d'ombra
- 22 farò ogni sforzo per esaurire l'argomento
- 23 e introduzione programmatica e oroscopo lettura e significati lunari
- 24 in letto dormire ovvero giacere significa morte

sommaire de *Laborintus* (1956)

I N D I C E

1	(gennaio 1951)	pag.	11
2	(febbraio 1951)	»	12
3	(febbraio 1951)	»	14
4	(febbraio 1951)	»	16
5	(marzo 1951)	»	17
6	(aprile 1951)	»	18
7	(aprile 1951)	»	21
8	(aprile 1951)	»	23
9	(giugno 1951)	»	24
10	(luglio 1951)	»	25
11	(luglio 1951)	»	27
12	(luglio 1951)	»	28
13	(luglio 1951)	»	29
14	(luglio 1951)	»	30
15	(luglio 1951)	»	32
16	(maggio 1952)	»	34
17	(novembre 1952)	»	36
18	(ottobre 1953)	»	38
19	(novembre 1953)	»	39
20	(novembre 1953)	»	41
21	(novembre 1953)	»	42
22	(novembre 1953)	»	42
23	(novembre 1953)	»	43
24	(gennaio 1954)	»	45
25	(gennaio 1954)	»	46
26	(marzo 1954)	»	47
27	(luglio 1954)	»	48

sommaire de *Opus metricum*
(1960)

LABORINTUS

	pag.
1 (gennaio 1951)	11
2 (febbraio 1951)	13
3 (febbraio 1951)	15
4 (febbraio 1951)	18
5 (marzo 1951)	20
6 (aprile 1951)	22
7 (aprile 1951)	26
8 (aprile 1951)	29
9 (giugno 1951)	30
10 (luglio 1951)	32
11 (luglio 1951)	34
12 (luglio 1951)	36
13 (luglio 1951)	39
14 (luglio 1951)	41
15 (luglio 1951)	44
16 (maggio 1952)	47
17 (novembre 1952)	50
18 (ottobre 1953)	52
19 (novembre 1953)	54
20 (novembre 1953)	57
21 (novembre 1953)	59
22 (novembre 1953)	60
23 (novembre 1953)	62
24 (gennaio 1954)	65
25 (gennaio 1954)	67
26 (marzo 1954)	68
27 (luglio 1954)	70

EROTOPAEGNIA

	pag.
1 (1956)	73
2 (1956)	74
3 (1956)	76
4 (1956)	78
5 (1957)	79
6 (1957)	80
7 (1958)	81
8 (1958)	82
9 (1958)	83
10 (1958)	85
11 (1958)	87
12 (1958)	88
13 (1958)	89
14 (1958)	90
15 (1958)	91
16 (1959)	92
17 (1959)	93

Sommaires dans les recueils

sommaire de *Triperuno* (1964)

Pagina 7	<i>Laborintus</i>	Pagina 47	<i>Erotopaegnia</i>
11	1. (gennaio 1951)	49	1. (maggio 1956)
12	2. (febbraio 1951)	50	2. (giugno 1956)
13	3. (febbraio 1951)	51	3. (agosto 1956)
15	4. (febbraio 1951)	52	4. (ottobre 1956)
16	5. (marzo 1951)	53	5. (giugno 1957)
17	6. (aprile 1951)	54	6. (ottobre 1957)
19	7. (aprile 1951)	55	7. (gennaio 1958)
21	8. (aprile 1951)	56	8. (gennaio 1958)
22	9. (giugno 1951)	57	9. (gennaio 1958)
23	10. (luglio 1951)	58	10. (gennaio 1958)
25	11. (luglio 1951)	59	11. (gennaio 1958)
26	12. (luglio 1951)	60	12. (febbraio 1958)
28	13. (luglio 1951)	61	13. (febbraio 1958)
29	14. (luglio 1951)	62	14. (febbraio 1958)
31	15. (luglio 1951)	63	15. (febbraio 1958)
33	16. (maggio 1952)	64	16. (aprile 1959)
35	17. (novembre 1952)	65	17. (maggio 1959)
36	18. (ottobre 1953)	67	<i>Purgatorio de l'Inferno</i>
37	19. (novembre 1953)	69	1. (gennaio 1960)
38	20. (novembre 1953)	70	2. (novembre 1960)
39	21. (novembre 1953)	72	3. (marzo 1961)
40	22. (novembre 1953)	74	4. (novembre 1961)
41	23. (novembre 1953)	76	5. (novembre 1961)
43	24. (gennaio 1954)	77	6. (novembre 1961)
44	25. (gennaio 1954)	78	7. (gennaio 1962)
45	26. (marzo 1954)	79	8. (gennaio 1962)
46	27. (luglio 1954)	80	9. (maggio 1962)
		81	10. (maggio 1962)
		82	11. (maggio 1962)
		83	12. (giugno 1962)
		84	13. (giugno 1962)
		85	14. (settembre 1963)
		86	15. (settembre 1963)
		87	16. (settembre 1963)
		88	17. (novembre 1963)

sommaire de *T.A.T.* (1968)

Pagina	9 :	1	- novembre 1966
	12 :	2	- settembre 1967
	14 :	3	- ottobre 1967
	16 :	4	- ottobre 1967
	18 :	5	- ottobre 1967
	20 :	6	- ottobre 1967
	21 :	7	- gennaio 1968

extrait du sommaire tiré de *Catamerone* (1972)

Pagina 7	TRIPERUNO	Pagina 47	<i>Erotopaegnia</i>	83	12. (giugno 1962)	Pagina 117	15. (giugno 1971)
9	<i>Laborintus</i>	49	1. (maggio 1956)	84	13. (giugno 1962)	118	16. (luglio 1971)
11	1. (gennaio 1951)	50	2. (giugno 1956)	85	14. (settembre 1963)	119	17. (luglio 1971)
12	2. (febbraio 1951)	51	3. (agosto 1956)	86	15. (settembre 1963)	120	18. (luglio 1971)
13	3. (febbraio 1951)	52	4. (ottobre 1956)	87	16. (settembre 1963)	121	19. (luglio 1971)
15	4. (febbraio 1951)	53	5. (giugno 1957)	88	17. (novembre 1963)	122	20. (luglio 1971)
16	5. (marzo 1951)	54	6. (ottobre 1957)			123	21. (luglio 1971)
17	6. (aprile 1951)	55	7. (gennaio 1958)	89	WIRRWARR	124	22. (luglio 1971)
19	7. (aprile 1951)	56	8. (gennaio 1958)			125	23. (luglio 1971)
21	8. (aprile 1951)	57	9. (gennaio 1958)	91	T.A.T.	126	24. (luglio 1971)
22	9. (giugno 1951)	58	10. (gennaio 1958)			127	25. (luglio 1971)
23	10. (luglio 1951)	59	11. (gennaio 1958)	93	1. (novembre 1966)	128	26. (luglio 1971)
25	11. (luglio 1951)	60	12. (febbraio 1958)	95	2. (settembre 1967)	129	27. (luglio 1971)
26	12. (luglio 1951)	61	13. (febbraio 1958)	96	3. (ottobre 1967)	130	28. (agosto 1971)
28	13. (luglio 1951)	62	14. (febbraio 1958)	97	4. (ottobre 1967)	131	29. (agosto 1971)
29	14. (luglio 1951)	63	15. (febbraio 1958)	98	5. (ottobre 1967)	132	30. (agosto 1971)
31	15. (luglio 1951)	64	16. (aprile 1959)	99	6. (ottobre 1967)	133	31. (agosto 1971)
33	16. (maggio 1952)	65	17. (maggio 1959)	100	7. (gennaio 1968)	134	32. (agosto 1971)
35	17. (novembre 1952)	67	<i>Purgatorio de l'Inferno</i>	101	<i>Reisebilder</i>	135	33. (agosto 1971)
36	18. (ottobre 1953)	69	1. (gennaio 1960)	103	1. (giugno 1971)	136	34. (agosto 1971)
37	19. (novembre 1953)	70	2. (novembre 1960)	104	2. (giugno 1971)	137	35. (agosto 1971)
38	20. (novembre 1953)	72	3. (marzo 1961)	105	3. (giugno 1971)	138	36. (settembre 1971)
39	21. (novembre 1953)	74	4. (novembre 1961)	106	4. (giugno 1971)	139	37. (settembre 1971)
40	22. (novembre 1953)	76	5. (novembre 1961)	107	5. (giugno 1971)	140	38. (settembre 1971)
41	23. (novembre 1953)	77	6. (novembre 1961)	108	6. (giugno 1971)	141	39. (settembre 1971)
43	24. (gennaio 1954)	78	7. (gennaio 1962)	109	7. (giugno 1971)	142	40. (settembre 1971)
44	25. (gennaio 1954)	79	8. (gennaio 1962)	110	8. (giugno 1971)	143	41. (settembre 1971)
45	26. (marzo 1954)	80	9. (maggio 1962)	111	9. (giugno 1971)	144	42. (settembre 1971)
46	27. (luglio 1954)	81	10. (maggio 1962)	112	10. (giugno 1971)	145	43. (settembre 1971)
		82	11. (maggio 1962)	113	11. (giugno 1971)	146	44. (settembre 1971)
				114	12. (giugno 1971)	147	45. (settembre 1971)
				115	13. (giugno 1971)	148	46. (settembre 1971)
				116	14. (giugno 1971)	149	47. (ottobre 1971)
						150	48. (ottobre 1971)
						151	49. (ottobre 1971)
						152	50. (ottobre 1971)
						153	51. (ottobre 1971)

Finito di stampare
nel mese di gennaio 1974
dalla Tipolitografia Milano-Roma
Via Pomezia 10/B, Milano

Le lyrisme de Edoardo Sanguineti : première période 1951-1968

À l'aube des années cinquante, le poète néo-avant-gardiste italien Edoardo Sanguineti (1930) a le projet de devenir le père d'une nouvelle forme du genre lyrique. En s'inspirant des innovations du début du vingtième siècle, d'une part la nouvelle *mimesis* opérée en peinture et en musique (dont les pionniers sont Kandinsky et Schönberg) et d'autre part, les travaux des formalistes russes, notamment la littérarité (Jakobson), Edoardo Sanguineti crée une nouvelle vision du monde dans le domaine littéraire. Sa première œuvre, *Laborintus* (1956), est le noyau générateur d'une constellation d'œuvres versifiées, prosastiques et dramaturgiques composées jusqu'en 1968 (*Erotopaegnia, K., Purgatorio de l'Inferno, Passaggio, Capriccio italiano, Traumdeutung, T.A.T., Protocolli, Il giuoco dell'oca*). Cette première œuvre contient en puissance ces trois modes de communication qui vont ensuite exploser, telle l'image du Big Bang originel, formant un cosmos autour d'elle. Notre étude, qui est essentiellement linguistique et poétique, propose d'aborder ces œuvres d'un point de vue diachronique et synchronique. C'est ainsi que nous pouvons définir la technique et le caractère très intimiste du lyrisme sanguinetien. L'autobiographisme est lié à la naissance physique des enfants de l'auteur et de sa femme et à la naissance des sujets-sons qui se manifestent dans un nouvel espace onirique, le *teatro della mente* (théâtre de l'intellect).

mots clés :

lyrisme . néo-avant-garde italienne . Sanguineti . stylistique . linguistique . poétique

Edoardo Sanguineti's lyricism : first period 1951-1968

At the beginning of the fifties, the Italian neo-vanguard poet Edoardo Sanguineti (1930) has the plan to become the father of a new form of lyric type. By drawing inspiration from the early twentieth century innovations, on one hand new *mimesis* operated in work of arts and in music (which the pioneers are Kandinsky and Schönberg) and on the other hand, formalists Russians's works, notably the *littérarité* ('literaturnost' - Jakobson), Edoardo Sanguineti creates a new vision of the world in the literary domain. His first literary work, *Laborintus* (1956), is the center of a constellation of verses, proses and dramaturgic writings composed until 1968 (*Erotopaegnia, K., Purgatorio de l'Inferno, Passaggio, Capriccio italiano, Traumdeutung, T.A.T., Protocolli, Il giuoco dell'oca*). This first work contains in a very powerfull way these three modes of communication which results in an explosion similar to the original Big Bang, forming the universe. Our study, which is principally linguistic and poetic, offers to approach these writings in a diachronic and synchronic point of view. That is how we can define the technical and the very intimist character of Sanguineti's lyricism. The autobiographysm is linked between the actual birth of the author and wife's children and in the birth of the subjects-sounds which manifest themselves in a new imaginary space, the *teatro della mente* (*theatre of intellect*).

key words :

lyricism . italian neo-vanguard . Sanguineti . stylistics . linguistics . poetics