

*Fabio Scottò*

# Le corps écrivain

Saggi sulla poesia francese contemporanea  
da Valéry a oggi







BIBLIOTECA DI STUDI FRANCESI

*collana diretta da*

Gabriella Bosco, Paola Cifarelli e Michele Mastroianni

Fabio Scotto

# Le corps écrivain

Saggi sulla poesia francese contemporanea  
da Valéry a oggi

*Valéry, Michaux, Tardieu, Frénaud, Ponge, Perros, White,  
Noël, Meschonnic, Frémon, Bénézet, Chambaz, Ancet, Rognet,  
Noiret, Lambersy, Vélter, Stéfan*

Volume realizzato con il contributo del  
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere  
dell'Università degli studi di Bergamo



**UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI BERGAMO**

Dipartimento  
di Lingue, Letterature  
e Culture Straniere

prima edizione italiana, ottobre 2019

© 2019 Rosenberg & Sellier

Publicazione resa disponibile  
nei termini della licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



[www.rosenbergesellier.it](http://www.rosenbergesellier.it)

Rosenberg & Sellier è un marchio registrato utilizzato per concessione della società Traumann s.s.

Il segno grafico in copertina è di Marco Antonaci

isbn 978-88-7885-778-0

LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl  
via Carlo Alberto 55  
I-10123 Torino  
[rosenberg&sellier@lexis.srl](mailto:rosenberg&sellier@lexis.srl)

# Indice

*Introduzione* XI

## PARTE PRIMA

*Da Paul Valéry a Henri Michaux: il pensiero della poesia*

Pensare la poesia oggi: presenza di Paul Valéry nella poesia lirica contemporanea francese e italiana 3

L'idea del Novecento poetico francese in Carlo Bo: Valéry, Supervielle, Michaux 33

La disseminazione corporea in *Ecuador* di Henri Michaux 53

## PARTE SECONDA

*Jean Tardieu, Francis Ponge e André Frénaud: un lirismo oggettuale?*

Jean Tardieu et Francis Ponge: le regard poétique sur l'objet 65

La voix et ses personnes dans la poésie de Jean Tardieu 85

La question du lyrisme et le lyrisme en question dans *Monsieur Monsieur* 101

«Tardivier» la langue: le rythme et son espace dramatique chez Jean Tardieu 113

André Frénaud traducteur de l'italien, André Frénaud traduit en italien 127

## PARTE TERZA

*Kenneth White e la géopoétique*

Kenneth White en Italie, Kenneth White et l'Italie 155

De la matrice au monde: les chemins de la candeur 165

## Indice

Kenneth White e Blaise Cendrars	175
Nazioni e contaminazioni di un'odierna erranza: l'a-topia nomade dello scoto-francese Kenneth White	201

### PARTE QUARTA

#### *Bernard Noël: il corpo e lo sguardo*

Bernard Noël et Mallarmé. <i>La Maladie du sens</i> (ou du sens de la maladie)	215
Bernard Noël e la fotografia: lo "sguardo sullo sguardo"	231
Bernard Noël et la peinture: la quête du mot visible	247
La poetica dello sguardo di Bernard Noël	259
Spazi del desiderio e dell'oblio in Bernard Noël	287
Bernard Noël et Paul Trajman: la main qui pense	297

### PARTE QUINTA

#### *Voci e soggettività: da Georges Perros a Jude Stéfan*

«Comme si un chien se trouvait soudain envahi par la parole». Autour d' <i>Échancrures</i> de Georges Perros	311
«On ne sait plus ce qu'ils disent». Des mots dans trois recueils d'Henri Meschonnic	323
Le corps de la voix. Autour de <i>La dernière phrase</i> de Jacques Ancet	335
Visages et masques du sujet: Jacques Ancet, Richard Rognet, Gérard Noiret	339
«L'encrier de la bouche»: physiologie de la voix dans la poésie de Werner Lambersy	361
Jean Frémon romaniere: tra metanarratività e poesia	369
Mathieu Bénézet: les errances poétiques d'un Orphée contemporain	387
Bernard Chambaz: una poetica dell' <i>Été</i>	405
André Velter. Le poème-médita(c)tion	421
La poetica di Jude Stéfan: frammento, iconoclastia e metapoesia	433

## *Indice*

### PARTE SESTA

#### *Al fuoco della teoria*

Poetica delle forme brevi nella modernità francese	461
Tra canto e disincanto. Sul dibattito poetico in Francia dal 1960 a oggi (riviste, tendenze, idee)	477
Le débat critique contemporain sur le lyrisme en France et en Italie	493
<i>Notizia bibliografica</i>	513
<i>Indice dei nomi / Table des noms</i>	517



## Introduzione

Come è noto a chi da tempo segue il mio lavoro critico e saggistico, il fulcro della mia ricerca è senza alcun dubbio la poesia, come anche conferma questa nuova raccolta di saggi che raggruppa trentuno contributi, alcuni dei quali inediti, in una versione aggiornata, riveduta e corretta. Nel corso degli anni, a mano a mano che si accumulavano gli scritti, mi sono infatti reso conto di come il loro intrinseco valore (ma meglio sarebbe forse dire senso) si caricasse di nuova linfa se messo in relazione con quanto li precedeva o seguiva, nel solco di un'affinità tematica volta ad approfondire progressivamente le ragioni e i modi del poetico, così da determinare un discorso più continuo e convincente nel quale il tutto traeva la sua forza dalle parti che lo compongono.

Che ad affermare ciò sia uno specialista del frammento e delle forme brevi può anche apparire contraddittorio; tuttavia va rammentato che la mia interpretazione del frammento ne *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese* (2012) intendeva vedere nella discontinuità delle parti frammentarie un *continuo* soggiacente che le legasse e dal quale ognuna di esse traesse senso. Se è vero ciò, gli studi scelti qui raccolti, che coprono l'arco di oltre un trentennio, sviluppano una lettura della poesia francese contemporanea da Valéry a oggi attraverso l'approfondimento di taluni assi tematici ritenuti nodali che chiamano in causa la storia della poesia (movimenti, riviste, idee, stili), l'opera di alcuni autori maggiori e di

altri meno noti – anche al fine di discostarsi dai terreni troppo battuti –, il dibattito teorico (specie quello sul lirismo) e taluni problemi/temi fondamentali, dal rapporto fra poesia e prosa alla poetica dell’oggetto, dalla geopoetica alla poetica dello sguardo, dal ritmo alla voce, dalla soggettività grammaticale alle istanze corporee.

Sì, in effetti, come si evince anche dal titolo prescelto, l’elemento unificante di questo percorso è *le corps écrivant*, il corpo che scrive, ovvero la convinzione che la poesia scaturisca precipuamente dalla presenza fisica di un essere che investe nella scrittura la totalità della sua potenzialità sensoriale ed esperienziale e che fa dello scrivere un gesto concreto il quale contribuisce a mutare il mondo e il suo spazio personale d’azione. Certo, il pensiero sempre sorregge tale fisicità, ma la serve e mai l’annulla, semmai carnalizzandosi a sua volta per essere parte dell’azione che la poesia compie nel suo apparire all’orizzonte del mondo, da lande inconse come da cogitazioni più razionali, sempre però inscindibile dalla soggettività dell’essere del quale è emanazione. Da ciò derivano le riflessioni sul pensiero della poesia di Valéry e Michaux, anche attingendo al magistero critico di Carlo Bo che le studia, o il confronto fra la materialità concreta dell’oggetto di Ponge rispetto alla sua figuralità parodistico-simbolica, insomma teatrale, di Tardieu. Con Kenneth White si è confrontati a un singolare tentativo di spostare l’attenzione dal soggetto alla terra in un progetto sincretistico tanto affascinante quanto minato da tentazioni narcisistiche di ritorno, mentre nel caso di Bernard Noël, autore fra quelli da me maggiormente studiati, la poetica dello sguardo, vista nel suo rapporto con l’arte, la fotografia e la letteratura consente di accostarsi a una delle più vertiginosamente intuitive esperienze di conoscenza attraverso l’uso della vista la quale produce nella “macchina mentale” le immagini che credevamo di solo passivamente ricevere dall’esterno.

Altre esperienze più recenti esplorano questa dimensione della soggettività esperente attraverso la poesia: in modo prevalentemente aforistico e antiestetico in Perros, nella modalità più problematica e metapoetica in Meschonnic, Ancet e Lambersy, nelle varie possibilità dell’erranza fisica e spirituale del viaggio in Chambaz e Velter e nell’oscillazione fra generi di Frémon e Stéfán, per limitarsi solo ad

alcuni. Il fatto è che nella poesia francese contemporanea, pur nella consapevolezza dell'inconciliabilità di prosa e poesia propugnata da Valéry, i generi si ibridizzano, le forme si confondono, dando vita a un terreno magmatico suggestivo e complesso nel quale è arduo orientarsi anche per lo specialista più esperto, essendo saltate tutte le chiavi tradizionali e semplificatorie di lettura e dovendo egli inventarsi strumenti e approcci sempre nuovi a seconda dell'oggetto di studio. Tale commistione di generi è, se si vuole, già presente nell'aforistica frammentaria, fin dalla stagione simbolista. La contemporaneità la recupera e la espande anche radicalizzandone taluni assunti e tendenze, a seconda che la finalità preposta sia il mero gioco del significante o il desiderio più profondo di comunicare transitivamente contenuti e valori accessibili. Di qui l'attenzione posta in molte di queste mie pagine anche ad analisi specifiche di testi, allo scopo di evidenziare come la «forma-senso» della poesia parli anche e soprattutto attraverso la sua forza intrinseca di suono e voce, manifestata dagli occorrimenti fonici e ritmici e dalla loro articolazione nel *corpo del testo*.

Il lettore dedurrà quindi da sé l'importanza per queste mie riflessioni degli apporti della poetica del ritmo di Henri Meschonnic, della poetica dello sguardo e dello spazio di Bernard Noël, della nozione di «materia-emozione» di Michel Collot e della poetica della presenza di Yves Bonnefoy, tutti studiosi e colleghi conosciuti e frequentati verso i quali nutro un sentimento di profonda gratitudine. Egli noterà altresì l'assenza in questo volume di miei saggi specifici su Bonnefoy, autore al quale ho, come è noto, dedicato negli ultimi vent'anni molto del mio lavoro critico e traduttivo. Ho in effetti ritenuto di preservare questi saggi per raccogliarli prossimamente in uno o più volumi specifici di taglio monografico dedicati al grande poeta e amico recentemente scomparso.

Infine una spiegazione che credo importante sulla scelta di riproporre in un volume bilingue i vari contributi nella versione originale nella quale sono stati scritti. Trattandosi di studi di settore, ho ritenuto che essi si rivolgessero a un pubblico prevalentemente di francesisti, quindi in grado di leggerli senza problemi nelle due lingue. Da traduttore ho inoltre già varie volte sperimentato i limiti

della pratica dell'autotraduzione alla quale nell'occasione ho pensato bene di sottrarmi, consapevole della necessità di preservare, se ce l'hanno, l'energia originaria di questi scritti critici e la loro valenza specifica di *testi su altri testi*.

Al lettore consegno queste pagine e il tempo di vita che contengono, con l'auspicio che esse siano anche per lui, come per me lo sono state, un'occasione di ampliamento della sua possibilità d'esistenza, non senza altresì ringraziare sentitamente l'Editore e i Direttori della Collana che con fiducia li accoglie.

F.S.

PARTE PRIMA

*Da Paul Valéry a Henri Michaux:  
il pensiero della poesia*



# Pensare la poesia oggi: presenza di Paul Valéry nella lirica contemporanea francese e italiana

La parole est ce moyen de se multiplier dans le néant.

P. Valéry, «Petite lettre sur les mythes»  
(*Variété*, in *Œuvres*, I, p. 963).

## 1. *Premessa*

Confesso di avere sempre guardato a Paul Valéry con un misto di ammirazione e di timore. Ammirazione per la statura del poeta e dell'intellettuale, da più parti definito l'erede di Mallarmé nel XX secolo, pensatore lucidissimo e quasi onnicomprensivo; timore, per via probabilmente dell'aura che lo circondava, del modo a volte anche poco attrattivo con il quale lo presentavano i manuali e le antologie scolastiche, una sorta di mostro insondabile, di testa gigantesca, di pensatore diuturno compilatore e illustratore solitario di migliaia di pagine di quaderni, insomma un osso duro, per i lettori e per gli studenti, di fronte al quale le meningi e la sopportazione del malcapitato di turno sarebbero stati inevitabilmente messi a durissima prova.

Se in questa descrizione di uno stato psicologico iniziale c'è sicuramente del vero – e parlo naturalmente a titolo meramente personale –, gli studi e le successive più approfondite letture, una volta spintomi oltre i primi timidi e parziali approcci scolastici ai classici come *Le Cimetière marin* o *La Jeune Parque*, mi hanno gradualmente condotto a una progressiva modifica di quell'iniziale impressione scoraggiante; se è vero che taluni versi sono alquanto ermetici e che certi passi dei *Cahiers*, dei quali sono lungi dall'aver una conoscenza esaustiva, risultano “terribilmente in chiave”, come avrebbe detto Montale, e respingenti nella loro ribadita e radicale autotelicità, tuttavia ho constatato che quanto scrive Valéry, se non sempre

si *capisce*, però pur sempre *s'intende* (rubo a Henri Meschonnic la duplice significativa accezione del verbo francese *entendre*, che significa sia *comprendere* che *udire, sentire con le orecchie e l'intelletto*). È in effetti difficile non essere fisicamente e non solo intellettualmente incantati dalla magia verbale della frase valeriana, dalla sua rotondità sillogistica, dalla sua grazia meditativa e lirica, dal suo portato di esperienza, e risulta quindi quasi naturale e irresistibile, come nella nota teorizzazione traduttologica delle *Variations sur les Bucoliques*, l'assumere un atteggiamento *mimetico*, ovvero quello di chi tenda a poggiare i passi sulle impronte dell'Autore (in quel caso il tradotto) per riviverne passo passo l'esperienza di scrittura e di pensiero, un'esperienza che molto spesso privilegia una naturalità dell'approccio e non solo teoreticamente l'esecuzione, attraverso il testo creativo, di un astratto teorema teorico (di natura fonetica, metrica, o di genere) che avrebbe dovuto esserne all'origine.

Intendo oggi soffermarmi infatti, almeno inizialmente, sul pensiero poetico di Valéry, in una città che amo<sup>1</sup> e in una terra di cui sono figlio e nella quale, per le note ragioni familiari e biografiche, si celebrò d'esso una tappa fondamentale e a suo modo "tragica" nell'ottobre 1892, con quella che va sotto il nome ormai mitico di "notte di Genova" in cui, scrive Maria Teresa Giaveri, si assiste a una «crisi di desimbolizzazione e di destrutturazione che coinvolge tutto l'immaginario valeriano»<sup>2</sup>. Per questo prenderò in considerazione soprattutto alcuni saggi e testi teorici di poetica e di riflessione sulla poesia, specie da *Variété*, allo scopo d'individuare taluni concetti-cardine che caratterizzano la singolarità del pensiero di Valéry e il suo modo di *pensare la poesia* facendola, per poi mostrarne, per accenni, la ricaduta e l'influenza sull'evoluzione della lirica francese e italiana contemporanea, benché rimanga ben lungi da me l'idea

<sup>1</sup> Genova, luogo dove fu tenuta la conferenza di cui questo testo è il sunto, conferenza inaugurale de "Le giornate Paul Valéry", 5ª edizione: *Sète-Genova, città di Valéry*, Genova, Palazzo Lomellino, sotto l'Alto Patrocinio dell'Académie Française, in collaborazione con le Éditions Fata Morgana, 18 settembre 2015.

<sup>2</sup> M.T. Giaveri, *Introduzione*, in P. Valéry, *Opere poetiche*, a cura di G. Pontiggia, Parma, Guanda («Poeti della Fenice»), 1989 (1ª ed.), 2012 (2ª ed.), p. 14.

di fornire di ciò un quadro esauriente ed esaustivo, e consapevole del fatto che siano stati soprattutto i versi a principalmente incidere sull'opera dei poeti successivi, ma non solo e non in egual modo in Francia e in Italia, per via del petrarchismo prevalente nella lirica italiana (con la fulgida eccezione, peraltro per ricezione a lungo problematica, di Leopardi) rispetto a un approccio più cogitante della lirica francese post-simbolista. Si tratterà quindi solo d'impressioni, motivate attingendo all'opera degli autori prescelti, cercando d'immaginare un dialogo che a me parrebbe verosimile non solo quando dichiarato e maieuticamente esplicito, ma anche quando inconscio e legato a un'azione d'influsso mediata dall'epoca e da coincidenze anche casuali e naturali.

## 2. *Il pensiero poetico di Valéry: suono, senso, ritmo*

Se è indubbio che vi sia in Valéry un'innata tentazione "speculativa" sottesa alla scrittura<sup>3</sup>, essa convive costantemente con un'istintiva consapevolezza del limite di tutto, quindi anche del pensiero. Da un lato quindi egli si sforza di procedere con metodo e razionalità nella disamina delle dinamiche che presiederebbero all'elaborazione del pensiero e dell'opera d'arte; dall'altro parrebbe, proprio all'interno della descrizione di questo processo, inficiarne la matrice razionale, logica, a profitto di una sorta d'innatismo la cui *altra* ragione andrebbe semmai ricercata nell'oscura e segreta origine dei suoni, dei ritmi, nell'intuizione di una voce scaturente non solo dalle geometrie algebriche della mente, ma dalle pieghe del vivere e del sentire-*entendre*.

In un'esistenza che ha avuto un giovanile approccio essenzialmente lirico alla scrittura in versi, poi un passaggio alla prosa, successivamente, dopo l'esperienza radicale e a suo modo autodistruttiva della *Soirée avec Monsieur Teste*, un lungo silenzio poetico, seguito da un ritorno alla scrittura poetica precedente, sempre inframezzato

<sup>3</sup> Jean Hytier parla a ragione di un «caractère spéculatif de nombreux morceaux», in P. Valéry, *Œuvres*, II, édition établie et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1960, p. 8.

da testi critico-speculativi e dall'esperienza sottotraccia e segreta, come di basso continuo, dei *Cahiers*, editi postumi, i saggi di poetica e d'estetica costituiscono certamente un momento decisivo di messa a punto di una riflessione che è anche espressione di una visione del mondo e dell'uomo imprescindibile per la comprensione dell'opera più squisitamente creativa, a ben vedere una sua continuazione parallela con altri mezzi.

In un pensiero che annovera fra i suoi modelli Descartes e Leonardo da Vinci, si è sorpresi dal fatto che, per esempio, Valéry rifiuti di definirsi filosofo<sup>4</sup> e che non abbia come fine primario nell'accostarsi all'opera di Descartes l'approfondimento della sua metafisica, quanto piuttosto qualcosa di più *attuale* e *drammatico* che riguarda la sua vita. Certo ne ammira il metodo<sup>5</sup>, lo spirito geometrico e la volontà palinogenetica di rifare tutto, ma anche l'intento di pervenire alla «conscience de soi-même, de son être tout entier [...]»<sup>6</sup> dalla quale dipenderebbe la memorabilità di un «Moi» capace di compiere la più audace rivoluzione intellettuale mai condotta; di qui la sua sorprendente e coraggiosa presa di distanza dal *cogito*, che per lui «n'a aucun sens», ma che ha «une très grande valeur» e nel quale vede un esempio dei limiti del linguaggio le cui espressioni «ne signifient rien par elles-mêmes», essendo unicamente «un acte réflexe de l'homme»<sup>7</sup>. Valéry qui cerca un ponte fra filosofia e poesia, per cui il filosofo si fa poeta<sup>8</sup>, ma resta poi prigioniero della pura intellettualità

<sup>4</sup> «Je ne suis point philosophe, et je n'ose écrire sur Descartes, sur lequel on a tant travaillé, que des impressions toutes premières, mais c'est là ce qui me permet de trouver à la méditation de ces instants si précieux et si dramatiques, un intérêt plus réel et une importance *actuelle*, ou plutôt d'éternelle actualité, plus grande, que je n'en sais trouver à l'examen et à la discussion de la métaphysique cartésienne», *Une vue de Descartes (Variété)*, in Id., *Œuvres*, I, introduction biographique par A. Rouart-Valéry, éd. établie et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1957, p. 816.

<sup>5</sup> «Chercher une méthode, c'est chercher un système d'opérations extériorisables qui fasse mieux que l'esprit le travail de l'esprit [...]», *ivi*, p. 800.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 805.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 825-826.

<sup>8</sup> «Vous savez qu'alors le philosophe se fait poète, et souvent grand poète: il nous emprunte la métaphore, et, par de magnifiques images que nous lui devons envier,

concettuale, mentre il poeta non riesce pienamente a esprimersi con mezzi della sola speculazione intellettuale; di qui il culmine, per me, di questa riflessione, che giunge a una singolarissima definizione del “Descartes di Valéry”:

Qu'est-ce donc que je lis dans le *Discours de la méthode*?

Ce ne sont pas les principes eux-mêmes qui nous peuvent longtemps retenir. Ce qui attire mon regard, à partir de la charmante narration de sa vie et des circonstances initiales de sa recherche, c'est la présence de lui-même dans ce prélude d'une philosophie. C'est, si l'on veut, l'emploi du Je et du Moi dans un ouvrage de cette espèce, et le son de sa voix humaine; et c'est cela, peut-être, qui s'oppose le plus nettement à l'architecture scolastique. Le Je et le Moi explicitement évoqués devant nous introduire à des manières de penser d'une entière généralité, voilà mon Descartes<sup>9</sup>.

Interessato sì al pensiero, ma in special modo ancor più alla sua vita e alle adiacenze di questo, Valéry predilige soprattutto «le son de sa voix humaine», il che lo pone, in una dimensione diversa dal mero sillogismo di metodo, all'ascolto di una voce, della vibrazione fisica di un essere che si dice umanamente nel mondo e così facendo afferma la sua presenza: insomma, il gesto e l'atto in sé, prima ancora di ciò che essi contengono e veicolano. Inoltre, nel “suo” Descartes si afferma che l'essere, per chi legge, diviene sempre inevitabilmente un sartriano “per sé”, l'invenzione di ciò che chi leggo è per me, di quanto d'esso mi penetra e, penetrando in me, mi modifica.

In *Questions de poésie*, Valéry rivela quale sia l'ostacolo prin-

il convoque toute la nature à l'expression de sa profonde pensée. Le poète n'est pas si heureux dans ses tentatives de l'opération réciproque», ivi, p. 797. Parimenti, Valéry riconosce alla filosofia lo statuto di «genre littéraire» collocabile «non pas trop loin de la poésie», *Léonard et les philosophes*, 1929, *Lettre à Leo Ferrero*, in Id., *Œuvres*, I cit., p. 1256.

<sup>9</sup> Ivi, p. 839. Sull'articolazione pronominale di Je e Moi in Valéry, si veda N. Celeyrette-Pietri, *Le jeu du je*, in M. Parent, J. Levaillant (dir.), *Paul Valéry contemporain*, Paris, Klincksieck («Actes et Colloques» 12), 1974, pp. 11-25.

cipale alla vera appercezione delle cose, ovvero il linguaggio concettuale, che invischia la realtà in un nugolo di astrazioni che ce ne precludono l'autentica esperienza: «J'estime qu'il faut désapprendre à ne considérer que ce que la coutume et, surtout, la plus puissante de toutes, le langage, nous donnent à considérer. Il faut tenter de s'arrêter en d'autres points que ceux indiqués par les *mots*, – c'est-à-dire – *par les autres*»<sup>10</sup>. Per questo s'interroga anche sulla ragione del fatto che spesso si parli della Poesia per farne il contrario di ciò che è. A ben vedere, la poesia ha un destino oscuro, imprevedibile, non *comunica* idee, assunto questo già benjaminiano, né tantomeno *significa*, semmai esprime ciò che ancora non sa attraverso un'effabilità non transitiva che si fonda sulla capitale distinzione tra il suono e il senso:

Distinguer dans le vers le fond et la forme; un sujet et un développement; le son et le sens; considérer la rythmique, la métrique et la prosodie comme naturellement et facilement séparables de l'expression *verbale même*, des *mots eux-mêmes et de la syntaxe*; voilà autant de symptômes de non-compréhension ou d'insensibilité en matière poétique<sup>11</sup>.

Vi è in questa affermazione di sostanziale rifiuto del dualismo fra forma e senso la convinzione che la poesia sia un linguaggio digiunto dall'uso comune e utilitaristico e che essa sia caratterizzata, per l'appunto, dall'indissolubilità del nesso fra suono e senso<sup>12</sup>, come nell'icastico esempio del pendolo i cui angoli estremi

<sup>10</sup> P. Valéry, *Œuvres*, I cit., p. 1282. Anche per questo Valéry afferma che i filosofi avrebbero cercato di «faire parler leur pensée», ma anche di guardare «*en deçà du langage*», *ivi*, p. 1268.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 1293. Mi sia consentito rinviare in merito al mio studio F. Scotto, *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, Roma, Donzelli («Saggi. Arti e lettere»), 2013.

<sup>12</sup> «Il résulte de cette analyse que la valeur d'un poème réside dans l'indissolubilité du son et du sens», P. Valéry, *Œuvres*, I cit., p. 1333. Basterebbe questa affermazione a rendere discutibili e poco credibili gli assunti secondo i quali esisterebbe una filiazione diretta tra la teoria di Valéry e lo strutturalismo, fondato per l'appunto sul dualismo e la separabilità semiotica fra forma e senso. È quanto, a ragione, intuisce Tzvetan Todorov, che distingue «*deux conceptions de la poétique*: celle de Valéry, celle du

d'oscillazione sono, da un lato, la forma e «les caractères sensibles du langage, le son, le rythme, les accents, le timbre, le mouvement – en un mot, la *Voix en action*» e, dall'altro, «toutes les valeurs significatives [...] tout ce qui constitue le *fond*, le sens d'un discours»<sup>13</sup>. Se questi assunti parrebbero ravvicinare Valéry alla nozione di «forma-senso» cara a Henri Meschonnic, tuttavia dalla sua teoria della letteratura lo separa risolutamente il fatto che di essi Valéry faccia il pilastro di una netta distinzione fra la poesia, che tale simmetria compie pienamente, e la prosa, la quale finisce inevitabilmente col privilegiare il contenuto, la descrizione, l'elemento denotativo e referenziale<sup>14</sup>. Per Meschonnic, proprio il superamento della distinzione di natura metrico-quantitativa fra poesia-verso e prosa condurrà a una nozione di ritmo che situerà la poesia ovunque nel linguaggio, come è nel versetto biblico, la cui prosodia contro-accentuativa impedisce la distinzione fra verso e prosa<sup>15</sup>. Per Valéry, il verso evoca *sensazione* e presenza di quanto evocato, mentre il pensiero insito nella prosa conduce alla *produzione di cose assenti*: insomma la *Voce non pensa*, è in un prima e in

structuralisme», T. Todorov, *La «poétique» de Valéry*, «Cahiers Paul Valéry», 1: *Poétique et poésie*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 123-132: 124.

<sup>13</sup> P. Valéry, *Œuvres*, I cit., p. 1332. In seguito, come ben spiega Valerio Magrelli nel suo saggio *Valéry on the beach* (in P. Valéry, *L'idea fissa*, Milano, Adelphi, «Piccola Biblioteca» 566, 2008, pp. 131-150), dopo la celebre crisi detta «la notte di Genova» del 1892, Valéry intraprenderà un'ascesi spirituale volta all'«abolizione della sensibilità» e dell'affettività erotica allo scopo di «individuare il soggetto allo stato puro» (ivi, pp. 140-141).

<sup>14</sup> «Ainsi, entre la forme et le fond, entre le son et le sens, entre le poème et l'état de poésie, se manifeste une symétrie, une égalité d'importance, de valeur et de pouvoir, qui n'est pas dans la prose; qui s'oppose à la loi de la prose – laquelle décrète l'inégalité des deux constituants du langage. Le principe essentiel de la mécanique poétique – c'est-à-dire des conditions de production de l'état poétique de la parole – est à mes yeux cet échange harmonique entre l'expression et l'impression», Id., *Œuvres*, I cit., p. 1332.

<sup>15</sup> Di natura prettamente metrica apparirebbe invece la nozione di ritmo propugnata da Valéry, se all'origine di molte sue poesie ci fossero un'istanza e una suggestione metrica, per esempio la ripetizione di una misura sillabica, come nei decasillabi (4-6) del *Cimetière marin*, ivi, p. 1338.

un dopo del pensiero che la affranca dal mero significare e da ciò trae la sua vera ragione d'essere.

È probabilmente per questo che il poeta distingue un'«esthétique» da un'«esthésique»<sup>16</sup>, con quest'ultimo termine intendendo «tout ce qui se rapporte à l'étude des sensations»<sup>17</sup>, ovvero alla sfera sensoriale corporea, meno sottomessa alla riflessione intellettuale, così come in *Poésie et pensée abstraite* tenta di oltrepassare i limiti del linguaggio verbale, e del linguaggio in genere<sup>18</sup>, per effondere la propria vita in più vite<sup>19</sup>. Coerentemente, nel definire la propria nozione di ritmo, prende spunto da un aneddoto concernente la sua quotidianità deambulatoria, ovvero il movimento corporeo della marcia, foriera, come già ebbe a dire Jean-Jacques Rousseau, di idee e riflessioni rivelatorie:

J'étais sorti de chez moi pour me délasser, par la marche et les regards variés qu'elle entraîne, de quelque besogne ennuyeuse. Comme je suivais la rue que j'habite, je fus tout à coup *saisi* par un rythme qui s'imposait à moi, et qui me donna bientôt l'impression d'un fonctionnement étranger. Comme si quelqu'un se servait de ma *machine à vivre*. Un autre rythme vint alors doubler le premier et se combiner avec lui; et il s'établit je ne sais quelles relations *transversales* entre ces deux lois (je m'explique comme je puis). Ceci combinait le mouvement de mes jambes marchantes et je ne sais quel chant que je murmurais, ou plutôt qui se murmurait *au moyen de moi*<sup>20</sup>.

Il ritmo gli s'impone naturalmente, è il movimento esterno che favorisce il coinvolgimento interiore e la sua corrispondenza con il ritmo corporeo, il corpo camminante prende a cantare non solo

<sup>16</sup> Id., *Discours sur l'esthétique*, in *Œuvres*, I cit., p. 1311.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> «Je dis que je regarde en moi ce qui se passe quand j'essaie de remplacer les formules verbales par des valeurs et des significations non verbales, qui soient indépendantes du langage adopté», ivi, p. 1318.

<sup>19</sup> «Je pense très sincèrement que si chaque homme ne pouvait pas vivre une quantité d'autres vies que la sienne, il ne pourrait pas vivre la sienne», ivi, p. 1320.

<sup>20</sup> Ivi, p. 1322.

con la bocca, ma con l'intera massa fisica della sua «machine», e dal quel canto è attraversato come se venisse da un prima e da un dopo di esso, da un oltre insondabile che la presenza ha occasionato.

Ora, analogamente, per Valéry, «un poème est une sorte de machine à produire l'état poétique au moyen des mots»<sup>21</sup>; questa macchina poetante non è riconoscibile come tale che quando diviene atto, esecuzione, sua messa in voce in qualche modo oralizzata, come Valéry sostiene nella *Première leçon du cours de poétique*, sua lezione inaugurale al Collège de France del 10 dicembre 1937: «C'est l'exécution du poème qui est le poème. En dehors d'elle, ce sont des fabrications inexplicables, que ces suites de paroles curieusement assemblées»<sup>22</sup>, il che lo farebbe nella modernità attuale prossimo all'idea di una poesia performativa, detta a voce alta, teatralizzata, egli anche ringraziando in taluni momenti della sua esistenza taluni lettori e interpreti dei suoi componimenti di averglieli, in un certo senso, fatti intendere per la prima volta, se, come scrive in *Calepin d'un poète*, «Parler, c'est entendre» e l'orecchio del poeta «lui parle»<sup>23</sup>.

Naturalmente il poeta ammira la musica e tende verso essa, pur sentendosi per lo più in una condizione d'inferiorità rispetto a questa; certo si premura a più riprese di distinguere il suono, inserito in una composizione armonica che è un tutto, dal rumore, che è un fenomeno isolato di frattura disarmonica. Pregio della musica sarà proprio quello di prelevare, nel disordine dei rumori, dei suoni per organizzarli e definirli all'interno di un sistema di relazioni che costituiscono «l'état musical»<sup>24</sup>, come egli spiega ne *L'Invention esthétique*. Più soggetta alla variabilità delle condizioni di produzione e di ricezione, la poesia è invece per Valéry il luogo stesso nel quale la soggettività esprimendosi si cerca e si costituisce, pur sempre nel rischio di disperdersi e svanire:

<sup>21</sup> Ivi, p. 1337.

<sup>22</sup> Ivi, p. 1350.

<sup>23</sup> Ivi, p. 1448.

<sup>24</sup> Ivi, p. 1413.

La poésie est un art du langage. Le langage est une combinaison de fonctions toutes hétéroclites, coordonnées et réflexes acquis par un usage qui consiste en tâtonnements innombrables. Des éléments moteurs, auditifs, visuels, mnémoniques, forment des groupes plus ou moins stables; et leurs conditions de production, d'émission, et les effets de leur réception sont sensiblement différents selon les personnes. La prononciation, le ton, l'allure de la voix, le choix des mots; – d'autre part, les réactions psychiques excitées, l'état de celui à qui l'on parle... autant de variables indépendantes et de facteurs indéterminés. Tel discours ne tiendra aucun compte de l'euphonie; tel autre, de la suite logique, tel autre de la vraisemblance..., etc.<sup>25</sup>

L'insistenza di Valéry sulla «condition d'exécution»<sup>26</sup> della poesia, sul suo non essere che *in actu* contribuisce a corroborare l'idea della poesia come fenomeno fisico e ritmico-sensoriale, oltre che mentale, cui si alludeva in precedenza. Di qui la sua attenzione al rapporto fra la poesia, il canto<sup>27</sup> e la danza, se «commencer de dire des vers, c'est entrer dans une danse verbale»<sup>28</sup>.

Consapevole della *Nécessité de la poésie*<sup>29</sup>, Valéry, che vi vede «une nourriture essentielle»<sup>30</sup> dalla quale non può essere settariamente escluso il borghese, ricorre all'espressione «poésie pure»<sup>31</sup>, intesa non come purezza morale, ma come quanto potrebbe anche definirsi «poésie absolue»<sup>32</sup>, ovvero uno scarto rispetto alla più diretta espressione del pensiero, o «une exploration de tout ce domaine de la sensibilité qui est gouverné par le langage»<sup>33</sup>. Di fatto, si tratta non tanto di un concetto acquisito o acquisibile, ma di una tendenza, di un *tendere verso* qualcosa di forse inattuabile. In quest'opera, la suggestione musicale (ed evidente in tal senso appare il richiamo

<sup>25</sup> Ivi, p. 1414.

<sup>26</sup> Ivi, p. 1415.

<sup>27</sup> «Le chant est plus réel que la parole plane», ivi, p. 1449.

<sup>28</sup> *Philosophie de la danse*, ivi, p. 1400.

<sup>29</sup> *Nécessité de la poésie*, ivi, pp. 1378-1390.

<sup>30</sup> Ivi, p. 1380.

<sup>31</sup> *Poésie pure. Notes pour une conférence*, ivi, pp. 1456-1463.

<sup>32</sup> Ivi, p. 1458.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

a Mallarmé) si esprime come ricerca di riprodurre in poesia qualcosa di simile a quella che in musica si chiama «modulation», come avviene nel caso de *La Jeune Parque*<sup>34</sup>, al fine di produrre l'incanto («produire l'enchantement»<sup>35</sup>), nel senso di stupore e meraviglia, attraverso l'in-canto dell'«état chantant»<sup>36</sup>, fino a dare l'impressione attraverso la poesia di qualcosa di simile ai «récitatifs d'autrefois»<sup>37</sup>.

A ben vedere, questo crescendo di un sillogismo anche emozionale e musicale conduce, sul piano teorico, ad assunti non privi di analogie con il pensiero di Walter Benjamin<sup>38</sup>, la poesia non potendo prescindere dalla “forma”: «Le mythe de la création nous séduit à vouloir faire quelque chose de rien. Je rêve donc que je trouve progressivement mon ouvrage à partir de pures conditions de forme [...]»<sup>39</sup>, anche per l'altro corollario secondo il quale poesia non sarebbe affatto sinonimo di comunicazione: «La poésie n'a pas le moins du monde pour objet de communiquer à quelqu'un quelque notion déterminée, – à quoi la prose doit suffire»<sup>40</sup>.

Affrancata dalla catena della significanza e della transitività, la poesia può quindi aspirare a tendere verso quella purezza<sup>41</sup> assoluta cui la chiama il segreto mistero della voce del suono nel silenzio del vivere.

<sup>34</sup> Ivi, p. 1473.

<sup>35</sup> Ivi, p. 1485.

<sup>36</sup> Ivi, p. 1492.

<sup>37</sup> Ivi, p. 1493.

<sup>38</sup> Mi riferisco al celebre saggio *Il Compito del traduttore* (1923), in W. Benjamin, *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962, nel quale il tedesco afferma che «il linguaggio non è esso stesso comunicazione» e che la traduzione «non è in funzione del lettore».

<sup>39</sup> *Au sujet du “Cimetière marin”*, P. Valéry, *Œuvres*, I cit., p. 1504.

<sup>40</sup> Ivi, p. 1510.

<sup>41</sup> Stefano Agosti, in *Pensiero e linguaggio in Paul Valéry* (P. Valéry, *Varietà*, a cura di S. Agosti, Milano, Rizzoli, 1971, pp. 7-25), parla però per Valéry di un'«esperienza dell'impuro» come mezzo per «“storicizzare” le idee e gli stati mentali [...] volontà di inserire entro la prospettiva del tempo la vicenda intellettuale, cui Valéry intende ascrivere il valore concreto d'un fatto, d'una situazione vissuta», ivi, p. 24.

3. *L'eredità francese contemporanea: Francis Ponge, Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Mathieu Bénézet*

Dovendo considerare l'influsso o la presenza di Valéry su alcuni dei poeti contemporanei francesi, alcuni fattori vanno preventivamente considerati. Innanzitutto l'aura che Valéry, accademico, figura a suo modo "ufficiale" del mondo letterario del suo tempo, ha potuto avere allo sguardo di coloro i quali, nel secondo Novecento, dalla prospettiva delle avanguardie vedono in tutto ciò che è ufficiale, riconosciuto, storicizzato come "classico" – nozione peraltro in Valéry problematica<sup>42</sup> – qualcosa di per sé sospetto di connivenza col potere e di perciò inautentico, falso, da evitarsi.

In realtà, è opportuno e consigliabile non fermarsi a questi pregiudizi, di natura per lo più ideologica, e semmai vedere con lucidità e onestà d'intenti in quali ambiti l'opera e il pensiero di Valéry abbiano avuto e continuino ad avere un influsso durevole e profondo, anche quando sottotraccia e indiretto. A me pare che esso sia riconducibile, ove presente, al portato della riflessione metapoetica, così fortemente presente in larga parte della lirica e dell'anti-lirica contemporanea francese, da più parti orientata alla dimensione di un *pensar poetando* che le dà uno spessore teorico considerevole e certo globalmente superiore, almeno da questo punto di vista, alla poesia italiana, che ha però il pregio, forse, di una maggiore efficacia squisitamente "poetica" degli esiti. Tale pensiero si esprime spesso attraverso modalità stilistiche frammentarie<sup>43</sup>, che coinvolgono tanto l'opera in sé, sia essa in versi o in prosa, o, come spesso accade, in forma libera mista di entrambi i generi, quanto la riflessione che la precede, la segue o l'accompagna. Vi è poi, per stilemi e temi specie dell'opera in versi, un richiamo al mito e al mondo greco-latino,

<sup>42</sup> Sempre Stefano Agosti obietta su tale definizione riferita a Valéry, in quanto difforme stilisticamente dai canoni e non uniforme per distribuzione del contenuto nei testi, *ivi*, pp. 23-24.

<sup>43</sup> Mi sia al riguardo consentito rinviare al mio studio F. Scotto, *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese*, Roma, Donzelli («Saggi. Arti e lettere»), 2012, e in esso, in particolare, al capitolo «Paul Valéry, o l'estetica del "contro-finito"», pp. 71-78.

cui si sono mostrati sensibili poeti come Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, specie per la filiazione virgiliana e bucolica, o Pierre Oster Soussouev, per l'afflato araldico, o Jean-Baptiste Para e altri ancora.

Se mi viene da pensare dapprima a Francis Ponge, ciò non è tanto per un'affinità diretta e immediata (figura problematica e poeticamente controversa, Ponge è stato da un lato un fautore di un ritorno al classicismo normativo di Malherbe, dall'altro il poeta-simbolo dell'oggettivismo avanguardistico di «Tel Quel») quanto semmai per il comune richiamo alla lezione di Mallarmé<sup>44</sup>, cui egli anche comparerà Valéry, come lui affascinato dalle infinite potenzialità che apre la liberazione dello spazio tipografico messa in atto dal *Coup de dés*. Vi è in Ponge un'alternanza di testi di tipo poetico e di testi di tipo metodologico, basti pensare, nella raccolta tripartita *Le Grand Recueil* (1961) alla sezione dal titolo *Méthodes*, che si apre con la poesia *My creative method*, la quale ha però un *incipit* che certo più anti-valeriano non si potrebbe:

Sans doute ne suis-je pas très intelligent: en tout cas les idées ne sont pas mon fort. J'ai toujours été déçu par elles. Les opinions les mieux fondées, les systèmes philosophiques les plus harmonieux (les mieux constitués) m'ont toujours paru absolument fragiles, causé un certain éccœurement, vague à l'âme, un sentiment pénible d'inconsistance<sup>45</sup>.

Voglioso di mostrare come le idee appartengano unicamente al linguaggio e non siano per il resto che nozioni astratte, Ponge, nel ricorso alla nozione di metodo intende richiamarsi esplicitamente a Descartes<sup>46</sup>, e pare qui porsi in contrappunto rispetto all'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895) di Valéry nella quale

<sup>44</sup> F. Ponge, *Lettre a Gabriel Audisio*, 25 janvier 1922, citato da B. Beugnot, in *Introduction a F. Ponge, Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), p. xv.

<sup>45</sup> Ivi, p. 515.

<sup>46</sup> «Oui, à propos de moi, on parle trop de J. Renard et pas assez de Descartes», in J. Paulhan, F. Ponge, *Correspondance (1923-1968)*, Paris, Gallimard («Blanche»), 1986, t. I, lettre 272, p. 280, citato da B. Beugnot e G. Farasse, in F. Ponge, *Œuvres complètes*, I cit., p. 1083.

questi si propone viceversa di mostrare l'azione della mente sugli oggetti<sup>47</sup>. E tuttavia la conclusione di questo stesso componimento, tutto orientato a mettere in discussione il valore dell'esperienza interiore a vantaggio di una lucida osservazione del mondo esteriore di luoghi, oggetti, paesaggi, eventi, persone, manifesta la sua propensione per un genere di breve scritto a cavallo fra la definizione e la descrizione che privilegierebbe «l'aspect sensoriel des choses»<sup>48</sup>, in tal modo recuperando quel senso legato ai sensi e alla fisicità caro anche al soggettivista Valéry. Poeta degli oggetti, Ponge cerca in tal modo di circoscrivere e arginare ogni *pathos* legato al coinvolgimento emotivo del soggetto al cospetto della realtà e del suo essere interiore, ma anche incontra il Valéry osservatore degli oggetti e della meccanica mentale attraverso la quale essi affiorano al campo d'identificazione della coscienza.

Yves Bonnefoy, che ben poco ha in comune con la poetica oggettivista di Ponge e il suo desiderio, peraltro fondamentalmente illusorio, di cancellazione del soggetto, attacca Valéry in almeno due circostanze rimproverandogli dapprima, nel saggio *Paul Valéry* (1958) de *L'Improbable* (1992), una sorta d'indifferenza al problema della morte: «Mais Valéry n'a pas su qu'on avait inventé la mort [...] Il se complait dans un monde d'essences où rien ne naît ni ne meurt»<sup>49</sup>. Torna poi sull'argomento nella sua lezione inaugurale della propria cattedra al Collège de France del 4 dicembre 1981 dal titolo *La Présence et l'Image* nella quale afferma quanto segue:

Mais lorsque Paul Valéry fut appelé dans cette maison à la première chaire de poétique, il avait déjà décidé que le contenu du poème, que l'on disait trop facilement, c'est sûr, le cri véridique de la souffrance ou le pressentiment de secrets de l'être, n'est qu'un élément en somme

<sup>47</sup> Ivi, p. 1084.

<sup>48</sup> Ivi, p. 517.

<sup>49</sup> Y. Bonnefoy, *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 99. Con il titolo *Paul Valéry* Bonnefoy riprende il saggio inizialmente intitolato *Valéry l'apostat* (1958).

formel dans une combinatoire et ne vaut qu'à s'effacer presque dans la loi des mots révélée<sup>50</sup>.

Nella circostanza Bonnefoy rimprovera a Valéry di avere distolto lo sguardo dall'esistenza in quanto tale, nella sua finitudine e mortalità umana, per analizzare la scrittura come qualcosa di estraneo all'identità del soggetto riducendola a meccanismo verbale, e di avere, in qualche misura, così aperto la strada all'approccio formalista alla scrittura del quale Roland Barthes sarà strenuo continuatore, da un lato orientando la critica verso terreni diversi dalla poesia e dall'altro mettendo in luce l'elemento ludico del gioco verbale come «acte libre»<sup>51</sup>, per poi riavvicinarsi tardivamente alla poesia con *La Chambre claire*. Va però detto, per onestà, che questa diatriba teorica a distanza conosce in anni più recenti da parte di Bonnefoy un sostanziale autocritico ripensamento che molto gli fa onore e che colloca in una nuova luce forse più obiettiva il suo rapporto con l'opera valeriana. In un'intervista rilasciata a Serge Bourjea<sup>52</sup>, valerista che lo interroga sulla sua "condanna" dell'opera di Valéry, reo ai suoi occhi di avere disconosciuto «le mystère de la présence», di non avere saputo amare nelle parole altro che l'intelligenza, di qui il suo categorico invito conclusivo a «oublier Valéry» dei saggi oggi lontani inizialmente a lui dedicati, Bonnefoy si vota a un «acte de contrition», pur mantenendo ancor oggi «bien des réserves à l'égard de cet indéniabile grand écrivain»<sup>53</sup>, sì profonde, con qualche permanente idiosincrasia (non ama *La Jeune Parque*, «ce trop long monologue»), in elogi di vari componimenti di Valéry, dal *Cimetière marin*, che conosce a memoria (rammento distintamente di averglielo sentito recitare quasi per intero, in una sorta d'improvvisata tenzone mnemonico-poetica con Jean-Paul Avice, in occasione di

<sup>50</sup> Id., *La Présence et l'Image*, in *Lieux et destins de l'image. Un cours de poésie au Collège de France 1981-1993*, Paris, Seuil, 1999, p. 17.

<sup>51</sup> Ivi, p. 18.

<sup>52</sup> Id., *Faut-il oublier Valéry?*, entretien avec Serge Bourjea, in O. Bombarde, J.-P. Avice (dir.), *Bonnefoy*, «Cahiers de l'Herne», 93, 2010, pp. 109-117.

<sup>53</sup> Ivi, p. 109.

una delle mie consuete visite a casa sua), a vari testi di *Charmes* (per esempio, *Le Cantique des colonnes*, *Aurore*, *Ébauche d'un serpent*, *Le rameur*), rimproverando a un poeta di tale talento di aver cercato di distruggere la poesia quando avrebbe invece potuto aiutarla. Fu così che, per il giovane liceale Bonnefoy a Tours, i libri di Breton finirono col prendere il posto di quelli di Valéry, al quale più tardi riprese a interessarsi nelle ultime sue stagioni di lezione al Collège de France, cui spesso assistette, riconoscendogli il merito di avere associato alla poesia «une pensée sur la poésie, à l'écriture une théorie»<sup>54</sup>, per questo si riappassionò all'autore de *L'Introduction à la poétique*, che ebbe il merito, con altri, di tenere viva una riflessione sulla poesia in un'epoca nella quale la poetica sartriana dell'*engagement* tendeva a distogliersi dal fatto poetico in sé, o ad assoggettarlo a logiche a esso, secondo lui, estranee. Di qui la sua ammissione, cinquant'anni dopo, di avere peccato allora «par simplification de [s]on objet de pensée» e, per desiderio di rivolta, di non avere colto a pieno «la complexité de [s]on être»<sup>55</sup>. Per questo si commuove nel leggere una lettera del 1940 che Valéry, già malato, indirizzò a Émilie Noulet sul libro su Mallarmé che questa aveva scritto, in questa lettura critica non vedendo riconosciuta la grandezza di quel poeta che egli aveva tanto amato, e così mostrando agli occhi di Bonnefoy di essere capace di uno sguardo su Mallarmé che «fait apparaître un homme beaucoup plus qu'une pensée»<sup>56</sup>. Ma Bonnefoy nega che *La Jeune Parque* abbia influenzato la sua scrittura di *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), malgrado alcune apparenti analogie, perché essa e alcune pagine di *Charmes* «ne cessent d'interposer entre les aspects de la nature et la parole au travail tout un vaste réseau de représentations anthropocentrées ou anthropomorphes qui en rendent abstrait le vocabulaire [...]»<sup>57</sup> (si riferisce evidentemente alle ninfe, ai veli d'acqua, ai velluti...). Infine, Bonnefoy, con rimpianto, si rimprovera di non avere approfondito la sua co-

<sup>54</sup> Ivi, p. 110.

<sup>55</sup> Ivi, p. 111.

<sup>56</sup> Ivi, p. 112.

<sup>57</sup> Ivi, p. 114.

noscenza dell'opera di Valéry: «J'ai négligé de lire beaucoup de ses écrits pourtant des plus importants, m'assure-t-on. Je me suis replié sur quelques textes, comme si je voulais réduire cette vaste présence humaine à ce dont j'avais besoin pour avoir raison de lui»<sup>58</sup>. Detto ciò, gli preferisce Nerval, Baudelaire, Rimbaud per ragioni di affinità alla poetica dell'esistenza e dell'esperienza vissuta che il suo lavoro poetico e critico sono andati fino a oggi ribadendo.

Nell'opera di Michel Deguy, poeta e filosofo, la traccia di Valéry appare ai miei occhi specie nella continua e incessante commistione di espressione e riflessione, che conferisce un forte tasso saggistico anche all'espressione poetica. Opere come *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*<sup>59</sup> sono attestazione di un diarismo riflessivo cogitante che chiama alla pagina continue istanze filosofiche (specie riconducibili a due pensieri per l'opera di questo autore matriciali quali quello di Heidegger e di Derrida) e letterarie, inglobate in un discorso volutamente frammentario, sincopato, affidato a densi grumi concettuali però spesso resi con intuizioni e giochi linguistici fondati sulla deformazione verbale neologista (come è, per l'appunto, nella ricerca interna al linguaggio dello stesso Derrida), su evidenziazioni tipografiche in corsivo, su sillogismi etimologici e anche su una tendenza al ricorso all'uso del segno matematico all'interno della pagina letteraria, in un voluto e ricercato caoticismo formale ed espressivo che molto mi pare debba agli spunti più oscuri e densi dei *Cahiers* valeriani. Un esempio di ciò può essere il passo seguente:

C'est l'artefact qui, opérant la correspondance, différencie les deux: monde de l'œuvre, un «petit tout», et monde où entre l'œuvre, grand tout selon les deux sens du génitif «monde de l'œuvre». C'est l'artefact qui fait de l'entre, de l'intervalle, de la correspondance, du rapprochement-éloignement entre le monde à habiter et la figure du monde. C'est l'art.

L'analogie  $\frac{a}{b} \rightarrow \frac{c}{d}$  est un mythe; sans doute. Mais

<sup>58</sup> Ivi, p. 117.

<sup>59</sup> Paris, Seuil, 1987.

nous comprenons que a/b désigne la composition (la confection) de l'œuvre en rapport avec le monde, qui donne (sur) le rapport du monde à sa figuration. Et le lien entre les deux rapports, marqué ici par le signe →, est éthique et esthétique, bon et agréable.

Le monde donne la partie qui donne sur le tout.

[...]

Si, selon l'antique parole occidentale, l'être est *Un Tout* (*hen kai pan*), «le Tout» convient au dire de l'être (s'il convient de dire *un tout*), alors il se donne dans chacune de ses parties, dans ce qui est *un* «aspect» du tout, sous une de ses faces; «analogiquement» et «symboliquement»; analogie de l'être et régime *symbolique* de la pensée se présupposent, se répondent. Ce qui unifie, c'est le comme-un de l'être en ses «parties»<sup>60</sup>.

Emblematico appare in tal senso anche un altro titolo, *La raison poétique*<sup>61</sup>, che ad alcuni potrà apparire quasi ossimorico (se è vero che per lungo tempo tra poesia e ragione – basti pensare al Manifesto del Surrealismo del 1924, che recita: «[...] en dehors de tout contrôle exercé par la raison» –, fu guerra aperta), ad altri vagamente kantiano, nel solco della *Critica della ragion pura*, libro nel quale si legge, per esempio, il quesito onto-poetico seguente: «La question est: qu'en est-il du rapport du poème avec la phrase et le phrasé? Un "poème"? Qu'est-ce à dire?»<sup>62</sup>. Se ne evince una ricorrenza di argomentazioni meta-poetiche che interrogano il poetico stesso nella sua essenza reale e verbale dal suo interno, nel *poiein* stesso. Del resto, in un suo scritto dedicato a Valéry dal titolo *Deux poétiques de Valéry?*<sup>63</sup>, spiega Martin Rueff, «Michel Deguy a raconté comment la poétique de Valéry a nourri sa réflexion en plusieurs phases contradictoires», pur se egli ha conosciuto una

<sup>60</sup> M. Deguy, *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique* cit., pp. 17-18.

<sup>61</sup> Id., *La raison poétique*, tressements d'empreintes de François Rouan, Paris, Galilée, 2000.

<sup>62</sup> Ivi, p. 13

<sup>63</sup> Id., *Deux poétiques de Valéry?*, «La Nouvelle Revue Française», 38, n. 224, août 1971, pp. 1-6. Citato da M. Rueff, *Différence et Identité. Michel Deguy, situation d'un poète lyrique à l'apogée du capitalisme culturel*, Paris, Hermann («Le Bel Aujourd'hui»), 2009, p. 203, nota 2.

fase anti-valeriana, di cui Deguy scrive: «les discours de réception ne valaient pas la *Critique de la raison pure*; ni les aphorismes *La Monadologie*, ou les dialogues simulés ceux de Platon; ni Teste les *Ideen*, ou telles pages des *Cahiers* l'esthétique de Hegel [...]», per poi concludere, facendo eco contraria al giovane Bonnefoy a Valéry avverso: «Oublier Valéry? Non»<sup>64</sup>.

Anche nel lavoro più squisitamente poetico di Deguy è possibile cogliere, fin dai *Fragments du cadastre* (1960), l'elemento sepolcrale e marino che rinvia evidentemente al *Cimetière marin*: «Cependant ils mouraient par paquets comme les algues à marée basse | Ils mouraient par grappes comme la vigne dans la cuve | Ils mouraient comme des méduses sur la grève [...]»<sup>65</sup>. Parimenti il titolo *Gisants* (1985)<sup>66</sup> allude a sua volta tanto ai giacenti (i morti), quanto ai monumenti sepolcrali, e, in testi quali «Rhétorique», «L'esprit de poésie», «Rapprochements»<sup>67</sup> mette in atto una poetica del frammento che convoca le risorse della poesia e del pensiero, delle sue figure e del mito almeno tematicamente affine, mi pare, alla ricerca valeriana:

Toute figure est figure de pensée  
Une figure est celle du dieu de poésie  
Qui se glisse dans la forme de cette figure  
En ressemblant à s'y méprendre à cet hôte qui l'accueille  
Pour y féconder Alcmène la poésie<sup>68</sup>.

Risolutamente votata a una scrittura *fantaisiste* che fonde verso e prosa in una sorta di recitativo permanente (si pensi a libri come *L'Aphonie de Hegel*<sup>69</sup>), l'opera di Mathieu Bénézet, scomparso

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> M. Deguy, *Où dire. Poèmes I, 1960-1970*, Paris, Gallimard («Poésie»), 1973, p. 10.

<sup>66</sup> Id., *Gisants. Poèmes III, 1980-1995*, préface d'A. Zanzotto, Paris, Gallimard («Poésie»), 1999.

<sup>67</sup> Ivi, pp. 113-115, 118-119, 120-121.

<sup>68</sup> Ivi, p. 118.

<sup>69</sup> M. Bénézet, *L'Aphonie de Hegel*, Sens, Obsidiane, 2000.

nel 2013, si nutre di un vasto repertorio di letture e assembla, in un diarismo franto e spasmodico, istanze alquanto eterogenee, nelle quali miti come quello di Orfeo<sup>70</sup> coesistono con motivi contemporanei meno culti, in una sorta di caravanserraglio poetico dai tratti indefinibili, se non per contaminazioni di generi e tendenze. Di questa modalità, quella che più si avvicina, a mio avviso, a un'ascendenza valeriana può essere l'*apostille*<sup>71</sup>, in cui frammenti in successione, contrappuntati/completati da brevi annotazioni a margine di natura per lo più locativa, mettono in campo tutte le potenzialità della nota, dal segmento nominale al micro-dialogo, dalla citazione implicita allo spazio bianco intralineare, dall'uso delle maiuscole allegoriche all'evocazione mitica fatta interagire con il quotidiano, fino al corsivo espressivo della singola lettera o iniziale, o a soppressioni di lettere sul modello dell'orale parlato («l» per «le»), come nel caso seguente che qui propongo di seguito:

- Naissance de l'Enfant-Langue, est-ce plausible?

Diotima commencer –  
Ici –  
La grotte d'Homère – Ascension du Cynthe – ils  
parlent on n'entend rien, on n'entend toujours pas  
– puis les voix décalées: F: *Je ne sais pas*. H: *Je*  
café 14<sup>e</sup> *ne comprends pas*. G: *Qu'est-ce que vous voulez?*  
parmi les clochards, sur l quai proche d'un fleuve,  
5 qui parlent en langue arabe, et lui en souabe:  
chaque geste effleurant l'aile d'l ange: demeure  
toujours l'entaille à la bouche d'Enfant: exactement  
proportionnée je vais, seul, «presque sans  
rue jambes»: ainsi en rêve  
des plantes horreur nocturne précédant la création du monde  
rejoignant un fragment de son devenir (\*): voisi-

<sup>70</sup> Si veda Id., *Ce que dit Eurydice*, in F. Scotto (a cura di), *Nuovi poeti francesi*, Torino, Einaudi («Collezione di poesia» 394), 2011, pp. 46-55.

<sup>71</sup> M. Bénèzet, *Détails, apostilles*, Paris, Flammarion, 1998, poi in Id., *Œuvre 1968-2010*, Paris, Flammarion («Mille & Une Pages»), 2012.

nant la terre –  
(je définis, ainsi, le rêve<sup>72</sup>)

Inoltre, esplicito riferimento a Valéry è constatabile, sempre nelle *Apostilles*, in un frammento di taglio anaforico che riprende sue espressioni poetiche e meta-poetiche:

- car «les vivants [...] sont faits d'une maison et d'une abeille», dit Valéry –
- car la Langue nous mène à nous tenir au-dessus du vide et à saisir le chemin qui parfile le vide –
- car «nous allons lisant comme l'on parle»: et telle est la poésie, dit Valéry – telle est *la preuve de la poésie*, ajoute-t-il –<sup>73</sup>

Maestro di cui confutare le tesi e con il quale confrontarsi, fra adesione e presa di distanze, presenza intertestuale e riferimento formale e intellettuale di metodo, Valéry ha esercitato e continua a esercitare, benché in modo asistemático e disomogeneo, una presenza problematica e feconda nella lirica francese contemporanea.

4. *L'eredità italiana contemporanea: Eugenio Montale, Andrea Zanzotto, Valerio Magrelli, Giuseppe Conte, Giancarlo Pontiggia*

A giudicare dalla fortuna critica e dalle numerose traduzioni succedutesi nel tempo, Paul Valéry appare una presenza di riferimento sicura e consolidata nella poesia italiana novecentesca, specie per il mallarmeismo sostanziale della stagione ermetica, spiega Giovanni Raboni<sup>74</sup>, del quale in parte, per rifrazione, anch'egli beneficia, ma, con l'anti-mallarmeismo della stagione post-ermetica, la sua azione

<sup>72</sup> Ivi, p. 1094.

<sup>73</sup> Ivi, pp. 1102-1103.

<sup>74</sup> G. Raboni, *L'arte della dissonanza*, in Baudelaire, *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, intr. di G. Macchia, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1996, pp. XXXIX-XLIX.

diviene meno immediatamente percepibile in poesia, mentre rimane più costantemente presente nel dibattito filosofico-estetico. Va ridetto altresì del carattere nel suo insieme meno speculativo e metateorico della poesia italiana contemporanea rispetto alla francese, il che ha reso forse l'impatto del pensiero poetico di Valéry più circoscritto a taluni autori che con la Francia hanno avuto un rapporto di filiazione intellettuale e professionale. Se sul fronte delle avanguardie, per esempio, un autore come Edoardo Sanguineti ha sicuramente subito l'influsso francese dell'avvento delle scienze umane, con il suo portato vitale e problematico di contaminazioni, ibridazioni e sperimentazioni formali, tuttavia il suo modo di declinare questa materia è stato prevalentemente ironico, quando non anche grottesco, maniera questa, anche per una certa distanza di posizioni politiche rispetto a Valéry, che non me lo fa ritenere particolarmente accosto all'Autore francese. Né vedo tantomeno evidenti prossimità con i poeti vicini a un realismo del quotidiano (Giovanni Giudici, Luciano Erba, Nelo Risi, Giampiero Neri), mentre altri, pur alla cultura francese assai legati come Vittorio Sereni o Giorgio Caproni, paiono più affini alla suggestione misteriosa e abbacinante della poesia di un René Char, anche per affinità di esperienze belliche.

Si deve ad Alessio Brotto un utile e documentato studio su Eugenio Montale lettore di Valéry<sup>75</sup>. Il giudizio poetico e critico di Montale su Valéry si articola in più interventi critico-giornalistici apparsi dagli anni Cinquanta agli anni Settanta<sup>76</sup>, dai quali si può evincere come Montale abbia ammirato Valéry, di cui accetta la collocazione fra "le grandi cattedrali del nostro tempo" per la poesia francese (assieme a Claudel, Jammes, Fargue e Perse). Valéry ha per lui saputo creare una sorta di «poesia dell'atto poetico», cui però guarda con una certa diffidenza per via del suo crocianesimo

<sup>75</sup> A. Brotto, *Eugenio Montale, Testimonianza su Valéry*, «The Italianist», 29, 2009, pp. 88-99. A questo articolo si rinvia per il dettaglio della bibliografia critica montaliana su Valéry.

<sup>76</sup> Ora raccolti in E. Montale, *Il secondo mestiere*, a cura di G. Zampa, 2 voll., Milano, Mondadori, 1996.

critico che non vedeva di buon occhio gli autori che fondevano ragione e sentimento. Se Francesco Flora ha inteso inserire Valéry come secondo elemento di una triade della cosiddetta “poesia pura” ermetica costituita da Mallarmé-Valéry-Ungaretti, ha anche così posto il problema della comprensibilità del testo quale categoria di giudizio critico, che Montale fa propria nel dire come l’oscuro Valéry risultasse in fondo chiarissimo, se comparato ai suoi ancor più incomprensibili successori francesi. Di qui, nel confronto con Mallarmé, la prevalenza in Valéry di una parola-sintesi intellettuale rispetto alla vocazione musicale mallarmeana, razionalismo che gli fa assumere agli occhi di Montale una coloritura “classica” (in una ideale linea di continuità che va da Malherbe a Racine, e che include anche i romantici Hugo e Lamartine), ma anche “anti-romantica”, per il suo rifiuto dell’immagine del poeta-vate, cara ai Romantici. Il liberale e moderato Montale apprezzerà poi le idee politiche del Valéry critico delle illusioni e dei rischi del progresso. Sul piano poetico, vari critici italiani (G. Ioli, A. Ferrara, R. Luperini...) hanno poi messo in risalto varie affinità e nessi fra *Charmes* e i montaliani *Ossi di seppia*.

Non risultando a mia conoscenza scritti di Andrea Zanzotto dedicati a Valéry, se un qualche nesso è possibile trovare credo sia, da un lato, nel comune amore dei due poeti per Virgilio, la natura e il paesaggio, che nell’opera poetica di Zanzotto si può ritrovare per esempio nella prima sezione di *Vocativo* (1957)<sup>77</sup>, intitolata *Come una bucolica*. Il richiamo al mondo latino caro a Valéry è altresì presente in Zanzotto nel ricorso all’elegia, per esempio la raccolta *Elegia e altri versi* (1954), e, sempre in *Vocativo*, *Elegia del venerdì*<sup>78</sup>:

O alberi, laggiù, voi beneditelo,  
quei pochi suoni ripetete in folta  
luce, in corone d’amorose foglie.

<sup>77</sup> A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1999, pp. 129 ss.

<sup>78</sup> Ivi, pp. 140-141.

Con papaveri e lucciole e more  
qui senza fine  
i prati s'insaporano alla luna,  
qui con noi le morte dolomiti<sup>79</sup>.

Anche l'ecloga (la raccolta *IX Ecloghe*, 1962), altro genere classico latino, rimanda a questo analogo universo di reminiscenze e mette in atto un "discorso sulla poesia" che di qui in poi permeerà pressoché costantemente tutta la produzione successiva. Proprio in questo spessore meta-discorsivo e nell'azione disgregante delle forme all'interno del testo può identificarsi un altro elemento di comunanza fra Zanzotto e il Valéry dei *Cahiers*, benché nel poeta di Pieve di Soligo la traccia di una radicalità del discorso poetico lo conduca verso una disseminazione maggiormente marcata dalle istanze della psicanalisi e del linguaggio delle scienze che ricorre al grafema, all'iconico di supporto al verbale (come in Henri Michaux), in un continuo de-formarsi della lingua, nell'alternanza di sublime e scatologico, di gergale informale mutuato dal parlato e di petrarchismi, d'italiano spurio invaso da altri *idiomi* e *petèl*, di onomatopée e stridori cacofonici, come in *Pasque* (1973), dove il poeta parla di «neoermetiche viscere» e di «poesia totale»<sup>80</sup>. Così il poeta del verso libero ha ritorni al sonetto (*Ipersonetto*, ne *Il Galateo in bosco*, 1978), ibridando l'idioma di scienza e suggestioni altre, dalla fisica all'astronomia (*Fosfeni*, 1983), spingendo la poesia fin dove forse prima di lui nessuno aveva osato condurla e delineando una figura a suo modo, e con tutte le dovute differenze, di valeriano neo-intellettuale assoluto che mira a un poema-tutto onnicomprensivo.

Parlare del rapporto di Valerio Magrelli con Valéry richiederebbe un ampio discorso, egli essendone nel contempo attento esegeta, studioso e traduttore francesista di formazione filosofica. Mi limiterò qui a richiamare alcuni aspetti che a me paiono essenziali di questo

<sup>79</sup> Ivi, p. 141.

<sup>80</sup> Ivi, p. 447.

fecondo connubio, con minimi esempi testuali. Alle dinamiche dello sguardo e dell'auto-riflessione dedica un denso studio saggistico dal chiastico titolo *Vedersi vedersi*<sup>81</sup>, che studia i processi di rappresentazione identitaria che tanto affascinarono Valéry attraverso l'azione del vetro, dello specchio e della fotografia. Ne scaturiscono dinamiche vertiginose sull'autoscopia del Soggetto guardante che s'interroga sulla proiezione del sé in ciò che vede e che hanno molto a che vedere col tema del *Narcisse*. Ora, tali questioni gnoseologiche e fisico-metafisiche sono da sempre al centro della ricerca poetica personale di Valerio Magrelli, il quale, fin dagli esordi, propone con *Ora serrata retinae*<sup>82</sup> un suo *de rerum natura* portatile che attraverso la geometrizzazione del campo visivo interroga la scrittura, «la meridiana muta della mente» e il suo silenzio, per «diventare così da carne segno»<sup>83</sup>. In tal modo il poeta, osservandosi all'opera, abita il proprio cervello, ne sonda, come Valéry, il vivere intellettuale, se ne vuole padrone e, specularmente/reciprocamente, se ne lascia diadicamente possedere:

Io abito il mio cervello  
come un tranquillo possidente le sue terre  
Per tutto il giorno il mio lavoro  
è nel farle fruttare,  
il mio frutto nel farle lavorare.  
E prima di dormire  
mi affaccio a guardarle  
con il pudore dell'uomo  
per la sua immagine.  
Il mio cervello abita me  
come un tranquillo possidente le sue terre<sup>84</sup>.

<sup>81</sup> V. Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi («Biblioteca Einaudi»), 2002. Si veda anche, oltre a sue traduzioni nel volume P. Valéry, *Opere poetiche* cit., la sua edizione di Id., *L'idea fissa* cit.

<sup>82</sup> V. Magrelli, *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 3-99.

<sup>83</sup> Ivi, pp. 12-13.

<sup>84</sup> Ivi, p. 24.

Singolare la definizione che dà Valéry del mito nella *Petite lettre sur les mythes*<sup>85</sup>: «*Mythe* est le nom de tout ce qui existe et ne subsiste qu'ayant la parole pour cause»<sup>86</sup>. Dunque il mito nascerebbe dal linguaggio e nel linguaggio, parlare sarebbe di per sé mitizzare, ovvero conferire alla realtà umana una dimensione di senso attraverso la diegesi, popolare le tenebre di figure, storie, azioni che le vivifichino nel «*mythe des mythes, l'indéfini du mythe, – le Temps...*»<sup>87</sup>.

È da quest'altra accezione o da questa specola che introduco in conclusione due altri poeti italiani che, ciascuno a suo modo, hanno posto l'energia del mito al centro della loro ricerca poetica. L'uno, Giuseppe Conte, ligure d'Imperia, viaggiatore nelle terre dei miti e degli dèi, cantore dell'amore; l'altro, Giancarlo Pontiggia, lombardo, latinista, innamorato della Grecia e desideroso di una parola "remota" che salvi e sappia farsi durevole canto di gioia, speranza oltre ogni pianto.

Giuseppe Conte, che non fa trapelare, a quanto ho avuto modo di verificare, espliciti riferimenti a Valéry nei suoi scritti poetici, è il poeta della passione, dell'infanzia e della natura ligure e marittima, saldamente ancorato agli affetti delle origini, ma anche anarchicamente votato, come Rimbaud, all'erranza, agli smarrimenti, alle ibridazioni sincretistiche di culti, fedi ed esperienze. Strenuo difensore della sacralità della Poesia (con la "p" maiuscola) nel mondo alienante e disumano della Tecnica, Conte canta l'Amore in tutte le sue declinazioni, alternando l'ode al salmo, la preghiera all'inno bacchico al Vino, il canto al lamento, al fine di restituire l'uomo alla sua vita, alle sue *res gestae*, con un piglio eroico e araldico che spesso chiama alla sua pagina eroi omerici trattati come coetanei nei quali nuovamente immedesimarsi, attraverso la prosopopea. Eccolo allora esaltare l'energia arcaica del Fuoco: «E al di sopra di ogni cielo || dove non arrivano gli uccelli | dove gli Angeli ci sono

<sup>85</sup> P. Valéry, *Œuvres*, I cit., pp. 961-967.

<sup>86</sup> Ivi, pp. 963-964.

<sup>87</sup> Ivi, p. 963.

Fratelli ll c'è Fuoco» («Canti di Yusif Abdel Nur», *Canti d'oriente e d'occidente*<sup>88</sup>), cantare la Grecia di Ettore e Patroclo («Ai Lari (Carme)»<sup>89</sup>), parlare al padre «come ai Lari | gli antichi»<sup>90</sup>, esaltare dionisiacamente l'amore ed Eros in tutte le sue manifestazioni e forme, dire sacra la parola, salvifica: «Sacra, sacra, sacra la Parola, la Terra, la mano che scrive e che carezza, la nuvola, la volta del cielo» («Figlio dell'energia democratica»<sup>91</sup>). E il pensiero va ad alcune poesie di Valéry quali *La caresse*, *Chanson à part*<sup>92</sup>, per la tenerezza e il canto, e a certe evocazioni paniche della luce albale e del fuoco, come per esempio: «Salut! Divinités par la rose et le sel, | Et les premiers jouets de la jeune lumière, | Îles!... Ruches bientôt, quand la flamme première | Fera que votre roche, îles que prédís, | Ressente en rougissant de puissants paradis; | [...]» (*La Jeune Parque*)<sup>93</sup>.

Giancarlo Pontiggia, che dell'opera di Valéry è profondo conoscitore e generoso traduttore<sup>94</sup>, scrive in un suo saggio che corredata la sua traduzione di *Il mio Faust*<sup>95</sup> che

*Mon Faust* è un'operetta disperata. Valéry giunge alla definizione di un nichilismo estremo e senza redenzione. Nulla di puro, di sostanziale, di prezioso può essere comunicato; cielo e spirito sono vuoti; la Storia è vana. Le creazioni della parola, i capolavori, i canti purissimi, le verità di diamante, le architetture della deduzione, le luci della parola sono RIEN, nulla<sup>96</sup>.

<sup>88</sup> G. Conte, *Canti d'oriente e d'occidente*, Milano, Mondadori («Il Nuovo Specchio»), 1997, p. 62.

<sup>89</sup> Ivi, p. 79.

<sup>90</sup> Ivi, p. 83.

<sup>91</sup> Ivi, p. 105.

<sup>92</sup> P. Valéry, *Œuvres*, I cit., pp. 162-163.

<sup>93</sup> Ivi, p. 106.

<sup>94</sup> Rammentiamo le sue traduzioni di *Il pomeriggio di un fauno. Monologo di un fauno. Improvviso d'un fauno*, in Id., *Poesia e prosa*, Parma, Guanda, 1982, di Id., *Opere poetiche* cit., di Id., *Il mio Faust*, Milano, SE, 1992.

<sup>95</sup> G. Pontiggia, *Valéry «Mon Faust»*, in P. Valéry, *Il mio Faust* cit., pp. 215-230, ora, con il nuovo titolo «*Mon Faust*» di Paul Valéry, in G. Pontiggia, *Selve letterarie*, Bergamo, Moretti&Vitali («I volti di Hermes» 3), 2006, pp. 63-78.

<sup>96</sup> Ivi, p. 73.

Questo impietoso bilancio è utile non soltanto a pesare un suo giudizio su un'opera di Valéry che gli trasmette sensazioni negative e motivi d'inquietudine, ma corrisponde anche pienamente a una battaglia teorica e a una visione critica che con coerenza Pontiggia persegue da tempo e che lo induce a vedere qui nel Faust di Valéry una proiezione narcisistica di un Io «ripiegato su di sé», ovvero “romantico”, con romantico egli intendendo, nel suo saggio-pamphlet *Contro il Romanticismo*<sup>97</sup>, quanto ha concepito «l'arte come categoria separata dallo spirito [...]», ha fondato «il reale sull'arte», ha disinvoltamente identificato «vita, arte, reale», facendo sì che «il sacro è diventato triviale»<sup>98</sup>. Al Romanticismo così inteso egli contrappone invece «l'epoca classica», che «fu immaginazione e il pensiero di un ordine più alto»<sup>99</sup>, ciò che il Romanticismo, svalutando gli stili, rendendo “estetico” tutto, ha teso a disgregare. Ebbene, si evince facilmente quanto questi temi fossero cari anche a Valéry, che su questa diade s'interrogò e molto indusse a meditare la critica<sup>100</sup>. E poco dopo, rivolgendosi ora alla sua personale intenzione poetica, Pontiggia significativamente aggiunge: «Tutta la mia poesia, come ho già detto altre volte, si riassume in fondo in una immagine: per me la poesia è sentire che la terra è cielo; che la terra si muove dentro il cielo, che è già, in ogni suo punto, cielo»<sup>101</sup>, di qui l'inseparabilità di realtà e immaginazione, di storia, terra e natura.

Le ragioni “remote” (lontane, ma anche “re” - “mote”, ovvero “mosse da cose”) di questa poesia, fin dalla tardiva e a lungo attesa raccolta organica d'esordio *Con parole remote*<sup>102</sup>, si situano

<sup>97</sup> Id., *Contro il Romanticismo. Esercizi di resistenza e di passione*, Milano, Medusa («La zattera» 11), 2002.

<sup>98</sup> Ivi, pp. 13-14.

<sup>99</sup> Ivi, p. 7.

<sup>100</sup> Si veda a riguardo, sul “classicismo” di Valéry, il giudizio di Stefano Agosti qui alla nota 42.

<sup>101</sup> G. Pontiggia, *Contro il Romanticismo* cit., p. 18.

<sup>102</sup> Parma, Guanda, 1998, che ha un risvolto critico di presentazione firmato da Giuseppe Conte.

tutte «entro i confini del canto»<sup>103</sup>, nei meandri «di un pensiero più che remoto, legni | di un antico fuoco»<sup>104</sup>. Poesia che si vuole civile, quella di Giancarlo Pontiggia, anche di preghiera a volte, e di evocazione-invocazione: «Rami, selve, nomi d'amore: di nuovo | vi invoco»<sup>105</sup>, manifestazione di una fede nel potere della parola poetica, posta nella sua ara, ma che conosce le sublimi idee, l'anima, la cetra, la polvere e il dono, il baudelairiano, necessario dialogo con il lettore, ad arginare il vuoto. Fedeltà alle proprie più intime ragioni ribadita anche nella silloge successiva *Bosco del tempo*<sup>106</sup>, dove il poeta, rivolgendosi ai classici, sa però anche coniugare l'«Arcadia ventosa» con la «Brianza selvosa»<sup>107</sup>, levando lo sguardo e la voce gnomicamente su una «storia avara, immerdata»<sup>108</sup>, per invocare luzianamente il mondo a ridestarsi all'umano dalle sue miserie: parole nel vento, di vita, che non mentono.

Mi piace concludere questo provvisorio itinerario proprio con un'affermazione dello stesso Pontiggia tratta da un suo volume d'interviste<sup>109</sup> e che credo Valéry, «maestro dell'anima», avrebbe facilmente fatto propria:

La poesia, in fondo, è un organismo semplice, elementare. Per prima cosa è fatta di suoni: quindi deve avere una sua musica, che può variare nel tempo, assumendo forme più o meno armoniose, magari dissonanti [...] ma sempre capaci di far vibrare la sostanza dei nostri pensieri, di inchiodarli a un ritmo, a una pronuncia quasi magica<sup>110</sup>.

<sup>103</sup> Ivi, p. 11.

<sup>104</sup> Ivi, p. 16.

<sup>105</sup> Ivi, p. 21.

<sup>106</sup> Parma, Guanda, 2005. Un libro raccoglie l'opera poetica completa di Giancarlo Pontiggia, *Origini. Poesie 1998-2010*, con un saggio di C. Sini, Novara, Interlinea, 2015, con l'eccezione della successiva raccolta *Il moto delle cose*, Milano, Mondadori, 2017.

<sup>107</sup> Ivi, pp. 41, 43.

<sup>108</sup> Ivi, p. 46.

<sup>109</sup> Id., *Undici dialoghi sulla poesia*, Milano, La Vita Felice («Colloqui di poesia» 9), 2014.

<sup>110</sup> Ivi, p. 52.



# L'idea del Novecento poetico francese in Carlo Bo: Valéry, Supervielle, Michaux

*all'amico e collega Sergio Pautasso  
in memoriam.*

## 1. Del «lettore»

Vi è indubbiamente nell'intensa esperienza critica e intellettuale del ligure Carlo Bo un approccio sincretistico e comparatistico che fonde mirabilmente le ragioni personali e intime del singolo con le istanze collettive ed estetiche provenienti dai movimenti e dagli impulsi dell'epoca. Non intendiamo con ciò affermare che Bo abbia sposato questa o quella causa, pur essendo nota la sua iniziale affinità alle ragioni dell'ermetismo italiano, bensì più semplicemente mettere in risalto la verticalità e l'orizzontalità diacronico-sincronica con la quale egli prende in esame l'evoluzione letteraria del suo tempo, anche alla luce della lezione fondatrice e sempre attuale dei maestri del passato. Si tratta insomma di una scrittura critica, e di una vera scrittura *nella* critica, che chiama a sé una molteplicità di voci e saperi al cospetto dei quali «il lettore» elabora nel crogiolo della pagina la sua visione della letteratura e del mondo, in una «sorta di diario ininterrotto in cui letteratura e morale si fondono in un unico movimento che va al di là delle categorie», come a ragione scrive Sergio Pautasso<sup>1</sup>.

Ora, nell'approccio alla letteratura di Carlo Bo figura centrale è quella del lettore, visto non soltanto come fruitore estetico dell'originale, ma come vero *autore* di una forma di lettura che è condizione

<sup>1</sup> S. Pautasso, *Giustificazione della scelta*, in C. Bo, *Letteratura come vita. Antologia critica*, a cura di S. Pautasso, presentazione di J. Starobinski, testimonianza di G. Vigorelli, Milano, Rizzoli, 1994, p. XL.

stessa dell'esistenza e ricezione dell'opera. Ne risulta una sorta di *anatomia della lettura critica*, per parafrasare Northrop Frye<sup>2</sup>, che è a suo modo anche un'apologia della lettura come condizione stessa di sopravvivenza della letteratura. Nel saggio *Della lettura*<sup>3</sup>, Bo identifica l'atto di leggere con il riconoscimento di sé («Leggere intanto e sin da principio è imparare a riconoscersi»<sup>4</sup>) e, nel tratteggiare un ricchissimo itinerario di approcci critici alla lettura, egli rivela anche l'organigramma dei propri maestri, da Sainte-Beuve a Rivière, da Gide a Du Bos<sup>5</sup>. Nel prendere in considerazione le loro letture, il critico delinea un percorso che di riflesso identifica nel loro modo di leggere un'idea di letteratura e di critica che enuclea la loro possibilità o meno di comprendere le opere che esaminano. E ci pare questo un buon punto di partenza per definire, dalla prospettiva critica, l'idea del Novecento francese di Bo, che riprende la celebre *querelle* che oppone Sainte-Beuve, per lui «il critico perfetto»<sup>6</sup>, al Proust di *Contre Sainte-Beuve* (1954, postumo), ma soprattutto della prefazione alla traduzione di *Sésame et les Lys* (1906) di Ruskin, «perché cede ogni diritto a una formulazione troppo libera dell'immagine creativa»<sup>7</sup> che rimane prigioniera della suggestione e della passionalità del ricordo e per questo non approda alla «formazione esatta dello spirito»<sup>8</sup>, quando invece Ruskin «faceva della lettura una questione assoluta e ne ritrovava la grande importanza nella sua offerta di *conversazione* [...]»<sup>9</sup>. Se per Bo Proust testimonia un

<sup>2</sup> N. Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957), trad. it. *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969<sup>1</sup>, 1987<sup>2</sup>.

<sup>3</sup> C. Bo, *Della lettura*, in Id., *Della lettura e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1953, pp. 1-55.

<sup>4</sup> Ivi, p. 3.

<sup>5</sup> A questi, nel novero dei maestri, Ferdinando Castelli aggiunge anche Renato Serra e Miguel de Unamuno, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Franz Kafka e Dino Campana, *Carlo Bo. Una vita per la letteratura*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 1996.

<sup>6</sup> Ivi, p. 7.

<sup>7</sup> Ivi, p. 15.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

«dissidio tra la vita e la lettura», intesa come «un ozio pericoloso dove la stessa intelligenza corre il rischio di perdere ogni virtù»<sup>10</sup>, a tale visione egli oppone l'esigenza di un vero e proprio stile di lettura che superi ogni condizione ancillare di questa rispetto alla creazione dell'autore letto:

Allo stesso modo che per lo scrittore, è necessario uno stile al lettore; uno stile mobile, vivo e spregiudicato che lasci sempre la porta aperta al disegno dell'interrogazione che deve essere il libro. Interrogazione, ecco dove bisogna mettere l'accento saltando una volta tanto la questione delle risposte. La risposta è dentro di noi ma sono le occasioni dello spirito a mostrarcela<sup>11</sup>.

Non sfugge, al di là dell'implicito soggettivismo dell'affermazione, più incline a cercare in se stessi l'altro piuttosto che nell'oggettività dell'opera, il carattere assoluto e per il lettore ambiziosissimo di questa posizione che nel riconoscere uno stile alla lettura la eleva già *in nuce* a scrittura critica che muove dall'opera per fare opera della lettura stessa, come scrittura di/da lettura. Posizione la cui risoluta fermezza evoca l'idea austera e nobile di letteratura come «condizione», «golfo d'attesa metafisica» e spirituale «strument[o] di ricerca e quindi di verità» che vede nel testo una «soluzione di verità assoluta» opposta a ogni forma di letteratura come «mestiere», «professione» o «divertimento» e distrazione che già era stata formulata nel celebre suo scritto *Letteratura come vita* del 1938<sup>12</sup>, in cui molti, al di là delle reali intenzioni del giovane critico, videro una sorta di manifesto dell'ermetismo.

Bo pare per l'appunto contrapporre a Proust la visione problematica e irrisolta della lettura di Valéry, visione aperta all'inquietudine della mente e del cuore che non preclude l'«assoluta indipen-

<sup>10</sup> Ivi, p. 18.

<sup>11</sup> Ivi, p. 20.

<sup>12</sup> Id., *Letteratura come vita*, in Id., *Letteratura come vita. Antologia critica* cit., pp. 5-16.

denza del testo liberato»<sup>13</sup>. Tale itinerario convoca poi Gide, Rivière, in cui vita e lettura coincidono<sup>14</sup>, Faguet, Thibaudet, Du Bos e la sua anima in ascolto, Amiel e Joubert, ma anche Tommaseo, Croce, Serra e De Robertis, sul fronte italiano, e Azorín su quello spagnolo, a significare l'ampiezza europea e comparatistica dello sguardo, costantemente illuminato dalla lezione di Montaigne, cultore della lettura come autentica gioia e piacere.

## 2. *Il catalogo critico e poetico novecentesco*

Sul fronte critico, come attestato dallo studio *La critica francese dal 1910 al 1940*<sup>15</sup>, non è possibile individuare una «condizione di scuola»<sup>16</sup>, ragion per cui occorre procedere con estrema cautela considerando le singole opere. Bo, scandagliando con acume e circospezione le principali produzioni critiche del primo Novecento, individua in Rivière, Du Bos, Gide, Valéry e Sartre le voci più sicure e autorevoli dal lascito certo per la posterità, non senza riconoscere anche a Thibaudet, il gran «lavoratore»<sup>17</sup>, e a Ramon Fernandez, a suo avviso il più dotato e preparato critico della sua generazione<sup>18</sup>, ampi meriti. In un itinerario che compendia anche autori come Alain, Benda, Blum, Suarès, Schlumberger, Crémieux, Lalou, Fondane e vari altri, Carlo Bo identifica in Gide «l'unica lezione critica a valore universale in questi anni»<sup>19</sup>, per la sua forza polemica e spirituale messa al servizio della verità e del riscatto dell'uomo. Le associa, per motivi analoghi di centralità dell'elemento antropologico, quella di Valéry, forse più segreta e ardua, ritenendole entrambe probabili figlie del magistero critico di Mallarmé<sup>20</sup>. Ricorrono nell'apprezzamento delle opere critiche, come

<sup>13</sup> Id., *Della lettura* cit., p. 20.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 29-30.

<sup>15</sup> Id., *Della lettura e altri saggi* cit., pp. 287-324.

<sup>16</sup> Ivi, p. 287.

<sup>17</sup> Ivi, p. 312.

<sup>18</sup> Ivi, p. 319.

<sup>19</sup> Ivi, p. 289. Bo si riferisce a opere come *Prétextes*, *Incidences* e al *Journal*.

<sup>20</sup> «Forse qualcosa del lungo e prezioso insegnamento di Mallarmé nei suoi

anche delle poetiche, i termini-chiave *spirito* e *anima*, umanisticamente associati a *uomo*<sup>21</sup> e *coscienza*, segno di una matrice idealistica e spiritualista del suo pensiero che privilegia, nel dar conto delle scritture altrui, uno sguardo globalmente comprensivo, più sensibile all'immagine d'assieme che non al dettaglio, all'unità e allo spirito del tutto, piuttosto che al risalto delle parti e del frammento, termine questo connotato negativamente nel vocabolario critico di Bo, che ritiene in generale la scrittura frammentaria una scrittura debole. Un discorso a parte è riservato all'ascendente esercitato da Barrès, per più versi cattivo maestro in virtù delle sue idee politiche reazionarie, sulle giovani generazioni d'inizio secolo e frutto di una cifra cui a suo avviso s'alimenta stilisticamente Jacques Rivière<sup>22</sup>, campione critico di essenzialità, compostezza e armonia del dettato. A Charles Du Bos, specie al primo non ancora tentato da derive stilisticamente misticheggianti, va poi l'apprezzamento per avere incentrato la sua ricerca sulla spiritualità e sull'«equazione di vita e letteratura»<sup>23</sup>, mentre spicca, nonostante la distanza ideologica dal marxismo sempre manifestata dal critico ligure, l'esplicito apprezzamento critico per l'opera di Jean-Paul Sartre:

[...] soltanto Sartre è padrone di un linguaggio veramente libero e violento, la sua critica ha una forza innegabile d'impostazione e di individuazione. Si dirà che non è completamente disinteressata, che è

martedì è passato nell'opera di Gide e in quella di Valéry e non bado appena a dei suggerimenti precisi di tecnica o addirittura a delle suggestioni di carattere letterario, investo invece quel dato centrale dell'uomo e dello spirito che l'autore di *Prétextes* e quello di *Variété* hanno rispettato secondo la loro natura», ivi, p. 292.

<sup>21</sup> «La forza della vera critica francese di questo secolo sta appunto in questo continuo e aperto omaggio alla funzione direttiva dell'uomo, in questo rispetto di una funzione centrale e nutritiva», ivi, p. 302.

<sup>22</sup> «[...] una cifra unica: quella cifra che potremmo chiamare l'attenzione di Rivière. Dove l'ha imparata? da Barrès o dalla scuola libera di Gide? Forse da tutt'e due per una mirabile composizione di elementi sentimentali e spirituali», ivi, pp. 303-304. Si veda C. Bo, *Jacques Rivière*, Brescia, Morcelliana, 1935.

<sup>23</sup> Ivi, p. 305. E qualche pagina dopo Bo aggiunge: «Con Du Bos è cambiata la nozione di letteratura, è stato il primo a pronunciare delle parole decisive per un rinnovamento dall'interno dei nostri interessi», ivi, p. 314.

prostrata a una volontà superiore del suo autore ma anche se queste osservazioni sono vere, c'è troppa altra parte di illuminazione immediata perché esse diventino assolute e definitive. Chi ha letto le pagine di alta polemica su Mauriac, chi lo segue nella sua battaglia sulle pagine della sua rivista, *Les Temps modernes*, riconosce che in Sartre c'è una straordinaria capacità d'invenzione critica e finalmente una natura ricca di vita e di sangue<sup>24</sup>.

L'elogio di Sartre culmina poi nel riconoscimento della natura sostanzialmente «rivoluzionaria»<sup>25</sup> anche di Rivière, Du Bos, Gide e Valéry, tutti a loro modo eredi della lezione di Montaigne, cui compito è quello di addivenire a un'«individuazione dell'uomo vero, a una formulazione piena dello spirito»<sup>26</sup>.

Il catalogo poetico primo novecentesco di Bo inizia da Apollinaire, di cui riconosce l'assoluto valore innovativo nell'ambito europeo e la sua capacità di prendere le distanze da Mallarmé per «riportare l'immagine sensibile della vita o magari la vita stessa, grezza nella sua prima materia di un testo ormai sterile per provocare una ripresa di attività, la soluzione di un moto»<sup>27</sup>; in ciò lo riavvicina a Verlaine, ma vede con sospetto la presenza in *Alcools* (1913) della «sollecitazione esterna al posto della radicata ragione della vera poesia»<sup>28</sup>. È noto come Bo condanni la gioscosità fine a se stessa della poesia e l'elemento ludico; ne fanno qui le spese Cendrars, Vildrac e Soupault, cui contrappone la naturalezza del gesto di Salmon, teso a un «investimento completo del mondo»<sup>29</sup>. Sola eccezione appare quella fatta per l'ironia di Max Jacob, intesa come mezzo per «provocare la verità e quella risposta che sembra inse-

<sup>24</sup> Ivi, pp. 320-321.

<sup>25</sup> «[...] questi spiriti appartengono alla famiglia degli spiriti rivoluzionari e direttori e niente della loro attività è morto, è vano», ivi, p. 324.

<sup>26</sup> Ivi, p. 323.

<sup>27</sup> Id., *Il libro dell'ultima poesia francese*, in Id., *Della lettura e altri saggi cit.*, pp. 78-98: 81.

<sup>28</sup> Ivi, p. 82.

<sup>29</sup> Ivi, p. 84.

guire in ogni suo atto e nell'arco d'ogni parola»<sup>30</sup>. Icastica appare anche la stroncatura di Jean Cocteau, accusato di «troppa facilità» e di «azzardo minore e di libertà a buon mercato»<sup>31</sup>, insomma di una mancanza di una vera ragione poetica di scrivere, e cui contrappone il carattere innovativo della lirica di un Paul Éluard e di un Henri Michaux.

Pur nella sostanziale diffidenza verso le logiche collettive di movimento Bo dedica ampio spazio nel suo repertorio critico al surrealismo<sup>32</sup>, inteso come esperienza plurale all'interno della quale si affermano sicure personalità quali lo stesso Paul Éluard, ritenuto il suo maggior poeta, André Breton, da lui considerato soprattutto un grande prosatore, specie per *Nadja* (1928), e Tristan Tzara, poeta autentico, a prescindere dalla sua militanza dadaista. Se alcuni suoi scritti consistono per lo più in repertori di annotazioni sui vari autori, in *Bilancio del surrealismo*<sup>33</sup>, certo il suo scritto più meditato e compiuto sull'argomento, egli perviene a una documentata ricostruzione storica e critica dell'avventura surrealista, la quale appare ai suoi occhi un momento inizialmente problematico, per via della sua logica di gruppo annientatrice delle individualità dei singoli, almeno sulla carta, ma anche vitale di recupero della lezione rimbaudiana tesa a *changer la vie* in un orizzonte anche extra-letterario. Se critico appare Bo sulla fase politica più ideologicamente rivoluzionaria d'adesione al Partito Comunista francese e alla dialettica del materialismo storico in quanto a suo avviso traditrice delle ragioni più intime della poesia (si pensi a riguardo al percorso, pur per certi versi da lui letterariamente molto ammirato, almeno nel romanzo, di Aragon), tuttavia si mostra particolarmente sensibile

<sup>30</sup> Ivi, p. 87.

<sup>31</sup> Ivi, p. 85.

<sup>32</sup> Si vedano di Carlo Bo, *Storia e motivi del surrealismo*, in Id., *Saggi di letteratura francese*, Brescia, Morcelliana, 1940, pp. 317-341; *Il Surrealismo*, in *La Psicoanalisi – Il Surrealismo*, Torino, Edizioni Radio Italiana («Etichette del nostro tempo»), 1953, pp. 61-162; *Bilancio del surrealismo*, in Id., *Letteratura come vita. Antologia critica* cit., pp. 869-930.

<sup>33</sup> Id., *Bilancio del surrealismo* cit.

al coraggio estremo dell'impresa e alla sua componente di sacrificio la cui «azione consiste nel protrarre indefinitamente la condizione dell'assoluto»<sup>34</sup> e il suo orizzonte d'attesa. Dubbioso sui poteri dell'automatismo in quanto esercizio di passività, Bo tende a valorizzare la forza spirituale di esperienze individuali come quelle di Paul Éluard e di Pierre Reverdy, ma anche di Antonin Artaud, capace di «un gesto così umano della verità, che neppure il Breton più acceso ha dimostrato di possedere»<sup>35</sup>. Il surrealismo rimane ai suoi occhi «una soluzione da inventare in massima parte», ma «il suo invito è così assoluto che sarebbe imperdonabile nascondere l'importanza, il valore eterno»<sup>36</sup>. Se ne evince ancora una volta una tendenza a esplorare l'evento letterario nella sua complessità ad ampio raggio per poi ricondurlo a giudizi di valore eredi della posizione originaria d'elezione del critico.

### 3. *Paul Valéry, o dei «brandelli d'intelletto»*

L'approccio per molti aspetti controverso di Carlo Bo all'opera di Paul Valéry (1871-1945), come mostreremo, si sviluppa a partire da un confronto con Pascal, vero nume tutelare del critico ligure, in una bipartizione che in un saggio singolare dal titolo *Il «pezzo» su Pascal*<sup>37</sup> egli opera tra due «grandi famiglie di spiriti», quella di chi sia riuscito a scrivere il suo «pezzo» su Pascal (ovvero sia stato in grado di confrontarsi con quell'altezza di sensibilità e di pensiero, e prima di essa con quella di Lucrezio e Sant'Agostino), dietro i quali vede l'insegnamento di Sainte-Beuve, e quella di chi, non riuscendovi, si sia rifugiato nell'assenza e nel diniego. Bo nella nota argomentazione teologica del *parsi* mostra come Pascal, scegliendo con coraggio di scommettere sull'esistenza di Dio, «entr[i] dolorosamente nella carne del nostro cuore»<sup>38</sup>, aprendo una ferita che lo

<sup>34</sup> Id., *Storia e motivi del surrealismo* cit., p. 335.

<sup>35</sup> Id., *Bilancio del surrealismo* cit., p. 909.

<sup>36</sup> Ivi, p. 928.

<sup>37</sup> Id., *Il «pezzo» su Pascal* (1937), in Id., *Saggi per una letteratura. Con una lunga appendice*, Brescia, Morcelliana, 1946, pp. 250-255.

<sup>38</sup> Ivi, p. 254.

colloca, per capacità di auto-confessione, anche sopra Montaigne e La Rochefoucauld<sup>39</sup>. Viceversa egli pone Valéry «precisamente al lato opposto»<sup>40</sup>, fra coloro, come Proust e Pirandello, che, impreparati a incontrarlo, lo abbiano ignorato o si siano rivelati sordi a quel richiamo per lui ineludibile di verità. Bo vede nella lirica di Valéry, per quanto ammirevole, un'eco conclusiva della poesia mallarmeana, per questo votata a una mancanza di posterità e a uno scacco irrimediabile:

[...] la bellezza e la perfezione della sua poesia vogliono concludere in un senso solo l'esperienza mallarmeana, sono un simbolo vivo di questa sottile passione della parola ma sono un simbolo, sono un monumento, nella sua ricerca respira necessariamente questo abbandono definitivo, l'accettazione di una sconfitta e di una morte. Per questo Valéry poeta non può avere discepoli cheentino, che siano dei collaboratori attivi di questa poesia francese che ormai dipende da altre nozioni e cammina su altre strade: la sua poesia rappresenta una partita chiusa da tempo, ci dà – è vero – degli esempi assoluti per fermezza e per misura ma mi sembra che non sia dotata di una vita solubile in altre occasioni e in altre vicende rettoriche<sup>41</sup>.

Anche quando si sofferma sui versi del poeta di Sète lo fa con un misto di ammirazione e delusione, quasi essi fossero inevitabilmente afflitti da una tara originaria che finisce col privarli di senso per loro endemica irresolutezza, frutto di un'impresicata origine e di carenza finalistica:

[...] raramente una poesia ci offre uno spettacolo così ricco d'interrogazioni immediate e continue, interrogazioni che nascono nel primo pronunciare del testo, nelle prime luci delle parole. E siano pure interrogazioni non troppo profonde, non definitive, ma la loro puntualità sta a denunciare un'incertezza sul loro valore pratico e sulla loro origine,

<sup>39</sup> Ivi, p. 255.

<sup>40</sup> Ivi, p. 252.

<sup>41</sup> Id., *Il segreto di Valéry*, in Id., *Saggi per una letteratura. Con una lunga appendice cit.*, pp. 58-61: 59.

riallacciandosi a una più antica funzione vitale. In questo senso le vere conquiste non sono da cercarsi negli oggetti lirici che sottopone al nostro giuoco ma nello stato confuso della loro vera introduzione, nell'eco che forse inevitabilmente alza prima della pronunzia, invertendo un cammino che dopo non ha più nessun senso<sup>42</sup>.

Non sfugge quindi come le sue maggiori e più assidue attenzioni vadano al Valéry prosatore, quello dell'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895), di *La Soirée avec Monsieur Teste* (1896), di *Mon Faust* (1946), di *Variété* (1924-1944), di *Tel Quel* (1943) e dei *Cahiers* (1970-1988), lucido esploratore dell'intelletto che, per identificazione proiettiva con Monsieur Teste egli avvicina al Des Esseintes di Huysmans. Come lui vittima delle tentazioni dell'artificiale e di «precise derivazioni schopenhaueriane», lo ritrae in un moto a ritroso, *à rebours*, inficiato da un nichilismo che a ragione Du Bos individua<sup>43</sup>, mentre la critica a torto s'ostina a interpretarlo filosoficamente, come nel caso di Thibaudet, così precludendosi di coglierne «la ragione anteriore di umanità [...] uno stato normale e valido di presenza»<sup>44</sup>. Ma la vera ragione dell'ostilità che Bo manifesta nei confronti di Valéry (non a caso non lo include nella sua antologia *Poesia francese del Novecento da Apollinaire a Char*<sup>45</sup>, e non ci pare omissione minimizzabile) è dovuta principalmente, crediamo, alla posizione polemica da questi assunta nei confronti di Pascal, da lui accusato di radicale pessimismo<sup>46</sup>. Bo, che vice-

<sup>42</sup> Id., *Della seconda natura di Valéry* (1945), in Id., *Letteratura come vita. Antologia critica* cit., p. 814.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 810-811.

<sup>44</sup> Ivi, p. 811.

<sup>45</sup> Milano, La Goliardica, 1966.

<sup>46</sup> Si veda P. Valéry, *Variations sur une Pensée*, in Id., *Œuvres, édition établie et annotée par J. Hytier*, vol. I, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1980, p. 473, in cui accusa Pascal di avere esagerato nell'opporre conoscenza e salvezza. Lloyd James Austin spiega le ragioni di questa sua avversione individuandole nella critica del radicale pessimismo di Pascal a opera di Valéry: «Son ennemi le plus intime, on le sait, fut Pascal, contre qui il s'acharna tout au long de sa vie. Or Valéry avait certainement Pascal en vue lorsqu'il fit parler son Solitaire des "sottises" que le ciel étoilé, "cette grenaille et ses poussières ont semé [...] dans les

versa è grande estimatore di Pascal, nell'interrogarsi su questo atteggiamento di Valéry vi legge un atteggiamento inverso a quello dell'autore delle *Pensées* e anche un tradimento nei confronti del suo maestro Mallarmé:

Interrogiamo per un momento la sua posizione di fronte a Pascal e vedremo come l'attacco di Valéry non riesce a nascondere il tempo della sua passione, un'inquietudine che non dovrebbe avere posto nel vocabolario della sua anima. La sua storia segue d'altra parte un cammino semplicemente inverso a quello di Pascal, se è lecito sottoporre una vita a simili interpretazioni meccaniche. Il gesto di Pascal è il tempo vinto della passione, la via aperta al dibattito quotidiano dell'anima, mentre quello di Valéry cerca di chiudere una stagione che aveva cercato di vincere nell'ambito di poche sollecitazioni letterarie l'ultima partita, la posta dell'assoluto. Combattere Pascal non può significare in qualche modo mancanza di fiducia nella lezione di Mallarmé? A volte sospetto che nessuno come Valéry (che siamo abituati a vedere l'unico discepolo di Mallarmé) abbia tradito la lezione del suo maestro. In Mallarmé, la tragedia umana è costante e è portata nella preparazione e nella soluzione di tutti i temi della sua invenzione, mentre in Valéry resta solo nel materiale sconosciuto e trascurato delle sue ricerche<sup>47</sup>.

Bo rincara poi la dose nel denunciare il sostanziale nichilismo di Teste, la sua «puntuale cifra del nulla e del giuoco»<sup>48</sup>, il suo rifiuto della musica e l'amaro e deludente sconforto che lo coglie di fronte alla sua «speculazione pura» di testi che «cadono con un'eccessiva leggerezza, con un abbandono ormai troppo stanco e veramen-

cervelles" (II, 387). Mais on peut dire du Solitaire ce que Valéry dit de Pascal: "Je ne puis m'empêcher de penser qu'il y a du système et du travail dans cette attitude parfaitement triste et dans cet absolu de dégoût. Une phrase bien accordée exclut la renonciation totale" (I, 463). Valéry refute cette "entreprise de destruction générale des valeurs humaines" chez Pascal par une logique invincible: "Si je ressens que tout est vain, cette meme pensée m'interdit de l'écrire" (I, 463-464)», L.J. Austin, *Paul Valéry: «Teste» ou «Faust»?*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», vol. 17, 1965, pp. 245-256: 250.

<sup>47</sup> C. Bo, *Della seconda natura di Valéry* cit., p. 812.

<sup>48</sup> Ivi, p. 813.

te vano»<sup>49</sup>. E più avanti il critico, che oltre alla tentazione ludica (invero a nostro avviso non così prioritaria ed evidente in Valéry) condanna lo scetticismo, la «menzogna conveniente» e «la natura artificiale del terreno su cui operare»<sup>50</sup>, identifica nel desiderio di sostituirsi a Dio la vera e vana scommessa di questa impresa solitaria, la «convenienza esclusivamente intellettuale»<sup>51</sup> attestata dai *Cahiers*; è l'onniscienza leonardesca che anche supera quella di Teste, animale intellettuale, e le sue «false vittorie»<sup>52</sup>, che frustra, come nei *Fragments du Narcisse* (in *Charmes*, 1922), ogni attesa e sottrae ogni soddisfazione al lettore<sup>53</sup>.

Va anche detto che nel *Diario critico* Bo elogia nel 1946 *Mon Faust* come opera da comparare a *Monsieur Teste*, ritenendola animata da un «bisogno di verità»<sup>54</sup> e da una grande ricchezza di pensiero e parlando di Valéry come di un «inventore assoluto della verità»<sup>55</sup> la cui opera regge nel tempo e risulta una leggibile «misura della nostra coscienza»<sup>56</sup>. Parimenti, in *Un'immagine di Valéry*<sup>57</sup>, pur ribadendone lo spirito di verità e il merito di avere assunto a pieno l'eredità mallarmeana, ne riconduce lo spessore essenzialmente all'opera intellettuale più che poetica, affermando come questo poeta «a volte appare perduto in calcoli insignificanti e laterali»<sup>58</sup>. Sarà al secondo Valéry, quello di dopo il silenzio e la crisi occorsagli a Genova nella notte tra il 4 e il 5 ottobre 1892 che andrà la preferenza

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 816-817.

<sup>51</sup> Ivi, p. 820.

<sup>52</sup> Ivi, p. 823.

<sup>53</sup> Ivi, p. 825.

<sup>54</sup> Id., *Il Faust di Valéry*, in *Della lettura* cit., p. 353.

<sup>55</sup> Ivi, pp. 354-355.

<sup>56</sup> Ivi, p. 356.

<sup>57</sup> Id., *Un'immagine di Valéry*, in *Della lettura* cit., pp. 461-465.

<sup>58</sup> Ivi, p. 465. Si veda anche l'affermazione seguente: «[...] allo stesso modo si [Gide] ritrovava accanto a un Valéry che nell'atto stesso di rinunciare con un moto di superbia alla sua probabilità di un'altra scienza denunciava ancora un bisogno e il segno della sconfitta più grossa e dolorosa di tutte», Id., *Diario ininterrotto 1932-1991*, in Id., *Letteratura come vita. Antologia critica* cit., p. 1448. Si veda anche ivi, p. 1536.

di Bo, pur se sempre «gratuito» gli apparirà il suo mondo, di «valore matematico» gli sembreranno le sue soluzioni, e nel complesso, malgrado la esemplare «lezione di pulizia che ci dà», «minore» la sua proposta<sup>59</sup>.

Di fatto, prigioniero di se stesso, Valéry non potrà per il pascaliano e vagamente giansenista Bo che cercare in modo blasfemo «la parte annullata del Pascal che viveva in lui»<sup>60</sup>.

#### 4. Jules Supervielle: «guarire dal sangue»

L'approccio di Carlo Bo all'opera di Jules Supervielle (1884-1960) è anch'esso problematico. Inizialmente prevale una certa diffidenza di fronte alle prove di un autore che pare eludere le risposte ai problemi che evoca per abbandonarsi a una leggerezza giocosa riconducibile a Laforgue, come lui e Lautréamont nativo di Montevideo. Il «raro poeta che è Supervielle, mentre di solito estenua i propri motivi in un'interrogazione assolutamente marginale e talmente priva di collegamento da ricadere su se stessa con una spaventosa puntualità di ripetizione»<sup>61</sup>, egli scrive, indulge a una «sostituzione di nostalgia lirica» e costringe il lettore a confrontarsi con «questa zona senza risposte e quasi priva di luci: in una materia sorda dove non hanno neanche più ragione i segni d'una naturale interrogazione»<sup>62</sup>. Supervielle appare troppo preda di «condizioni umorali»<sup>63</sup> e si stenta a trovare nei suoi testi un motivo centrale e uno spazio chiaramente indagabile. L'assenza però di precisi esempi testuali a supporto di queste considerazioni rende

<sup>59</sup> Id., *Della seconda natura di Valéry* cit., pp. 827-828.

<sup>60</sup> «Sapremo un giorno la storia vera delle sue reazioni, la parte annullata del Pascal che viveva in lui, non fosse altro come la più paurosa bestemmia della sua purezza intellettuale?», Id., *Il segreto di Valéry* cit., p. 61.

<sup>61</sup> Id., *Il capitolo per Supervielle*, in Id., *Saggi di letteratura francese*, Brescia, Morcelliana, 1940, pp. 126-149: 126-127.

<sup>62</sup> Ivi, p. 127. Si veda anche il giudizio seguente: «A confronto la poesia pur nobile di Fargue e quella così abbondante di sentimento di Supervielle si riallacciano soltanto al senso di una storia senza maggiori proposte», *Diario ininterrotto 1932-1991* cit., p. 1458.

<sup>63</sup> Ivi, p. 129.

assai difficile misurarne la reale portata, Bo spesso preferendo un discorso critico autonomo rispetto alla specificità del dato testuale che esamina, più orientato alla restituzione per libere variazioni (peraltro spesso criptiche e involute nel loro stilismo anche lessicale “terribilmente in chiave”, per dirla con Montale) di uno stato d’animo del lettore rispetto a una certa opera che non alla disamina dal di dentro di un discorso poetico visto nella sua materialità verbale specifica. Basti l’enigmaticità di questo esempio, parte di un lungo periodo parentetico, a far comprendere le ragioni di quanto affermiamo:

Anche qui Supervielle vuol conservarsi intatto, in stato di accettazione, evitando quindi il senso intimo d’una reazione accettata come elemento di decorazione, come una difesa e non come un argomento naturale di perfezione: un’altra presenza da accettare tale e quale ma evitando di raggiungere nel futuro un’accezione di memoria<sup>64</sup>.

Non è dato di capire qui né cosa s’intenda per «stato di accettazione» o «argomento naturale di perfezione», né a cosa il critico si riferisca nella totale assenza di referenti di queste metafore critiche che a noi paiono figlie di un dettato ermetico lirico trasposto in linguaggio critico. Poi, per fortuna, più avanti subentra qualche citazione testuale, che aiuta il lettore a un po’ meglio cogliere l’intenzionalità di talune considerazioni. Per esempio, in *Saisir* (*Le Forçat innocent*, 1930), Bo rimprovera a Supervielle di non tener conto «né dello spazio né tanto meno del tempo», perché portato a parificare l’oggetto al soggetto, quindi a un rapporto casuale più che causale con lo stesso. Sono i limiti di una lirica prettamente descrittiva che però trova un «equilibrio a volte perfettamente raggiunto in questo stato di pendenza, di dipendenza spirituale»<sup>65</sup> quando essa non si abbandoni al commento morale.

Anche il confronto con Hölderlin vede Supervielle soccombere, per via di una sua minore sete di conoscenza ancorata a «un’immagi-

<sup>64</sup> Ivi, p. 131.

<sup>65</sup> Ivi, p. 135.

ne sterile di poesia dato che non si va oltre un catalogo di domande, e cioè di problemi dati per insolubili e qui evocati in un ambito di nostalgia minore»<sup>66</sup>. Non sorprende quindi che tali critiche e accuse di staticità portino Bo ad avvicinarlo all'«eco astratta e cristallina di Valéry»<sup>67</sup>. Insomma mancherebbe all'opera di Supervielle una vera ragione, quella che egli chiama «la mancanza di un'intima necessità, di un'esigenza che supera una retorica e l'analisi quotidiana della condizione fisica»<sup>68</sup>; ecco perché ritiene più apprezzabili prove come *Oloron-Sainte-Marie* in cui l'inquietudine escatologica appare più visibile. Viceversa Michel Collot mette a ragione in luce l'inquietudine metafisica e mistica non troppo incline a luddismi spinti e la costante opera di riscrittura messa in atto da Supervielle lungo l'arco di tutto il suo percorso, volta a riconciliare la poesia antica con la poesia moderna<sup>69</sup>. E, come nel caso di Valéry, ha una sua logica che tali perplessità sulla poesia inducano Bo a vantare maggiormente i suoi meriti di prosatore:

Se ci si dovesse accontentare di un'immagine per Supervielle, dovremmo scegliere questi due volumi di racconti [*L'Enfant de la Haute Mer* e *L'Arche de Noé*]: sappiamo che ormai c'è tutto Supervielle.

E forse non conterebbe la nostalgia per qualche parte del poeta, per quei momenti che la nostra memoria ha precipitati e d'una dolce violenza<sup>70</sup>.

Dopo tanto esercizio della *pars destruens*, Bo, che peraltro fa uno spazio adeguato alla lirica di Supervielle nella sua *Poesia francese del Novecento da Apollinaire a Char*<sup>71</sup>, in una pagina del suo

<sup>66</sup> Ivi, p. 137.

<sup>67</sup> Ivi, p. 139.

<sup>68</sup> Ivi, p. 140.

<sup>69</sup> «Supervielle doit cette unanimité à la synthèse qu'il a su opérer entre la tradition et les apports de la modernité», M. Collot, *Jules Supervielle*, in M. Jarrey (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Puf, 2001, pp. 792-797: 797.

<sup>70</sup> C. Bo, *Il capitolo per Supervielle* cit., p. 148.

<sup>71</sup> In essa gli sono infatti dedicate quattordici pagine, da p. 50 a p. 64.

*Diario critico*<sup>72</sup> fa in parte ammenda riconoscendo di esser stato troppo severo con la sua poesia («[...] una mia vecchia interpretazione di Supervielle poeta che oggi mi sembra peccare di eccessiva severità»<sup>73</sup>), solo adducendo a sua parziale discolpa le analoghe difficoltà interpretative nei confronti di questa lirica in cui incorsero anche critici come Étiemble e Picon, ovvero la problematicità di coglierne le ragioni iniziali e le conquiste, quindi il fatto che «il nocciolo di questa poesia difficile sotto la sua apparenza di estrema facilità non è stato ancora identificato»<sup>74</sup>. Finirà quindi, benché non del tutto convinto, col riconoscere alla «confusion magique» della *dérêve* supervielliana «non solo la bellezza ma il coraggio e la forza della costanza»<sup>75</sup>.

##### 5. Henri Michaux: «la purezza ultima»

Di tono molto diverso l'approccio all'opera di Henri Michaux (1899-1984) che Carlo Bo fa oggetto di convinto e costante apprezzamento per una serie di motivi che andremo a elencare. Dapprima la sua sostanziale autonomia dal surrealismo, cui pure molte ragioni di almeno iniziale affinità lo avrebbero indotto ad avvicinarsi (pensiamo, per esempio, a talune micro-storie intrise di surrealità come *Les Rêves et la Jambe. Essai philosophique et littéraire*, 1923); è però noto che Michaux non crede affatto ai poteri dell'automatismo, che definisce ironicamente come una forma d'incontinenza verbale<sup>76</sup>, ragione questa di divergenza sostanziale con le pratiche rivoluzionarie del movimento. Bo evidenzia la profonda libertà di ogni sua scelta:

<sup>72</sup> Id., *Ancora Supervielle* (1951), in Id., *Della lettura* cit., pp. 473-481.

<sup>73</sup> Ivi, p. 475.

<sup>74</sup> Ivi, p. 476.

<sup>75</sup> Ivi, pp. 478-481. Si veda anche Id., *Poesia francese del Novecento da Apollinaire a Char* cit., pp. xvi- xvii.

<sup>76</sup> H. Michaux, *Surréalisme*, in Id., *Œuvres complètes*, édition établie par R. Bellour, avec Y. Tran, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1998, pp. 58-61. Il paragrafo «Incontinence» è a p. 60. Vi si legge: «L'automatisme est de l'incontinence [...] Breton fait de l'incontinence graphique».

Apparso al tempo del surrealismo, il Michaux sembrava fatto apposta per sposare la causa di quei rivoluzionari ma la sua attenzione critica lo salvava da qualsiasi compromesso e lo portava invece a un diverso approfondimento delle sue possibilità poetiche. In questo senso fino a oggi la sua carriera poetica si è svolta nella più assoluta libertà e intendo con tale termine separarlo da tutto il giuoco di convenienze e di adattamenti a cui troppo spesso altri poeti del suo tempo hanno ubbidito<sup>77</sup>.

In Michaux Bo vede una «natura eccezionale» di cui Gide presentò l'unicità in *Découvrons Michaux* (1942) e che non ha eguali, se non a tratti nell'opera coeva di Pierre Reverdy, nel panorama francese del suo tempo. Il suo sguardo abbraccia l'intervallo che va essenzialmente da *Ecuador* (1929) passando per *Plume* (1938) fino a *Épreuves, Exorcismes* (1940-1944), ovvero dall'avventura del viaggio esotico giovanile alla ricerca di sé, fino alle prove più violente di *expatriation* della sua prima stagione. Colpisce che, in un autore per certi aspetti così *borderline* e “fisico”, Bo colga il segno di una traccia spirituale e «purificatrice» che consiste essenzialmente nella perfetta «identità delle immagini, interiori ed esterne»<sup>78</sup>. Il critico rileva una differenza fra Mallarmé e Michaux riguardo all'assenza: «[...] mentre per un Mallarmé l'assenza è lo stato originario della creazione, per il Nostro l'assenza interviene al momento della pronuncia esatta di una parola: su un mondo conquistato innesta questa cifra dell'assenza per cui il suo è un lavoro di doppio confronto, di riprova»<sup>79</sup>.

In un articolo su *La nuit remue*<sup>80</sup>, raccolta del 1935, lo colloca sullo stesso piano di Éluard, ma affrancandone l'ispirazione da ogni filiazione di scuola: «[...] il migliore Michaux lascia molto indietro gli accorgimenti meccanici di una scuola letteraria e il banale sfrut-

<sup>77</sup> C. Bo, *Poesia francese del Novecento da Apollinaire a Char* cit., p. LXXIX. In questa antologia è fatto ampio spazio alla produzione di Michaux, da p. 246 a p. 278, con testi che vanno da *Qui je fus* (1927) a *Passages* (1950).

<sup>78</sup> Ivi, p. LXXXIII.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> C. Bo, *La nuit remue*, in Id., *In margine a un vecchio libro*, Milano, Bompiani, 1945, pp. 97-102.

tamento di situazioni puramente formali, dove la poesia è decaduta a un sistema di rappresentazione elementare e artificiale insieme»<sup>81</sup>. Capace d'intimità, ma immune da sentimentalismi, la sua poesia trova i suoi esiti migliori nel moto della confessione, che non indulge a speculazioni intellettuali, ma «partecipa appunto l'essenziale e l'estrema virtù creativa della poesia»<sup>82</sup>.

Michaux è per Bo il poeta della piena maturità e dell'equilibrio fra freschezza della parola e sua origine ancestrale. Per questo si spinge già nel 1944 quasi ad accostarlo, per capacità innovativa, a Rimbaud e Lautréamont, in quanto autore di «una rivoluzione scatenata con i mezzi più semplici e legali»<sup>83</sup>, anche consentendo legittimità morale alla sua «grossa operazione di rinnovare da cima a fondo la sua poesia col sussidio della mescalina»<sup>84</sup>.

Al termine di questa disamina ci pare di poter convenire con quanto dello stile critico di Carlo Bo «cattolico laico» e «scrittore moralista» scrive Luigia Premoli: «Vario, mutevole, diverso, alogico, asistemico, allusivo, reticente, evasivo egli è tale, né potrebbe essere altrimenti, forse perché compone nell'atto in cui cerca sé stesso. Scrittore e lettore si cercano insieme»<sup>85</sup>.

Il lettore che fu Carlo Bo<sup>86</sup>, quello alla cui creazione attraverso sterminate e appassionate letture egli continuò ad attendere, è stato, come ricorda Jean Starobinski, di spirito «europeistico» e «con po-

<sup>81</sup> Ivi, p. 98.

<sup>82</sup> Ivi, p. 99.

<sup>83</sup> Id., *Della lettura* cit., p. 97.

<sup>84</sup> Id., *Diario ininterrotto 1932-1991* cit., p. 1554.

<sup>85</sup> L. Premoli, *Carlo Bo (prima postilla alla lettura critica, con richiami a Luigi Russo, Giacomo Debenedetti, Françoise Sagan, Maria Corti, Nicola Lisi, Carlo Bo, Jean Paul Weber, Cesare Segre)*, Padova, Rebellato, 1969, p. 29.

<sup>86</sup> Rispondendo a una domanda di Claudio Altarocca sul suo lavoro, Bo afferma: «È andato così... Quando sarò morto, qualcuno mi domanderà: "Che cosa hai fatto della tua vita?" "Ho letto" è l'unica cosa che posso dire. Il bene non l'ho fatto. Spesso ho fatto il male, e sono qui che passo da un sigaro all'altro», C. Bo, *Intervista a "La Stampa" a cura di Claudio Altarocca*, in *Letteratura come vita. Antologia critica* cit., p. 1627.

chi eguali nel secolo»<sup>87</sup>. Il suo diarismo critico ha scandito, giorno per giorno, nei modi personali del suo sentire che sono anche quelli del suo scrivere, la parabola viva e crescente della ricerca di una «necessarietà»<sup>88</sup> della scrittura quale sacro e sano rifugio in tempi moderni, ora più di allora, nei quali «[...] la letteratura è diventata una sorta di spettacolo, come la politica» e occorre «dare maggior risalto di verità a ciò che uno è e pensa» per «opporsi a questo andazzo di pubblicizzare tutto immediatamente e alla fine insensatamente, perché non resta nulla»<sup>89</sup>. In questa prospettiva il suo esercizio sulla materia lirica francese rimane testimonianza, anche quando opinabile nei giudizi, ricca e preziosa di un'attenzione su un versante singolarmente vivo e complesso del panorama novecentesco che la sua presenza e il suo magistero critico hanno certo contribuito a meglio conoscere e meditare.

<sup>87</sup> J. Starobinski, «Prefazione» a C. Bo, *Letteratura come vita. Antologia critica* cit., p. X.

<sup>88</sup> C. Bo, *Diario ininterrotto 1932-1991* cit., p. 1520.

<sup>89</sup> Id., *Intervista a "La Stampa" a cura di Claudio Altarocca* cit., p. 1626.



## La disseminazione corporea in *Ecuador* di Henri Michaux

Quando pubblica per la prima volta *Ecuador* nel 1929 Henri Michaux (1899-1984) ha dal 1922 in poi dato alle stampe i suoi primi scritti, nei quali è ben avvertibile, pur nella sua coerentemente perseguita autonomia dal movimento, l'influenza surrealista, per il ricorso ironico alla parodia e al *pastiche*, così come all'argomentazione psicoanalitica. Nondimeno la filiazione lauréatmontiana (*Il se croit Maldoror*<sup>1</sup>) di questa scrittura e la sua radicalizzazione nella direzione di un'estrema e mai edulcorata nudità corporea, che va di pari passo con la critica irridente del lirismo confidenziale (in quanto, a suo avviso, votato alla confessione) surrealista<sup>2</sup>, lo hanno condotto su strade più prossime a quelle del *Grand Jeu*, di Artaud, Daumal e Leiris, ovvero alla costola eretica del surrealismo storico, quella che sostituisce alla «belle poésie» una più concreta e meno estetizzante materialità del desiderio e della carne, una sua profana mistica. Pari-

<sup>1</sup> L'edizione d'*Ecuador* cui ci riferiamo è quella inclusa nel volume seguente: H. Michaux, *Œuvres complètes*, vol. I, édition établie par R. Bellour, avec Y. Tran, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1998, pp. 137-250. A essa rinviano i numeri di pagina fra parentesi tonde in coda alle citazioni dall'opera fatte nel presente studio. Salvo diversa indicazione, le evidenziazioni in corsivo sono nostre.

Si tratta del titolo del Chapitre I di *Cas de folie circulaire*, «Le Disque vert», 1<sup>re</sup> année, n. 5, septembre 1922, pp. 109-113.

<sup>2</sup> H. Michaux, *Surréalisme*, «Le Disque vert», 3<sup>e</sup> année, 4<sup>e</sup> série, n. 1, [janvier] 1925, pp. 82-86.

menti, il precedente *Qui je fus* (1927) ha già inaugurato la tendenza alla proliferazione identitaria, attraverso la scoperta di una molteplicità insita nel corpo<sup>3</sup> e all'ironica auto-distruzione dell'Io<sup>4</sup>.

Su invito dell'amico aristocratico e poeta ecuadoriano Alfredo Gangotena (1904-1944), la cui opera sarà apprezzata da Max Jacob e Jean Cocteau, Michaux compie nel 1928 un viaggio in Ecuador del quale l'opera omonima è, a suo modo, il resoconto (e forse anche l'abbozzo di un futuro romanzo, che però non vedrà mai la luce). Tuttavia, lo attesta anche un carteggio con Jean Paulhan che avrebbe dovuto pubblicarne estratti sulla «Nouvelle Revue Française», la definizione di «journal de voyage» non parrebbe attagliarsi a pieno al testo, l'intenzione dell'autore non essendo tanto quella di trascrivere con puntualità e sistematica progressione cronologica le sue esperienze di viaggio, quanto piuttosto di trasformare il vissuto attraverso l'elaborazione visionaria e la fusione di generi fino a trasfigurarlo in una sequenza frammentaria indefinibile ed eteroclitica, fra prosa e poesia, in una sorta di mimetismo critico. Ne risulta un viaggio nella scrittura, più che una cronaca di viaggio.

Non è un caso che il dibattito sullo statuto dell'opera sia tuttora aperto. Se Michel Butor ne parla come di «un voyage d'initiation»<sup>5</sup> e Didier Alexandre, condividendone la natura iniziatica, come di un «journal de voyage, le récit d'un voyage en trois étapes»<sup>6</sup>, Jean-Pierre Martin propende risolutamente per l'anti-diarismo – «[...] une stratégie élaborée de contestation s'y exerce à l'égard d'un genre affiché en couverture, le “journal de voyage”»<sup>7</sup> – e ascrive l'inizia-

<sup>3</sup> «On n'est pas seul dans sa peau» (*Qui je fus*), in Id., *Œuvres complètes*, vol. I cit., p. 79.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 112-113.

<sup>5</sup> M. Butor, *Le Sismographe Aventureux. Improvisations sur Henri Michaux*, Paris, La Différence («Les Essais»), 1999, p. 29. Butor vi vede «un journal avec une appendice en notes détachées qui annoncent *Un barbare en Asie*» (ivi, p. 30).

<sup>6</sup> D. Alexandre, *Entre ici et ailleurs*, in J.-C. Mathieu, M. Collot (textes réunis par), *Passages et langages de Henri Michaux*, Actes de la troisième «Rencontre sur la poésie moderne» (E.N.S., juin 1986), Paris, Corti, 1987, pp. 93-103: 93, 99.

<sup>7</sup> J.-P. Martin, *Henri Michaux écritures de soi expatriations*, Paris, Corti, 1994, pp. 191-192.

ticità alla poetica e non al viaggio<sup>8</sup>. Anche Jean-Michel Maulpoix vi vede delusa la promessa diaristica, a profitto di una concezione auto-confidenziale<sup>9</sup>, come del resto Yves Peyré, che ne parla apertamente come di un «faux journal»<sup>10</sup>, e Giovanna Aleo, che lo ritiene un «viaggio mancato» in una «realtà respingente e non esotica»<sup>11</sup>. Per la stessa ragione, poco convincente appare l'interpretazione che ne dà André Gide parlando di una nostalgia esotica dai tratti baudelairiani<sup>12</sup> che l'opera esprimerebbe, piuttosto trattandosi di una fusione totale di realtà e d'immaginazione e d'«une volonté complète de dépaysement»<sup>13</sup>, come asserito da Maurice Blanchot, o di un'esperienza non tanto «biographique» quanto «psychographique» d'«expatriation littéraire», di un'«éthique de la dérive»<sup>14</sup>, nella persuasiva lettura offertane da Jean-Pierre Martin. Personalmente riteniamo che il diarismo entri sicuramente in gioco nel progetto iniziale, per poi trasformarsi e divenire altro in corso d'opera, anche in conformità con l'intento contestatario del genere, già ben presente all'autore fin dalle prime pagine. Ma, al di là di ogni *querelle* definitiva, ci sta più a cuore in questa circostanza un approfondimento delle dinamiche corporee e della loro disseminazione (termine qui usato nel senso di diffusione e spargimento di modalità corporee nel testo, senza alcun intento di adesione a una sua ortodossia d'uso conforme ai dettami dell'ermeneutica derridiana) nell'opera, modo

<sup>8</sup> Ivi, p. 303.

<sup>9</sup> «Ecuador, paru en 1929, revêt naturellement une allure fragmentaire [...] Michaux y semble écrire pour soi, dans une espèce d'auto-confiance inquiète [...] Tenue à distance par son auteur même, cette œuvre si intime paraît celle d'un autre [...] Ainsi sait-on d'emblée que l'aventure promise n'aura pas lieu», in J.-M. Maulpoix, *Henri Michaux. Passager clandestin*, Seyssel, Champ Vallon, 1990, pp. 59-60.

<sup>10</sup> Y. Peyré, *Henri Michaux. Permanence de l'ailleurs*, Paris, Corti, 1999, p. 36.

<sup>11</sup> G. Aleo, *Una scrittura dell'«errance». Percorsi esistenziali e formali nell'opera di Henri Michaux*, Catania, CUECM, 1996, pp. 65-87.

<sup>12</sup> A. Gide, *Découvrons Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 1941, p. 12.

<sup>13</sup> M. Blanchot, *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, avec quatre dessins d'H. Michaux, Tours, Farrago, 1999, pp. 21-24.

<sup>14</sup> J.-P. Martin, *Henri Michaux écritures de soi expatriations* cit., pp. 18, 23.

questo d'interrogarci sul *topos* del corpo e sulle valenze e forme che via via assume nell'evoluzione della scrittura.

È a nostro avviso possibile individuare in *Ecuador* una successione, quando non anche una compresenza, di variabili fenomenologiche del corpo, o meglio di sue situazioni alle quali ben parrebbe attagliarsi l'efficace titolo di una delle prime poesie di Bernard Noël, ovvero *Situation lyrique du corps naturel*<sup>15</sup>. Da questo punto di vista, ci pare si susseguano nell'opera le situazioni di un corpo frammentato, di un corpo trasfigurato, di un corpo amplificato o espanso, di un corpo contemplato, di un corpo vuoto, di un corpo malato, suppliziato e torturato, di un corpo ornato e rigenerato, in un crescendo che non evolve in linea retta, per quanto ondivago, metamorfico e caoticamente umorale è l'incedere dell'autore, ma che comunque produce i suoi *climax* e i suoi momenti acmeici di massima tensione espressionistica. Il compito che ci prefiggiamo da qui in poi sarà quello di studiarne, attraverso le più significative occorrenze, la valenza poetica ed estetica.

*Ecuador* è un'opera frammentaria, le cui parti sono separate ora da titoli di brani, ora da epigrafi cronotopiche di contesto, ora da semplici asterischi. Opportunamente Jean-Pierre Martin stabilisce un nesso fra la frammentazione del corpo del testo e quella del soggetto nella sua indecidibilità identitaria:

On peut imaginer que ces signes correspondent, plutôt qu'à des personnages, à des figures, et que le corps morcelé du texte renvoie au corps déchiré du sujet, qui ne s'est pas encore résolu à suivre une «évolution nordique»<sup>16</sup>.

Ponendo l'accento sull'anamorfofi della carne che costituisce il corpo e sul mutamento figurale che la sua elaborazione mentale a opera della coscienza consente, Jérôme Laurent mostra la fragilità

<sup>15</sup> B. Noël, *Situation lyrique du corps naturel* (1956), in Id., *Poèmes 1*, Paris, Flammarion («Textes»), 1983, pp. 23-27. Si veda inoltre Id., *Vers Henri Michaux*, préface de P. Vilar, dessins d'H. Michaux, Draguignan, Éditions Unes, 1998.

<sup>16</sup> J.-P. Martin, *Henri Michaux écritures de soi expatriations* cit., p. 338.

corporea e «la facilité de la conscience à se représenter un corps dispersé selon ses organes»<sup>17</sup>.

Tale idea della dispersione, o disseminazione del corpo frammentato è espressa nell'opera grazie al frequente ricorso alla sineddoche. Questa figura retorica è applicata sia alla fisicità del soggetto esperente e narrante che all'ambiente esperito. Nel primo caso, si va dall'enumerazione di parti del corpo inadatto a sopportare il freddo nordico di partenza – «Ah! ce froid, il faut s'envelopper en soi, s'égaliser plutôt pour y bien résister. Celui qui a sa plus grande force localisée dans la tête, le cœur, la poitrine, les bras, n'est pas fait pour ce pays. Je n'ai pas de tenue devant ce froid» (p. 142) – alla descrizione degli effetti sul fisico di una tempesta oceanica che lo squassa fino a farlo sanguinare – «Sous son pull-over très seyant les côtes se sont rompues, il se sent le dos comme battu avec des planches. Le sang apparaît dans la bouche avec sa façon de dire que c'est grave et qu'il faut appeler le médecin» (p. 147) –, fino all'annullamento di ogni visione o comprensione: «On est entouré, à moins d'une encablure, de toutes choses, et notre œil ne voit rien, et notre cerveau ne comprend rien» (p. 149). Parimenti, è rammentata la pericolosità per il fisico del cardiopatico Michaux di una scalata andina, con un moto inverso che va dalla parte al ritorno olistico alla totalità: «L'altitude du lieu est de 3 000 mètres, qu'ils disent, | Est dangereux qu'ils disent, pour le cœur, pour la respiration, | pour l'estomac | Et pour le corps tout entier de l'étranger» (p. 154).

Intersecandosi con la metafora *in praesentia* e con l'iperbole proiettiva, la sineddoche corporea antropomorfizza cose, oggetti ed elementi naturali dando vita a singolari entità quali l'occhio del ventilatore (pp. 148-149), il cuore del mare (p. 152), la foresta umana (p. 170) e il corpo del banano (p. 172). Questo avviene perché l'identità di Michaux è fortemente ibridata e votata a una permanente provvisorietà che lo porta a constatare «le mimétisme des choses, des objets, dits inanimés» (p. 150), fino a parlare della propria debo-

<sup>17</sup> J. Laurent, *Un pâle semblant de corps fragile*, in *Passages et langages de Henri Michaux* cit., pp. 31-43: 40.

lezza come di quella di un pollo («ma carcasse de poulet», p. 161). Corollario di questa sovrapposizione di campi semantici è la rottura dell'ordine isotopico nella riflessione sul corpo che ironicamente contrappone la nudità del Bianco a quella del Negro, fino a identificare per inversione nel «cielo» (dove di solito approda l'anima) la «natura» ideale per il corpo: «Au corps conviendrait un sol et une nature du type du ciel» (p. 158).

La capacità di confondersi alla realtà esterna prelude all'uscita da sé e alla trasfigurazione del proprio corpo. È il caso di un brano di rara intensità e bellezza nel quale l'autore, partendo dalla banale esperienza di uno spuntino di viaggio (del pane inzuppato nel tè), si rivolge al pane stesso come a prefigurargli il paesaggio (immaginato fuori da sé) – «les régions de chair dévastées» – che lo attende all'interno del suo corpo una volta inghiottito (e il pensiero va naturalmente al *mondo nella bocca di Pantagruel*<sup>18</sup> di Rabelais di auerbachiana memoria e agli *Extraits du corps*<sup>19</sup> di Bernard Noël), anche mediante un uso sapientemente ritmico dell'anafora (del relativo «qui», della preposizione «à») e dell'anadiplosi («Pain, pain...»; «sèches déjà, sèches...»), così come della reiterazione consonantica dei suoni “ch” («chair», «chien», «sèchent», «se démanchent»), “d” (varie occorrenze), “kr” («crient», «cristaux»), “br” («briser») e “tr/rt” («trop», «tard», «autres», «mort»):

Pain, pain destiné au voyageur.

Légèrement imbibé comme tu es de thé, viens, je t'absorbe, je ne t'en dirai pas davantage. Tu trouveras bien ton chemin jusqu'au plus lointain

<sup>18</sup> *Il mondo nella bocca di Pantagruel*, in E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Torino, Einaudi («Piccola Biblioteca Einaudi»), 1956, pp. 3-27. Auerbach qui si riferisce, com'è noto, al cap. 32 del II libro del ciclo romanzesco rabelaisiano.

<sup>19</sup> B. Noël, *Extraits du corps*, préface de J. Frémon, Draguignan, Éditions Unes, 1988, 1<sup>a</sup> ed.: U.G.E. 1972. In quest'opera B. Noël descrive dei «petits états physiques» viaggiando con l'immaginazione all'interno del proprio corpo reso spazio mentale e carnale, fino a svuotarsi di sé per ricrearsi, idea già artaudiana (si veda in merito il nostro *Bernard Noël: il corpo del verbo*, Milano, Crocetti Editore, «I Saggi di Testo a fronte» 8, 1995, pp. 19, 86-94).

et au douloureux de moi-même, t'aidant de mes très nombreux relais. Je compte sur toi. Tu verras, il y a ici et là, des régions de chair dévastées où, nombreuses comme des saumons dans les rivières de l'Alaska, des veinules crient, hurlent, depuis des heures, se démanchent à hurler comme un chien qui hurle à la mort à la nuit, et d'autres qui ne crient plus, qui sont sèches déjà, sèches comme des cristaux, sèches à se briser, et pour qui il est peut-être déjà trop tard. (p. 174)

Il corpo espanso è invece quello amplificato dall'uso delle droghe, qui il laudano abbinato all'etere, che l'«éthéromane» sperimenta – ora già precludendo alle successive, decisive scritture mescaliniiane – con l'approdo a un infinito che l'aposiopesi stempera fino alla lallazione:

C'est devant moi l'homme au flacon d'éther et il verse. Ah ce n'était que ça, l'Infini! Ah! Cependant le brouillard me reprise...  
Infini... infini quand même.  
Infinie erreur de celui qui songerait, que... parce que, ce n'est que, que je... (p. 184)

È evidente comunque come l'esperienza della droga non abbia nel testo in questione un'importanza centrale, essendo semmai solo una fra le tante modalità del viaggio nel viaggio, quando invece gli stati allucinatorî e lisergici poi programmati risponderanno a più profonde e consapevoli motivazioni, con riflessi considerevoli su un'opera di scrittura che prosegue anche attraverso la pittura.

Assai ricorrenti risultano in *Ecuador* – termine il cui equivalente francese «Équateur» rima con «cœur», quasi che il corpo pulsasse nel luogo stesso del nome che abita, e «Corazon» è anche il nome della montagna che il cardiopatico autore si prefigge di scalare<sup>20</sup> – esempi di contemplazione del corpo proprio e altrui. Quando si tratta dell'altrui è, nel caso degli animali, descrizione dello spettacolo della loro sofferenza o morte, come in *Mort d'un oiseau* (p. 188), *Mort d'un cheval* (pp. 199-200), *Mort d'un singe* (p. 218), o della tigre sdentata (p. 225),

<sup>20</sup> J.-P. Martin, *Henri Michaux écritures de soi expatriations* cit., pp. 354, 360.

oppure del corpo degli abitanti locali (p. 231), mentre, quanto al proprio, si è sempre presi dalla rappresentazione di un corpo minacciato dalla malattia, dal supplizio della tortura, o del vuoto.

La malattia è rappresentata, oltre che dall'«insuffisance aortique» (p. 191), con annesse «nausées» e «jaunisse» (p. 192) che affliggono Michaux rendendone temerarie le imprese scalatorie, dalla costante ossessione del «vomissement» indotta dall'odore di un cane (*ibidem*), e, più in generale, da una «santé chancelante» (p. 205), per via di disturbi epatici, cardiaci, dentari e sinusitici (p. 206). Così provato, il corpo si sente indebolito, fino a giungere alle soglie dell'annullamento – «Cependant culbutent en moi mes forces, je suis réduit à presque rien» (p. 173) – e dello svuotamento, nel celebre brano in versi *Je suis né troué*, che fa della mancanza uno dei sensi, comunque incapace di arginare l'informe voragine che s'apre nel petto del poeta-viaggiatore (pp. 189-190). Inoltre, in un paese dominato da una natura tanto selvaggia quanto imprevedibile quale è quella della foresta amazzonica e dei suoi fiumi, il corpo è costantemente minacciato non soltanto dalle punture delle zanzare (p. 188), che possono portare la malaria, ma anche da rettili e soprattutto, in un crescendo espressionistico di rara ferocia, dal supplizio e dalla tortura costituiti, nell'ordine, da una cancrena degli arti inferiori simile alla lebbra e provocata da un insetto, l'«issang» – «Trois semaines après, vous n'êtes plus qu'une plaie jusqu'au genou, avec une vingtaine d'entonnoirs d'un centimètre et demi et purulents» (p. 227) –, fino al culmine sadico tutto maldororiano del pesciolino che s'introduce nell'ano, poi provoca emorragie con le pinne nel vano tentativo di uscirne, così attirando branchi di feroci «caneros» (p. 228), sorta di *pirañas*, i quali divorano il malcapitato ospite del fiume amazzonico in pochi minuti.

Stempera in parte l'orrore di tali crudeltà, che invadono come una peste infetta ogni arteria della città indiana<sup>21</sup>, l'idea estetica d'un corpo ornato da tatuaggi – pratica della quale con perspicacia antropologica Michaux profetizza allora l'odierna diffusione fra la razza bianca (p. 238) –, gesto ornamentale che però prelude alla

<sup>21</sup> Ivi, p. 353.

trasfigurazione e alla scomparsa del volto conosciuto, pur se momentaneamente affrancato dalla sua bestialità<sup>22</sup>. Questo lavoro del negativo, comune al corpo come alla lingua, non è epifania di alcuna ricostruzione, esso semmai sfruttando il meccanismo di ripetizione lessicale e di accentuazione prosodica quale mezzo freudiano per pervenire a un'omogeneità semantica attraverso una discontinuità sintattica, come afferma Michel Collot<sup>23</sup>.

Al di là di ogni improbabile tentazione salvifica, non deve stupire più di tanto un'idea di rigenerazione che s'affida alla ripetizione come, utilizzando un termine caro all'autore, a un «exorcisme» (*Épreuves, Exorcismes*, 1945) di resistenza: «être, être, être» (p. 241). Se l'elogio, in *En marge d'«Ecuador»* (1929), della dignità dell'Indiano (p. 247) e, nel finale dell'opera, dell'umana tenerezza manifestata da uno «chimpanzé» nei confronti di un uomo che ha «un air mauvais» (p. 243) possono far pensare a un mero esercizio dissacratorio e paradossale dell'inversione, la disseminazione corporea in *Ecuador* è, nelle sue varie articolazioni, la metaforizzazione di una spazialità dilatabile all'infinito, ovvero quella dell'ineffabile «intermittenza»<sup>24</sup> di un continuo verbale e ritmico nel contempo euforico e disforico.

<sup>22</sup> D. Alexandre, *Entre ici et ailleurs* cit., p. 101.

<sup>23</sup> M. Collot, *Poétique de la misère*, in *Passages et langages de Henri Michaux* cit., pp. 45-56.

<sup>24</sup> Ci sia consentito di rinviare, qui, al nostro studio dal titolo *L'intermittenza dell'io lirico nel Novecento francese: da Michaux a Jabès*, in *Tra dispersione e riconoscimento. L'io lirico nella contemporaneità*, Atti del Convegno tenutosi presso la Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Roma "La Sapienza" dal 19 al 21 settembre 2002, «Critica del testo», V, a cura di R. Antonelli, Roma, Viella Editore, 2002, 1, poi ripresi con i titoli *L'io molteplice di Henri Michaux: l'intermittenza corporea* e *L'io bianco di Edmond Jabès* in F. Scottò, *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese* cit., pp. 143-159.



PARTE SECONDA

*Jean Tardieu, Francis Ponge e André Frénaud:  
un lirismo oggettuale?*



## Jean Tardieu et Francis Ponge: le regard poétique sur l'objet

*à la mémoire de Marie-Louise Lentengre*

La poésie de Jean Tardieu est une interrogation de l'acte d'écrire où la réflexion du poète sur sa propre identité est en même temps une découverte de l'objet qu'il décrit. Cette relation liant réciproquement le sujet à l'objet nous semble l'aspect dominant d'une ontologie de la connaissance intimement dialectique<sup>1</sup>, du fait que le moi poétique s'identifie avec l'objet qu'il décrit jusqu'à le réinventer par l'action du regard, tandis que l'objet trouve un espace de permanence dans le texte qui le dit. C'est du jeu tragique du couple sujet-objet face à la menace de la disparition que la poésie de Tardieu retire l'une des raisons de son charme et son pouvoir d'inquiétude, car les deux antonymes se définissent mutuellement en défiant le vide et le néant; c'est le lieu du poème qui les rapproche et leur donne *sens*, un sens qui fait que l'un n'existe pas sans l'autre, sans la vibration de cette reconnaissance mutuelle.

Notre but sera donc ici d'essayer avant tout de dégager le statut de l'objet dans l'œuvre poétique de Tardieu, sorte de kaléidoscope où la réalité alterne avec la vision, pour après le comparer au statut de l'objet pongien. Cette démarche nous permettra de découvrir deux subjectivités différentes vis-à-vis de l'objet, celles de deux protagonistes de la poésie contemporaine, ainsi que de montrer la source profondément subjective de tout objectivité poétique, du

<sup>1</sup> R. Queneau, *La vie des livres*, «Front National», 16 février 1945, cité par L. Flieder, *Jean Tardieu ou la présence absente*, Paris, Nizet, 1993, p. 224-225.

moment que c'est à l'énergie même du regard de saisir les vertus de l'objet et d'en faire matière verbale par un procédé que nous aimons définir, en renvoyant à l'œuvre de Bernard Noël, *cosmogénétique*, et que c'est à l'objet de séduire nos yeux pour pénétrer dans «l'espace du poème»<sup>2</sup> et prolonger ainsi son existence.

Déjà l'épigraphe de son premier recueil *Le fleuve caché* est fondamentale pour comprendre le statut oxymorique de l'objet tardivien:

Toute ma vie est marquée par l'image de ces fleuves, cachés ou perdus au pied des montagnes. Comme eux, l'aspect des choses plonge et se joue entre la présence et l'absence. Tout ce que je touche a sa moitié de pierre et sa moitié d'écume. (FC, 15)

Premièrement, nous croyons pouvoir affirmer que l'identité du mot «objet» et du mot «chose» nous semble chez Tardieu légitime et qu'elle se révèle tout à fait pertinente pour notre étude<sup>3</sup>. Deuxièmement, la répétition de l'analogie mettant en rapport les «fleuves» avec la visibilité-invisibilité des «choses», renforcée par la double sensation tactile, contribue à définir le paradoxe d'un objet à la fois présent et absent, oscillant entre deux contraires dans un devenir continu qui, si l'on en croit Montaigne, «ne peint pas l'être», mais «le passage»<sup>4</sup>.

Dans “Argument”, le texte d'ouverture d'*Accents*, l'hyperbole évoque le lieu de la disparition des choses – «[...] ou bien imaginer, à l'écart de la raison, un lieu sans point ni ligne, un espace en dehors de l'espace, où l'on verse pêle-mêle toutes les choses, où elles se réduisent instantanément à rien, fondent, disparaissent [...]» (FC, 19) – pour ensuite les faire apparaître de nouveau dans le poème où «les mots, choses semblables aux choses» (*ibidem*, 20) révèlent leur

<sup>2</sup> Voir l'article “Chose” du dictionnaire du *Professeur Froeppel*, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>3</sup> B. Noël, *L'Espace du poème. Entretiens avec Dominique Sampiero*, Paris, P.O.L, 1998.

<sup>4</sup> Montaigne, *Essais*, livre 3, ch. II: «Du repentir», Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 20.

identité de choses remplaçant d'autres choses qui passent dès que l'image qu'ils permettent d'apercevoir est abolie par le «rythme» et ses «accents», selon un itinéraire de disparition qui renvoie à la création d'absence par la nomination chère à Blanchot.

En effet, l'objet de Tardieu est *présent-absent* et comme «le PRÉSENT fui[t] avec ses secrets» (*ibidem*, 24), destin qu'il partage avec l'«être, toujours là toujours absent» (*ibidem*, 35) et dont la forme hésite pour atteindre l'aphasie qu'exprime le poème "Personne" (*ibidem*, 37).

Néanmoins, apparaît l'illusion onirique de l'identification par la réflexion spéculaire de l'être face aux choses-objets:

Pour lui, le cher défaut des choses tremble  
si doucement, l'appelle et le rappelle!  
Tous les objets qu'il touche lui ressemblent.  
«C'est moi c'est moi» se dit-il en riant. (*Ibidem*, 41)

Mais elle n'empêche pas le regard d'éprouver le malheur d'un manque qui découvre dans "l'inconnu" et dans "l'invisible" la menace d'une syntaxe négative, celle d'une présence victime du vide:

un âpre vide étroit chaque présence (*ibidem*, 46).

Or, la tentation serait forte de voir dans les textes de Tardieu «une poésie de négatif où n'apparaît que ce qui disparaît...»: c'est le cas d'Yvon Belaval<sup>5</sup>. Il faut pourtant comparer cette négativité, d'ailleurs indéniable, à la persistance d'un sentiment initiatique qui n'exclut jamais la possibilité que de l'obscurité «quelque chose commence» (*ibidem*, 47); d'autant plus qu'à cela s'ajoute l'épanouissement d'un sujet lyrique qui découvre l'identité du sujet et de l'objet, devenu ainsi *absent-présent*, source intérieure de toute connaissance:

Non, tout cela n'est pas sous le ciel,  
Mais dans l'esprit [...]

<sup>5</sup> Cf. *Poèmes d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1964.

[...]  
tout ce que je touche est en moi  
et j'ai perdu toutes limites. (*Ibidem*, 47)

C'est le rêve de Tantale incarnant à la fois la cause et l'effet pour s'accoucher du monde caché en lui, pour le sortir de ses ténèbres, son propre *monde*:

lui-même étant l'oreille et le rivage,  
la nasse et le poisson, l'œil et l'image,  
il force en lui le monde à reparaître. (*Ibidem*, 63-64)

Dans *Jours pétrifiés*, Tardieu souligne le «mystère de l'apparition et de l'évanouissement des objets» (*ibidem*, 73). Toutefois, l'énigme qui rend l'objet effrayant – «j'aperçois d'effrayants objets» (*ibidem*, 89) – multiplie, en même temps, le désir du dépassement cherchant dans le visible l'invisible:

Je déchaîne dans le visible  
l'appétit de sa cécité (*ibidem*, 94).

Et ce désir ramène, par la similitude et l'hyperbole, l'absence de cet *objet effrayant* à sa présence originelle minérale et botanique:

toujours je me retrouve là  
comme la pierre sous le ciel  
[...]  
Cette absence a les yeux des arbres  
une figure creuse et haute (*ibidem*, 86-88).

Pouvoir limité et temporaire de la fiction, si l'apparence de cette présence doit bientôt faire place aux pointillés désignant l'absence de qui «ne répond même plus» (*ibidem*, 91) aux questions sans réponse.

La parodie de soi aux traits philosophiques qu'est le recueil *Monsieur monsieur* renverse la question du statut de deux homonymes désignant le sujet par le recours au principe de non-identité pour

définir l'objet (A= non-B), là où l'animé se mêle à l'inanimé dans une anaphore négative:

Regardez ce poisson  
qui n'est pas un oiseau  
qui n'est pas une pomme [...] (*ibidem*, 115)

Cependant, Tardieu se moque également de la philosophie, à laquelle il oppose le goût de l'inversion poétique. En effet, dans "Metaphysical Poetry", il parvient au bouleversement des associations logiques des aspects formels et chromatiques permettant à l'objet d'être signalé à l'observateur. Comme déjà chez Éluard, qui dans "La terre est bleue comme une orange" oppose à la cohérence de l'ordre naturel la souveraineté absolue du poème et de son exactitude – «Jamais une erreur les mots ne mentent pas»<sup>6</sup> –, Tardieu défie «l'entendement» réaliste par le changement incessant, jusqu'à aimer

le vin rouge parce qu'il est blanc  
le ciel bleu parce qu'il est rouge  
la neige parce qu'elle est verte  
les prés verts parce qu'ils sont noirs [...] (*ibidem*, 137)

La parodie anti-philosophique reparait dans "L'homme et la nature" où l'on revient à l'énonciation du principe d'identité (A=A; par conséquent: A= non-B):

et que je suis un homme  
et que cet homme est homme  
et qu'il n'est pas le vent  
et que la porte est porte (*ibidem*, 137).

Or, "la ruse philosophique" (*ibidem*, 143) est démasquée pour dire son impuissance face au mystère qu'est "l'Espace" pour nous,

<sup>6</sup> P. Éluard, *L'amour la poésie* (1929), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1968, vol. I, p. 232.

comme nous demeurons un mystère pour lui. Ainsi, les “Métamorphoses” sembleraient remplacer la notion d’identité par l’ambiguïté cognitive liée au mouvement:

je prends un crapaud  
pour un encrier  
la bouche d’égout  
pour la boîte à lettres  
le sifflet du train  
pour une hirondelle [...] (*ibidem*, 145-146).

Les objets sont «perdus» (*ibidem*, 150), comme le savoir est illusoire. Notre seule chance est d’accepter l’éphémère de notre présence «dans le temps», sa «prison» et sa «douleur», en habitant l’objet par la nomination qui en fait un *objet nommé*, notre demeure mourante:

Mais je veux avouer je veux être présent  
je nomme les objets dont je suis l’habitant  
ne me refusez pas ma place dans le temps.

Car si je me connais je sais ce qui me passe  
si je vois ma prison je possède ma vie  
si j’entends ma douleur je tiens ma vérité. (*Ibidem*, 161)

L’*objet nommé* devient, dans *Une voix sans personne*, l’*objet qu’on est* dans un lieu infernal intra-mondain dominé par la fragmentation:

moi je suis le rocher qui souffre  
[...]  
forçat de mes enfers terrestres  
j’essaie en vain de rassembler  
les fragments énormes d’un monde qui se disperse (*ibidem*, 188).

La quête vaine d’une consistance existentielle dans l’identité avec l’objet renvoie au contraire à une prise de conscience de l’origine

intérieure de la réalité enfantée par le regard qui la regarde pour s'y égarer:

Moi je suis égaré dans ce long paysage  
né de la lumière de mes yeux (*ibidem*, 205).

Dans le texte “Nature” d’*Histoires obscures*, la figure de style de l’inversion fait de la nature anthropomorphe le reflet d’une identité humaine absente<sup>7</sup>, paradoxe d’un humain naturel attendant le retour d’un homme disparu:

les arbres de la forêt  
sont là comme des gens et des gens.  
Tout cela fait une foule qui attend  
– mais l’homme, – absent, absent, absent... (*ibidem*, 235).

Tardieu étend aussi le statut d’objet aux parties du discours qu’il considère comme des «outils d’artisan» (AG, 19). Il s’agit, à vrai dire, dans *Formeries*, d’objets linguistiques personnifiés dont la présence permet l’élaboration d’une poétique de la transparence objectale qui fait de l’objet verbal la seule barrière qui s’oppose à l’effacement du réel, renvoyant en cela à Blanchot et à sa notion essentiellement destructrice de la nomination comme “vie de la mort” de ce qui est nommé:

Je tremble de nommer les choses  
car chacune prend vie  
et meurt à l’instant même  
où je l’écris. (*Ibidem*, 52)

C’est cette vitalité de la parole qui fait du texte à la fois le lieu de la négation et celui de la négation de la négation par la nomination

<sup>7</sup> C’est ce que Ferreira de Brito appelle «la torture ontologique de l’absence», in A. Ferreira de Brito, *Le réel et l’irréel dans la dramaturgie de Beckett, Ionesco et Tardieu*, Porto, Associação de Jornalistas e Homens de Letras de Porto, 1983, p. 449.

qui lui oppose sa consistance de corps linguistique. Et c'est dans "Complainte du verbe être" (*ibidem*, 117) que l'association des termes «objet» et «mot» avec «caillou» révèle la superposition de l'univers verbal et de l'univers objectif que l'énergie symbolique et ancestrale de la pierre restitue à l'univers premier des sources, car, comme le dit Lévinas cité par Blanchot, «quand il n'y a rien, il y a toujours de l'être»<sup>8</sup>.

Les proses poétiques de *Les tours de Trébizonde*, s'inspirant de l'onirisme délirant des Bosch, des Odilon Redon, des Max Ernst, présentent un nouvel *objet* poétique et *visionnaire* dont l'excès scatologique frise le grotesque et l'innommable. Il s'agit de mots composés créés par des associations d'idées inattendues et surprenantes fondées sur la supériorité de la «vérité de l'art» sur «la vérité des choses» (*ibidem*, 167), tels que «vagin-bec, oeil-de-queue, pied-couille, torse-tête, anus-oreille, serpentestin, ventre-pied» (*ibidem*, 166).

Il faudrait s'arrêter longtemps sur le rapport entre l'œuvre de Tardieu et la peinture, tellement les renvois sont nombreux et empreints d'originalité<sup>9</sup>. Dans la perspective de notre étude, nous nous bornerons à rappeler l'importance de l'*objet peint* qui est dans *Margeries* une sorte de corps cachant sous son «épiderme» la couleur en tant qu'«essence» et «forme» des choses (MA, 263): l'*objet peint*, lorsque le signe pictural se sert d'un «alphabet fantastique» comme c'est le cas des «tableaux-poèmes» de Jean Cortot, devient un *objet réécrit* (*ibidem*, 264-265). De cette *rivalité* avec le tableau naissent les calligrammes de Tardieu, les dessins et surtout les meilleures pages du *Miroir ébloui* consacrées à l'œuvre de peintres tels que Corot, Rodin, Klee, Kandinsky.

Parfois l'objet du texte est explicitement la poésie elle-même, l'*objet métapoétique* d'"Inscription" et de "L'Écran-langage", devenu mot-valise, mot-objet (MA, 46):

<sup>8</sup> E. Lévinas, *De l'Existence à l'Existant*, Paris, Vrin, 1978, [1<sup>ère</sup> éd.: 1947], cité par M. Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 334, note 1.

<sup>9</sup> Cf. A.V. Williams, *The double Cipher. Encounter between Word and Image in Bonnefoy, Tardieu and Michaux*, Paris, Lang («Literature and The Visual Arts New Foundations»), 1990, vol. 6.

Je m'apprête à écrire un poème. Sur quel sujet? Sur le langage.  
[...]  
lang-âge  
langue-âge  
lent gage  
l'an-gage  
l'engage (ibidem, 60-61).

Mais il arrive aussi que les deux objets regardés remplacent l'absence de leur espace, en devenant ainsi l'*objet-espace* dont Paul Vernois fait remarquer «la viduité»<sup>10</sup>:

Il semblait que le ciel n'existât plus  
Soudain sur cette absence de firmament apparurent  
Deux oiseaux noirs  
[...]  
Et voici qu'ils réveillèrent, eux seuls, à nos regards la notion d'espace.  
(Ibidem, 64)

D'après Tardieu, le regard est fasciné par les inscriptions naturelles, sa lecture du réel consiste à saisir le contour, la couleur et la forme de l'objet. Toutefois, il arrive à forcer la barrière du réel pour voir aussi l'abstrait, pour lui donner une consistance physique, celle de "L'animal du temps", l'*objet-temps*:

Moi, je *vois* le Temps. Et même, non seulement je le vois, mais aussi je l'*entends* et je le *sens*, je l'*éprouve*, je le *vis*. (PO, 107)

On peut prendre un bain de temps, on peut devenir le temps, on peut, comme "L'inventeur distrait", «inventer l'homme» et oublier d'«inventer l'escalier» (ibidem, 167), tout le mécanisme ontologique d'objectivation du réel et de subjectivation de soi est un jeu tragico-mique et dérisoire – au sens de la dérision de *soi-même* – par lequel

<sup>10</sup> P. Vernois, *La dramaturgie poétique de Jean Tardieu*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 158.

l'être transfère aux mots le pouvoir de créer la réalité en la nommant pour après devenir lui-même «personne».

La réflexion sur l'objet caractérise aussi le théâtre de Tardieu. Il suffit de penser à la manière dont il ridiculise la sculpture moderne, ainsi que les notions de sujet et d'objet dans *La Société Apollon* (CO, 164), ou bien à l'intensité poétique d'*Une voix sans personne*, où les objets parlent et où le sujet, absent et présent, n'arrive pas à comprendre ce qu'ils disent (*ibidem*, 245).

Mais c'est dans *La part de l'ombre* que le problème de l'objet devient un véritable leitmotiv. Il faut saisir les objets par l'analyse du mouvement mutuel que nous faisons vers eux et qu'ils font vers nous, ce qui nous permet de voir comment ils combent, par la présence de leur «forme, figure mouvement» (*ibidem*, 88)<sup>11</sup>, l'absence qu'ils cachent.

Dans un entretien avec Jean-Pierre Vallotton<sup>12</sup>, Jean Tardieu évoque sa première rencontre avec Francis Ponge qu'il avait connu longtemps avant la guerre lorsqu'il venait d'entrer chez Hachette. Ponge, en lui serrant la main, s'était mis à lui réciter un de ses poèmes<sup>13</sup>. De sa stupéfaction face à cette étonnante performance initiale naît une amitié très affectueuse entre les deux. Tardieu fera l'éloge des premiers textes de Ponge, en particulier du *Galet*, en vantant les mérites de «cette écriture frappante par sa justesse, par le caractère concret de l'expression, sans la moindre concession, la moindre facilité, fruit d'une volonté de transformation du langage et d'une précision presque scientifique de la pensée»<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Cf. E. Kinds, *Jean Tardieu ou l'énigme d'exister*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1973, p. 32.

<sup>12</sup> J. Tardieu, J.-P. Vallotton, *Causeries devant la fenêtre*, Lausanne, Pierre-Alain Pingoud, 1988, p. 51-54.

<sup>13</sup> «Enfin mon corps se heurte à deux colonnes | Le mur résiste aux yeux». Ponge lui récite par cœur ce distique, extrait d'un poème, "Poursuite", qui évoquait un édifice dont la masse pesante semblait attaquée par la brume du soir, d'où l'intérêt de Ponge pour ce texte où il est question d'un *objet solide*, dit Tardieu, in J. Tardieu, *On vient chercher Monsieur Jean*, Paris, Gallimard, 1990, *Rencontres avec F. Ponge* (p. 76-84), p. 78.

<sup>14</sup> J. Tardieu, J.-P. Vallotton, *Causeries devant la fenêtre* cit., p. 53-54.

Tout en reconnaissant un trait commun et une «direction un peu parente» dans la «vision matérialiste du monde», Tardieu souligne très clairement la différence essentielle entre son matérialisme et celui de Ponge:

[...] un matérialisme qui, chez Ponge, subissait une transposition par et dans le langage, et chez moi plutôt dans la nature de la vision elle-même: une espèce d'ombre portée de la réalité qui aboutit quelquefois à la négation même, à la dissolution de cette réalité, tandis que Ponge s'en est tenu, d'une façon très ferme, à cette réalité matérielle<sup>15</sup>.

En effet, la remarque de Tardieu identifie les deux couples antinomiques – «transposition par et dans le langage»-«nature de la vision elle-même», et «[ancrage] dans cette réalité matérielle»-«dissolution de cette réalité» – qui témoignent de deux visions matérialistes du monde bien différentes, l'une, celle de Tardieu, vouée à la superposition au réel<sup>16</sup> d'une intériorité visionnaire hantée par l'interrogation ontologique qui finit par effacer ce réel même; l'autre, celle de Ponge, fondée sur le refus de l'inquiétude ontologique et sur la contiguïté de la réalité objective et de l'univers verbal qui la recrée. Ce que confirme la confrontation de certains textes exemplaires des deux auteurs.

Tardieu montre, dans les premières pages de *La part de l'ombre*, l'impossibilité de tout statut de l'être et des choses dans un monde dépourvu de langage, donc de mémoire. Ici, le chaos primordial du pré-verbal assimile le «je» à la «chose» fuyante qu'il quête dans la confusion réifiée d'un sujet et d'un objets apparents:

Passé le langage, tout meurt, la loi comme les dieux. Ici, je pouvais n'être plus que cette chose qui regarde et qui écoute et qui s'imagine

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Bien que leur fluidité excessive rende difficile une définition objective des concepts de réel et d'irréel chez Tardieu, concepts qui s'épousent dans l'espace du vide, d'après Ferreira de Brito, *Le réel et l'irréel dans la dramaturgie de Beckett, Ionesco et Tardieu* cit., p. 5, 45, 166-167.

comprendre [...] et ma passion tenait dans ce court moment où l'on croit saisir ce qui fuit. (PO, 68)

Saisir l'objet est donc pour Tardieu saisir l'instant éphémère de sa présence que la parole, elle aussi minée par la disparition, tente vainement d'arracher à la poussière de la mort. Ce qui rend évident le lien très étroit entre l'inquiétude ontologique du sujet<sup>17</sup> et le dynamisme de la nomination du sujet-objet qui la reflète à l'heure où la «raison» chancelle et où la nuit avance:

Toutes choses que je connais, au nom de cette raison qui nous éclaire encore pour un peu de temps, je les ai nommées. Cependant la nuit de ce qui n'a pas de nom les déborde de toutes parts. (*Ibidem*, 74)

Si l'étonnement du sujet qui le regarde peut rendre l'objet absolu

Le plus humble pichet sur une table d'auberge peut devenir objet sacré: il suffit que je m'étonne de sa présence, et le voilà parti, bercé par des flots absolus, (*ibidem*)

toutefois, c'est justement à la "logique idiote" et paradoxale de "l'ombre" de dire l'envers oxymorique de cette dialectique subtile d'après laquelle: a) n'est présent que ce qui se fait voir et peut être regardé; b) ce qui est présent est là uniquement pour remplacer quelque chose d'absent. C'est le cas des «arbres»:

Droits et nets au long des grands labours, ils [les arbres] sont debout pour «se faire voir», car enfin, s'ils étaient absents, on ne pourrait les regarder et, s'ils sont là, c'est pour être à la place de quelque chose d'absent. (*Ibidem*, 71)

Par conséquent, l'objet pour Tardieu n'est pas, il "figure" ce qu'il devrait être et il n'est pas, habite le néant par l'expérience physique et mentalement illusoire du regard, pa(s)raît et reflète l'interroga-

<sup>17</sup> Voir E. Kinds, *Jean Tardieu ou l'énigme d'exister* cit., p. 131.

tion sans réponse de la part du sujet sur sa propre identité, sur notre identité:

Or de cet horizon qui les [les arbres] déguise en soldats, je reviens vers moi-même et mon regard rencontre en chemin mille petits obstacles qui sont tous là, eux aussi, pour masquer la nudité de l'étendue, pour habiter le néant. Tous viennent également «figurer», comblant leur présence, remplaçant leur absence. L'un figure un ruisseau, l'autre un oiseau, l'autre une charrue, un mur, un toit, un chou, une boîte de conserve abandonnée... Et moi-même, je vous le demande, que suis-je? Que suis-je, bon sang? Que suis-je? Que sommes-nous? [...] La question reste et vous ne m'avez pas répondu. (*Ibidem*, 71-72)

L'allusion végétale à «l'arbre»<sup>18</sup>, et l'autre, minérale, au «caillou», «objet sans yeux sans lèvres noir sur blanc» de “Complainte du verbe être” (AG, 117), permet a) de retrouver chez Ponge ces mêmes objets – bien que chez ce dernier soit explicitement formulée la distinction entre «l'objet» défini et l'innommable de «la chose»<sup>19</sup> – et b) de montrer sa façon de les dire, mieux, de les *décrire*.

Si Ponge a toujours refusé l'accusation d'anthropomorphisme, néanmoins dans son œuvre le «coefficient humain» des mots est, d'après Guy Lavoirel, un «état de fait»<sup>20</sup>. Il suffit de penser à ses arbres et aux «parties vives du tronc», à leur «corps» (PPC, 45). De même, dans “Le tronc d'arbre”, les feuilles «change[nt] d'humeur», l'«écorce» est «sincère». Et encore, dans “Le platane”, il tutoie son objet dont la «trémulation» des «feuilles» est «virile» et vante «à perpétuité» son «ombrage» (GRP, 61). De cette façon, la recherche d'une homologie entre l'auteur et son objet écrit lui permet d'associer la «végétation», «immense laboratoire [...] espèce de tapisserie

<sup>18</sup> *L'arbre et la forêt dans la poésie de J. Tardieu*, in J.-Y. Debreuille, *Lire Tardieu*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 155-162.

<sup>19</sup> M. Collot, *Francis Ponge. Entre mots et choses*, Seyssel, Champ Vallon, 1991, p. 147-148; Id., *La Matière-émotion*, Paris, Puf, p. 266. Voir aussi M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 376.

<sup>20</sup> G. Lavoirel, *Francis Ponge*, Lyon, La Manufacture («Qui suis-je?»), 1986, p. 46-47.

à trois dimensions»<sup>21</sup> à son propre atelier d'écriture. Par conséquent, la poétique «objective» de Ponge se propose, par sa «métalogique» fondée sur le constat naturel de l'existence des choses (CFPP, 101) et de l'absurdité du monde (PPC, 185), de résoudre cette situation aporétique en se bornant à «rendre compte d'une chose» (RE, 11).

Cependant, cette opération demandée au texte entraîne le problème de la différence entre «connaissance» et «expression» (*ibidem*, 144), dans la mesure où le poète doit «parler contre les paroles», mais «parler» quand même (PPC, 163, 190), bien que l'évidence du réel demeure inexprimable<sup>22</sup>. Néanmoins, ce sera toujours au langage de tenter d'exprimer les émotions que l'objet lui suscite, le langage verbal étant une prérogative humaine. Pour cette raison, l'effacement du sujet qui écrit ne peut être qu'illusoire car l'objet textuel remplace l'objet réel et le véritable objet reste toujours l'écriture dont le «mimologisme»<sup>23</sup> poétique est celui d'un individu qui «se regarde écrire» (PM, 70), pour «se signifier» (S, 127-128, c'est nous qui soulignons). D'ailleurs, c'est Ponge lui-même qui avoue la difficulté d'inventer «un nouvel idiome» car «l'on ne peut aucunement sortir de l'homme» (PPC, 167), ce qui implique l'exigence d'exploiter toutes les ressources de la transitivité de «l'âme» (AC, 221), qui est de faire de la «poétique» et de «l'œuvre» d'un auteur un «objet», et du «parti pris des choses» une «co-naissance» et une «re-naissance»<sup>24</sup> de l'homme par l'objet et de l'objet par l'homme. De ce point de vue, «Le galet» montre d'une façon exemplaire l'interaction de l'auteur et de son sujet. Si le «caillou» de Tardieu est une «pierre solitaire» sans plus de visage humain, à bien des égards un *objet écrit* «noir sur blanc», voire un mot, le galet pongien est ce qui existe «simultanément au monde» sous «toutes les formes de

<sup>21</sup> Métaphore que l'on pourrait définir, d'après le classement métaphorique de M. Spada, «superposée», cf. M. Spada, *Francis Ponge*, Paris, Seghers («Poètes d'aujourd'hui»), 1974, p. 49.

<sup>22</sup> CFPP, 12, 260, note 43. Voir aussi M. Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Puf, 1989, p. 183-184; Id., *La Matière-émotion* cit., p. 45-48.

<sup>23</sup> Cf. G. Genette, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976.

<sup>24</sup> G. Lavorel, *Francis Ponge* cit., p. 93.

la pierre» et «reste à [sa] place quelconque sur l'étendue» (*ibidem*, 99). Le premier meurt à l'objet pour vivre dans le verbe; le second, par sa présence matérielle multiforme et simultanée, dé-meurt éternellement et survit dans sa forme définie et irréductible.

Malgré les tentatives plus ou moins réussies de la critique pour classer l'œuvre de Ponge sous une étiquette<sup>25</sup>, le sien est un «parti pris des choses» «compte tenu des mots» (GRM, 18); par conséquent, à la «nature»-foule non humaine attendant l'homme absent de Tardieu (FC, 235), il oppose un sujet pluriel, «transpersonnel» et présent qui vit avec les objets dans une nature qu'il ne quitte pas (PPC, 75). Si l'on en croit Jean-Marie Gleize, sa poésie objective est «une poésie d'approbation de la nature: de louange, d'éloge [...] idolatrique» (CFPP, 26; FP, 224), tandis que, chez Tardieu, elle est l'énigme infinie de «l'espace» et du «Temps», celle d'un soleil «astre fou», «monstre irradiant», «puits sempiternel d'horreur», «cruel démon» (FC, 236), sorte d'implacable divinité racinienne qu'on ne peut voir que les yeux fermés: poétique opposée à la notion physico-astronomique pongienne d'un soleil «abîme métaphysique», mais aussi non-objet, et pourtant «le plus brillant des objets du monde», «la condition même du regard», «l'objeu» (GRP, 143).

Marie-Louise Lentengre, dans une admirable étude<sup>26</sup>, a très bien montré la précarité angoissante du statut de l'objet chez Tardieu et sa persistance non exempte de commerce avec la dégradation morale de l'organique chez Ponge. Si l'objet est menacé de disparition, Tardieu l'évoque par le désir, tandis que Ponge en fait un équivalent verbal, mais «artificiel», du monde. À notre avis, les deux poétiques se rapprochent dans la conscience de la solitude et du désespoir qu'est la parole face au «masque» et au «vide» de «chaque rôle» (PPC, 150), «masque» (27) dont on ne «viole» pas «le secret» pour rester «du

<sup>25</sup> Cf. J.-P. Sartre, *L'homme et les choses*, in *Situations II*, Paris, Gallimard, 1944, p. 245-293; M. Blanchot, *La Part du feu* cit., p. 326-336; M. Collot, *La matière-émotion* cit., p. 79, note 2, à propos de l'interprétation formaliste de Ph. Sollers («Mercure de France», mai 1965, p. 103).

<sup>26</sup> M.-L. Lentengre, *Da Baudelaire a Ponge. Nove letture*, Firenze, Alinea, 1990, p. 168-177.

côté du Visage» (FC, 237), «calme» acceptation du fragmentaire et de sa «splendeur» vide. Tardieu sait bien que la poésie est «le mythe du changement perpétuel» (MA, 254), donc du fragmentaire; c'est pourquoi la réitération à l'infini chez Ponge<sup>27</sup> d'une «figue»-poésie-art poétique qui se veut, à bien des égards, «de paroles», quête de l'inconnu du connu (CFPP, 41), témoigne de l'indicible des choses, de l'identité verbale du réel dans le texte, d'un monde de la parole ouvert sur un monde extérieur existant mais irréductible aux mots<sup>28</sup>:

C'est du texte. Ce n'est pas une figue! [...] On présente un objet qui ne peut être que littéraire [...] Le *comment* est l'éloge du travail et de la production à l'intérieur du monde dans lequel nous sommes enfermés; c'est-à-dire le monde de la parole. (CFPP, 276)

Ainsi, les arbres «tâchent d'aboutir à une feuillaison complète *de paroles*» (PPC, 48), qui correspond métaphoriquement à la notion d'écriture comme orgasme et copulation d'où naît le texte<sup>29</sup>, comme *jet*, *éj(et)*aculation scripturale et spermatique dans la double acception d'*ob-jet*<sup>30</sup> et de *pro-jet*<sup>31</sup>, d'expression *lancée en avant*. C'est par où le texte devient *ob-joie* de l'objet séduisant son observateur par l'équivalence de la figue et du sexe féminin (CFPP, 97, 258), «objet de jouissance» (PPC, 130). Pareillement, Tardieu dit sa «parole amoureuse» (PO, 61), capable de tendresse et de douceur, puis de soudaines brutalités scatologiques (AG, 166).

“Le verre d'eau” tardivien (MA, 160-161), «mystère de la transparence», montre que l'intérêt de Tardieu est porté moins sur l'objet

<sup>27</sup> M. Jarrety y lira le signe d'une œuvre «où l'échec fait partie intégrante de la réussite», in *La poésie française du Moyen Âge jusqu'à nos jours*, Paris, Puf, 1997, p. 475.

<sup>28</sup> «*Je suis quelqu'un pour qui le monde extérieur existe*», in *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Seuil/Gallimard, 1970, p. 169.

<sup>29</sup> G. Lavorel, *Francis Ponge* cit., p. 85.

<sup>30</sup> Cf. AC, 149-150 et M. Collot, *La Matière-émotion* cit., p. 85.

<sup>31</sup> G. Lavorel, *Francis Ponge* cit., p. 207 et R. Mauzi, *Le Monde et les choses dans la poésie contemporaine depuis le surréalisme*, «Bulletin de la société des professeurs de français en Amérique», 1967, p. 34.

en soi que plutôt sur ce que le regard aperçoit au-delà de celui-ci («j'y vois monter les lourds feuillages [...]»); l'objet dit donc, une fois de plus, son appartenance au sujet qui le nomme («*mon verre*», c'est nous qui soulignons) et sa fonction de «miroir» de son «visage sombre». Le texte pongien ayant le même titre (GRM, 106-107) est une fascinante lecture de la forme verbale acquise par l'objet à travers l'analyse du corps et du calligramme de sa lettre, là où le regard se fixe sur l'objet mais pour relever la relation du mot à la chose et ce que le cratylisme de sa langue y voit, tendance confirmée par le recours au paragramme à propos des voyelles du mot «oiseau» (RE, 31).

Dans les deux cas, malgré les différences de perspective déjà éclairées et la complexité étudiée du rapport d'identité ou moins du mot et de la chose<sup>32</sup>, on voit bien la nature *subjective* de tout regard poétique sur l'objet, toujours objet *pour soi* dans la nomination et jamais objet *en lui-même*, sinon dans son autonomie pré-verbale de ce qui est sans nom et, par conséquent, *sans nous*, car le nom que nous apposons est un *nous* à jamais posé sur chaque objet nommé.

Voilà pourquoi nous oserions ajouter à la série d'anagrammes phonico-graphico-sémantiques sur le nom *objet* déjà proposés par Ponge et par la critique (rappelons, entre autres, *ob-jeu*, *ob-joie*, *ob-jet*), celui d'*OB-JE* (l'objet du *je* qui le nomme et, en le nommant, s'inscrit en lui) et, par la transposition verbale de la valeur possessive du pronom personnel sujet *je*, l'*OB-J'AI* (l'objet que *j'ai*, qui m'appartient quand je le dis, qui est en moi et que mon écriture crée).

L'écriture poétique exclut toute objectivité, si l'on en croit Cioran:

Le poète objectif n'existe pas et ne peut pas exister. Le «je» est omniprésent dans tout poème<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Cf. M. Collot, *Francis Ponge. Entre mots et choses* cit., p. 131; L. Flieder, *Jean Tardieu ou la présence absente* cit., p. 121; J. Onimus, *Jean Tardieu. Un rire inquiet*, Paris, Nizet, 1993, p. 105; J. Derrida, *Signéponge*, in *Ponge inventeur et classique*, Colloque de Cerisy, Paris, UGE («10/18»), 1977, p. 138.

<sup>33</sup> E.M. Cioran, *Entretien à Tübingen*, Paris, Éditions de l'Herne, 1988, p. 98.

Henri Meschonnic a fait du *je* et de l'*historicité* du *sujet* de l'écriture poétique «La question même de la modernité»<sup>34</sup>. C'est ce que la plupart des critiques ayant consacré des ouvrages à Tardieu et, dernièrement, Michel Collot, en remarquant le retard à ce propos de la critique pongienne, n'ont point démenti<sup>35</sup>.

La question fondamentale demeure celle de l'expression. Voir n'est pas nécessairement pouvoir exprimer. En conséquence, «écrire» est pour Tardieu «*son* interprétation personnelle» (ME, 73, c'est nous qui soulignons), car l'action du regard remplace le vu par le mot, face à la menace du vide. Le «parti pris» d'un sujet sur les choses de Ponge est ce par quoi *le regard* essaie de *les parler* («le regard-de-telle-façon-qu'on-le-parle», PPC, 120).

Le rêve de l'objet rejoint là l'élan verbal du sujet qui l'écrit et qui s'en écrit. C'est ainsi que le *je* tardivien et le *on* pongien donnent un sens à ce qu'ils voient, car «la nature entière», pour l'écrivain, «n'est qu'une écriture» (GRL, 167).

#### Liste des abréviations

Œuvres de Jean Tardieu citées:

- FC *Le fleuve caché* (poésies 1938-1961), Paris, Gallimard, 1968  
AG *L'accent grave et l'accent aigu* (poèmes 1976-1983), Paris, Gallimard, 1986  
PO *La part de l'ombre* (proses 1937-1987), Paris, Gallimard, 1972  
MA *Margeries* (poèmes inédits 1910-1985), Paris, Gallimard, 1986  
ME *Le miroir ébloui* (poèmes traduits des arts 1927-1985), Paris, Gallimard, 1993  
CO *La comédie de la comédie* suivi de *La comédie des arts et de Poèmes à jouer*, Paris, Gallimard («Folio»), 1990

<sup>34</sup> «[...] si l'écriture poétique, plus qu'une autre, apporte une connaissance du sujet, c'est en se faisant la mise à découvert que le sujet est sa fonction ordinaire, et qu'elle est une fonction ordinaire du sujet», in H. Meschonnic, *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989, *Le sujet de l'écriture* (p. 314-317), p. 315.

<sup>35</sup> Cf. E. Kinds, *Jean Tardieu ou l'énigme d'exister* cit., p. 87; P. Vernois, M.-L. Lentengre, in *Jean Tardieu*, «Cahiers de l'Herne», 59, 1991, p. 168-170, 274; J. Onimus, *Jean Tardieu. Un rire inquiet* cit., p. 97-98; M. Collot, *Francis Ponge. Entre mots et choses* cit., «Avant-propos», p. 7.

Œuvres de Francis Ponge citées:

- PPC *Le parti pris des choses* suivi de *Proèmes*, Paris, Gallimard, 1967  
RE *La rage de l'expression*, Paris, Gallimard, 1976  
GRL *Lyres (Le Grand Recueil I)*, Paris, Gallimard («Poésie»), 1980  
GRM *Méthodes (Le Grand Recueil II)*, Paris, Gallimard, 1961  
GRP *Pièces (Le Grand Recueil III)*, Paris, Gallimard («Poésie»), 1962  
PM *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965  
S *Le Savon*, Paris, Gallimard («L'Imaginaire»), 1967  
NR *Le Nouveau Recueil*, Paris, Gallimard, 1967  
FP *La Fabrique du pré*, Genève, Skira, 1971  
CFPP *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Paris, Flammarion («GF»), 1997  
AC *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977  
PE *Pratiques d'écriture*, Paris, Hermann, 1984  
LS *La Seine*, Lausanne, Éditions de Clairefontaine, 1950  
T *La Table*, Paris, Gallimard, 1991

La pagination des citations empruntées à ces ouvrages est indiquée entre parenthèses, précédée des lettres reportées ci-dessus à côté de chaque titre.



## La voix et ses personnes dans la poésie de Jean Tardieu

L'art et la musique ont toujours été au cœur des intérêts de Jean Tardieu. Issu d'une famille d'artistes – son grand-père est compositeur et chef d'orchestre, son père est peintre, sa mère est harpiste, sa fille Alix étudiera le chant –, la musique joue un rôle capital dans sa vie professionnelle, puisque il est directeur à la Radiodiffusion française du Club d'essai, qu'il contribue à faire évoluer vers ce qui s'appellera France Musique<sup>1</sup>. Toute son œuvre est parsemée de métaphores musicales et le lexique de ce genre artistique est souvent présent dans ses poèmes et dans ses pièces; il suffit de penser à des titres tels que “Trois chansons” (FC, p. 83-85), “Chansons avec ou sans musique” (*ibidem*, p. 169-180), “Petite suite villageoise” (*ibidem*, p. 208-209), “Chants perdus” (AA, p. 63-79), “Plaisanteries (Quatre airs légers pour flûte à bec)” (*ibidem*, p. 81-84), “Trois lieder” (*ibidem*, p. 103-107), “La musique” (PO, p. 52-55), “Opéra-comique” (*ibidem*, p. 187-188), “Musique de scène pour une thèse” (M, p. 55), “Impromptu en si” (*ibidem*, p. 89-90), “Hymne à l'Europe future” (*ibidem*, p. 173-175), “Le quatuor de Debussy” (*ibidem*, p. 273), “Prélude pour Schumann” (*ibidem*, p. 274), et l'on pourrait continuer.

<sup>1</sup> J.-Y. Debreuille, “Jean Tardieu”, in M. Jarrety (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Puf, 2001, p. 811-814.

Or, la présence du paradigme musical dans ses titres est strictement liée à une idée profondément musicale de la poésie qui attribue aux sons et aux rythmes, dans l'Avant-propos de *Margeries*, la valeur d'une intuition présémantique:

[...] il me semblait que je percevais ou devinais **les sons** ou **les rythmes** du poème, avant d'en distinguer les paroles, avant d'en comprendre **le sens**, comme si celui-ci, loin d'être nécessaire, n'était qu'un attribut accessoire du langage. (M, p. 9-10, c'est moi qui souligne)

Il y aurait donc une perception physique préconceptuelle du poétique qui dépendrait de l'oralité de la parole et qui s'inscrirait dans la durée de l'écoute et de sa respiration mentale. Ce qui ne veut pas dire que Jean Tardieu néglige le sens (aucun poète digne de ce nom ne saurait s'en passer), mais qu'il le poursuit, qu'il le détourne et qu'il le fonde sur le jeu ludico-tragique des sonorités, des onomatopées, des déformations parodiques et caricaturales de la *phoné* et de la riche palette de sa *morphé*, bref sur la voix et sur ses voies multiples. Lecteur passionné des écrivains et des philosophes de l'être, de Goethe à Hölderlin, de Nietzsche à Groethuysen, Tardieu fait de l'expérience de l'homme sur terre son lieu privilégié et de sa relation avec l'Autre le moment d'une «vérité de parole»<sup>2</sup> qui questionne sans cesse les fondements ontologiques du sujet. Le moyen de communication élu étant le langage, ce questionnement du statut du sujet devient donc le questionnement du statut de son langage, menacé par les leurres du sens, ou bien défiant les limites de l'indicible. Du statut énigmatique de la voix dépend ainsi le destin mystérieux du sujet qu'elle parle et viceversa. Par conséquent, la voix est pour l'aède non seulement l'instrument du chant, mais aussi le lien invisible d'où jaillissent la parole et le miracle sonore de sa transmission par la lecture et par la récitation, le *topos* lyrique de la «présence

<sup>2</sup> Y. Bonnefoy, *La Vérité de parole et autres essais*, Paris, Gallimard («Folio/Essais»), 1992.

absente» dont parle Laurent Flieder<sup>3</sup>, de sa poétique et de sa phénoménologie originelles.

En effet, c'est bien à la «jolie voix claire» de sa mère «Catherine» – qui lui lit, dès son enfance, dans la maison des grands-parents à Orléanas, près de Lyon, des fables de La Fontaine pour l'endormir – que Jean Tardieu revient dans *Margerites* (M, p. 16) pour évoquer son pouvoir d'enchantement propice à la rêverie, souvenir enfantin que l'on peut bien rapprocher de cet autre épisode initiatique majeur, la découverte du «tube acoustique» (PO, p. 95), ce long tuyau de caoutchouc qui, passant à travers murs et plafonds, reliait deux pièces éloignées l'une de l'autre» débouchant lequel il pouvait entendre, à l'âge de sept ou huit ans, ce que disaient, dans le salon où il n'était pas admis, sa mère et ses invités:

À travers le silence qui soudait d'un seul bloc la masse deux fois centenaire des murailles et que couvrait seul le léger sifflement du sang dans mes oreilles, j'entendis d'abord la voix du perceuteur, une voix de ventre et de moustaches. Je ne distinguais pas les paroles. Seul le timbre des voix montait jusqu'à moi: les intonations ronronnantes du visiteur alternaient avec le chantonnement aigu de la voix de ma mère: «Ils ne disent rien du tout, pensai-je au comble de la joie, ils font semblant de parler!» (PO, p. 96-97)

Comme on peut voir, toute l'attention de Tardieu est portée à la modulation vocale du son («le léger sifflement du sang», «le timbre», «les intonations ronronnantes», «le chantonnement aigu»), plutôt qu'au contenu du discours («Je ne distinguais pas les paroles»), jusqu'à la *gnomé* finale marquant l'acmé d'un climax ironique qui nie toute valeur sémantique à l'échange, considéré comme une simulation dont on peut saisir facilement, dans la perspective tardivienne, l'intérêt métalinguistique: parler pour ne rien dire c'est faire semblant de parler. Pourtant, la suite de ce texte est caractérisée par le passage du singulier au pluriel:

<sup>3</sup> L. Flieder, *Jean Tardieu ou la présence absente*, Paris, Nizet, 1993.

**D'autres voix** entrèrent les unes après les autres, les unes graves, les autres perçantes; certaines étaient nasillardes, il y eut des rires, un vrai brouhaha.

[...]

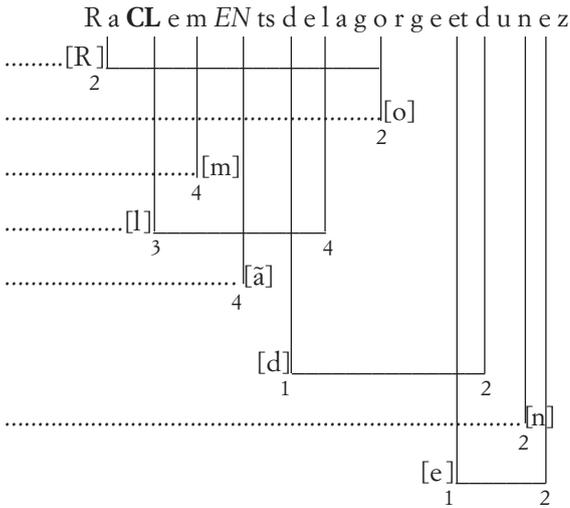
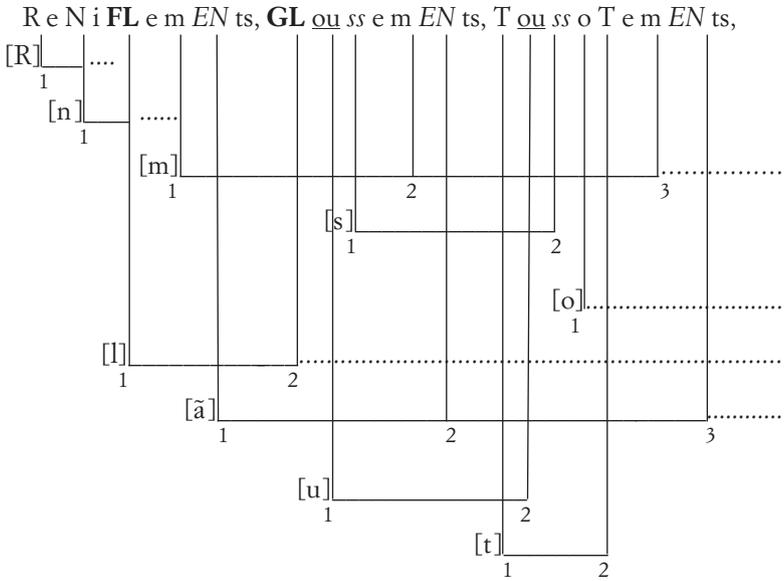
**Les voix** se firent pendant un moment plus lentes quelques-unes embarrassées, presque pâteuses. Il y eut même un incident: un gosier s'étranglait, suffoquait. **Toutes les voix** bourdonnaient ensemble, soit pour lui venir en aide, soit pour couvrir ce bruit incongru.

[...]

**Toutes les voix** s'accrochaient les unes aux autres, parlant toutes à la fois, impatientes, énervées, incohérentes, puis ces longs silences coupés d'étranges rumeurs: reniflements, gloussements, toussotements, raclements de la gorge et du nez. (*Ibidem*, je souligne)

Tardieu nous donne l'impression de décrire par le pluriel une sorte de chœur, sa symphonie vocale, tout un orchestre dont ses adjectifs disent la variété des tons et des accents («graves», «perçantes», «nasillardes», «lentes», «embarrassées», «pâteuses»). De même, les occurrences trisyllabiques des anapestes verbaux (deux syllabes brèves et une longue: «s'é/tran/glait», «su/ffo/quait», «bour/don/naient», «s'a/ccro/chaient») marquent rythmiquement la séquence, comme le fait aussi l'énumération nominale par asyndète des derniers mots, caractérisée par de nombreux effets onomatopéiques dus aux répétitions dans les chaînes prosodiques des sons vocaliques (“en”, “ou”, “o”) et consonantiques (“r”, “n”, “m”, “t”, “d”, “s”, “l”, et surtout des groupes “fl”, “gl”, “cl”, où le rapprochement des fricatives et des vélaires renvoie aux rumeurs de l'air venant de la gorge et du nez):

*La voix et ses personnes dans la poésie de Jean Tardieu*



L'effet rythmique de cette prose est en outre renforcé par le cratylisme d'expressions telles que «un vrai brouhaha», ou bien des patronymes grotesques Mme Vulvins et M. Crabache, dans un crescendo qui, en frôlant le chant pur, devient «une longue mélodie de la voix» (*ibidem*, p. 98). Les implications gnoséologiques de cette acoustique de la connaissance sont tout à fait remarquables, car, de toute évidence, le petit Jean commence à *voir des oreilles* en entendant la présence musicale d'un corps qui demeure invisible (énigme de l'être, énigme de sa voix, une *voix sans personne*), révélation qui plus tard lui fera faire l'éloge du verbe *ouïr*, mot de la langue française qu'il préfère en vertu de son pouvoir mimétique et érotiquement positif, manière celle-ci de dire "oui" à la vie:

Ouïr est une diphtongue efficace et mimétique. Il y a d'abord le son *ou* qui gonfle la joue, puis aussitôt le *i* qui la dégonfle en sifflant. Ouïr perce le tympan. Ouïr rime avec *jouir*, sommet de la délectation érotique et appelle aussi, de ce fait, le «oui» de l'acquiescement amoureux<sup>4</sup>.

La voix que Tardieu entend dès sa toute première enfance ne cessera jamais de lui parler tout au long de son existence

Une voix secrète, que j'ai entendue très tôt et qui m'a parlé toute ma vie [...] (M, p. 8)

pour le passer à retrouver sa source, la clé qui la rende accessible et traduisible. Toutefois, cette thématique originelle est révélatrice de l'attitude métaphysique de l'auteur qui essaie, en cela proche des Romantiques allemands comme Novalis, de retrouver l'unité originelle de l'être d'avant la fragmentation contemporaine due à la précarité du statut ontologique du sujet et de sa voix face aux apories de l'histoire et de l'existence.

Les questions relancées sans arrêt par Tardieu dans son œuvre, telles que «Qui suis-je? bon sang? Que suis-je? Que sommes-nous?»

<sup>4</sup> J. Tardieu, *Le verbe «Ouïr»*, in C. Tacou, F. Dax-Boyer (dir.), *Jean Tardieu*, «Cahiers de l'Herne», 59, 1991, p. 65-66.

(PO, p. 72), associent le statut du sujet au statut de sa voix, s'il est vrai que le discours du sujet est constitutif de sa nature. D'après Georges-Emmanuel Clancier, la poésie de Jean Tardieu serait «un écho de cette voix déjà entendue dans l'enfance, qui elle-même apparaissait comme le retour d'une voix antérieure et parfaite» (FC, p. 12), voix qui est l'ombre dérisoire d'un lieu d'absence, éternellement perdu et retrouvé. La voix, dont le destin est celui du sujet qu'elle parle, lutte contre le risque de la dépersonnalisation par une stratégie de personnalisation grammaticale et de dissémination de ses sujets, ce qu'Andrea Zanzotto appelle «une grammaire de la poésie»<sup>5</sup> chez Jean Tardieu. Cette «dramaturgie des voix» (FC, p. 9) met en jeu un procédé métamorphique de glissement de la voix d'une personne grammaticale à l'autre par le biais «du dialogue ou de la conversation»<sup>6</sup>:

C'est **moi** qui parle: **IL** est volé (*ibidem*, p. 20, je souligne).

Cette prolifération pronominale n'est pas limitée aux trois personnes du singulier; elle va du «moi» au «toi» jusqu'au «nous», pour s'achever par l'antithèse du couple d'indéfinis «rien»-«tout» d'"Étude de pronoms", poème nominal au mouvement anaphorique:

**O toi ô toi ô toi ô toi**  
**toi** qui déjà **toi** qui pourtant  
**toi** qui surtout

**Toi** qui pendant **toi** qui jadis **toi** que toujours  
**toi** maintenant.

**Moi** toujours arbre et **toi** toujours prairie  
**moi** souffle **toi** feuillage  
**moi** parmi, **toi** selon!

<sup>5</sup> A. Zanzotto, *Un salut à Jean Tardieu*, *ibidem*, p. 158.

<sup>6</sup> L. Flieder, *Jean Tardieu ou la présence absente* cit., p. 109.

Et **nous** qui sans personne  
par la clarté par le silence  
avec **rien** pour **nous** seuls  
**tout**, parfaitement **tout**! (*Ibidem*, p. 162, je souligne)

Par moments, l'agonisme de la voix témoigne d'une fébrilité, celle d'une résistance solidaire plurielle que le dialogisme amplifie:

«Travaillons!», dit **ma voix**. **Mille voix** répondirent: «Où es-tu?» – «Près de **vous**» – «Sois nommé **notre** chef!» – Et **nos voix**, comme un feu dans les branches, aussitôt – richement – s'accrochèrent et **nos** mains se serraient et comptaient fébriles comme un nuage d'oiseaux. (*Ibidem*, p. 29, je souligne)

Ailleurs, à cette tendance à la personnalisation<sup>7</sup> s'oppose le négativisme niant au sujet et à sa voix toute identité définie:

je ne sais plus qui parle par ma bouche  
je ne sais plus quel nom je porte encor  
[...]  
Je suis sans voix je n'ai plus de langage (*ibidem*, p. 37-38).

Inconnue, sinon absente, la voix que le poète rencontre semblerait sortir de l'abîme du néant, du creux du langage pour se réduire au murmure *post mortem* de l'épigraphe d'"Une voix sans personne":

Ainsi, qu'il laisse un nom ou devienne anonyme, qu'il ajoute un terme au langage ou qu'il s'éteigne dans un soupir, de toute façon le poète disparaît, trahi par son propre murmure et rien ne reste après lui qu'une voix, – sans personne. (*Ibidem*, p. 182)

<sup>7</sup> «C'est encore la poésie souvent formulée en un "Monologue à deux voix" sous-titre de la "Nouvelle énigme pour Œdipe", entre "il" et "je", "tel" et "moi", "tout ceci" et "je", "vous" et encore "je". Le dialogisme y sert à la fois, en alternance, les formes interrogatives et affirmatives comme en un raisonnement à haute voix par lequel l'un cherchant l'ascendant sur l'autre, et celui-ci s'y dérochant, le texte n'était rien d'autre que l'exhibition de ce clivage», *ibidem*, p. 110.

Voix de la présence simple sur terre parmi les hommes d'un «je» qui accepte et partage la condition mortelle de ses proches dans ce chef-d'œuvre qu'est "Lettre d'ici"

*Je suis celui qui habite aujourd'hui parmi vous  
l'un de vous. [...]  
et toujours cette voix même si elle change  
c'est toujours vous c'est toujours moi qui parle (ibidem, p. 190-191,  
je souligne),*

dans *L'accent grave et l'accent aigu* elle se heurte à la surdité du moi qui rend impossible tout dialogue

*À qui m'adresserai-je  
sinon à un sourd  
comme moi? (AA, p. 68, je souligne),*

pour montrer finalement un côté qui la rapproche beaucoup de la théorie de la nomination de Maurice Blanchot, faisant de la chose nommée et du sujet qui la dit la vie de la mort, entre écrire et dire:

*Je tremble de nommer les choses  
car chacune prend vie  
et meurt à l'instant même  
où je l'écris.*

*Moi-même je m'efface  
comme les choses que je dis  
dans un fort tumulte  
de bruits, de cris. (Ibidem, p. 52, je souligne)*

Dans *Margeries*, la voix du récitant, qui se redouble d'une autre voix identique, formule des questions sans réponse qui la situent dans la dimension nietzschéenne du non-savoir. Après les tentatives vaines de sortir de soi-même, à travers la parodie, la traduction et l'illusion d'une connaissance, la poésie remet en question le statut du sujet, ce rien, et de son frêle savoir, entre absence et présence, face au «mythe

du changement perpétuel» (M, p. 254) de Protée. La voix, les voix résonnent dans la scène vide d'un tribunal, où des portes claquent, des mots inintelligibles se perdent dans le noir, quand le poète demanderait au vide un temps de silence, le bonheur d'une chute qui serait un retour au secret tonien du *fleuve*, là «un lac | souterrain», et de ce qu'il *cache* (pour des raisons pratiques nous ne citons ci-dessous que la partie du texte concernant la "Voix du récitant", en omettant le "Décor sonore" qui l'accompagne):

Quelle est cette voix?

Quelle est cet étranger?

Quel est cet inconnu?

[...]

Et que m'importe, après

tout, qu'on me condamne

ou qu'on me pardonne?

Je ne veux rien savoir,

RIEN,

RIEN!

Donnez-moi le silence,

un verre d'eau fraîche,  
donnez-moi

l'espace vide  
l'immense nuit brillante  
où tout est convenu d'avance,

où le temps  
résonne avec calme

*La voix et ses personnes dans la poésie de Jean Tardieu*

comme les gouttes d'eau  
qui TOMBENT  
du HAUT

d'une VOÛTE

dans un lac

souterrain (*ibidem*, p. 280, 282-283).

L'on sait que l'osmose entre l'écriture poétique et l'écriture dramatique de Tardieu est constante, dans la mesure où certains textes poétiques, de «Dialogues à voix basse» à «Monsieur monsieur», dérivent d'une conception théâtrale et que souvent l'action dramatique, c'est le cas du «Poème à entendre» qu'on vient de citer, a recours au vers, si, comme l'affirme Georges-Emmanuel Clancier, «chaque poème est un théâtre sans emphase où se joue en des mots de silence, toujours le même et seul drame d'être et de n'être pas au monde et le théâtre un poème qui passe du silence du souffle à la dramaturgie des voix» (FC, p. 9). Cette idée ouverte de la création est réaffirmée à plusieurs reprises par Tardieu lui-même, par exemple dans l'Avant-propos de *La comédie de la comédie*:

C'est que la poésie est à la fois la solitude et la rencontre. Elle est le livre et le théâtre et peut, avec la fantaisie imprévisible et la nonchalance d'un promeneur, passer de l'un à l'autre, en ouvrant toutes les portes. (CC, p. 8)

Les *dramatis personae* des pièces tardiviennes, pièces qui ont souvent la brièveté poétique d'un épig(d)ramme, ramènent les masques du double et de ses actants anomiques au monologue d'une voix poétique pure, protagoniste absolue de la scène des *Poèmes à jouer*; elle remplace l'Homme, qui devient sa voix:

L'HOMME,

*disparaissant au fond de la scène cependant que sa voix s'amplifie et résonne de plus en plus et que la projection reste seule.* (CC, p. 311)

Le théâtre de Tardieu se révèle ainsi ce que Paul Vernois appelle «un lieu d'élection pour la poésie»<sup>8</sup>, où «l'aspect musical du texte, dans son ensemble, est fondé sur le timbre des voix et sur le rythme des paroles»<sup>9</sup>. Il y a donc, si l'on en croit Frédérique Martin-Scherrer, un «projet délibéré d'effacement de la personne, dilution de l'individu dans le général, abolition du moi dans le collectif»<sup>10</sup> qui réduit “La première personne du singulier” (PO, p. 93) à une condition non pas d'originalité (celle d'un être *singulier*), mais d'une terrible solitude dont témoigne la “Confession d'une personne seule” : «Car je vis seul ici depuis que j'existe et rien ne me fait espérer que je puisse un jour sortir de ce domaine, ou bien recevoir enfin la visite d'un de ces êtres innombrables dont je sens autour de moi la présence, mais que jamais je n'aperçois» (*ibidem*, p. 100). Le rêve d'une identité plurielle qui prendrait le masque grammatical de «tous les temps du verbe» (*ibidem*, p. 171), se brise face à l'intermittence ontologique de l'être et à la parole lacunaire et obscure de sa voix intarissable, seul espoir durable d'un retour à l'harmonie originelle par-delà toute séparation :

#### LA VOIX

Toute ma vie, j'ai entendu, j'entends encore une certaine voix, étrangère à moi-même et pourtant très intime, qui me parle par intermittence et ne *peut* pas, ou ne *sait* pas, ou ne *veut* pas me dire tout ce qu'elle sait : un recours quelquefois, parfois aussi un abîme, un conseil dangereux, porteur d'une vérité venue de très loin, exigeante et irréfutable, mon guide en même temps que mon fidèle démon, m'imposant le devoir absolu de lui répondre, de transcrire avec soin, avec obéissance, ses injonctions, ses plaintes, ses menaces même.

Quand, à mon tour, c'est moi qui interroge et qui demande : «Pour qui? Pourquoi? Dans quel but?» – cette voix ne sait pas répondre, mais elle a

<sup>8</sup> P. Vernois, *La dramaturgie poétique de Jean Tardieu*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 278.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>10</sup> F. Martin-Scherrer, *Entre monde et langage*, in J.-Y. Debreuille (dir.), *Lire Tardieu*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 37.

du moins le pouvoir de me communiquer une certitude obscure: c'est que, peut-être dans ce monde, peut-être hors du monde, il existe une région sereine où tout est su, compris et consommé d'avance.

Au delà de toute vie et de tout déclin, de toute présence et de toute absence, de tout salut et de toute perte, au-delà même de toute parole, une réconciliation avec ce qui nous dépasse et nous dévore, la fusion, le retour des êtres séparés, dans l'unité et la paix originelles.

(*Ibidem*, p. 199)

Cette solitude est dite également dans ce poème magnifique de 1940 qu'est «Envoi», faisant partie du recueil inédit *Autres accents*:

Chacun ne nous sera un jour  
Seul pour entendre diminuer  
**La voix**, – présente ou déjà **lointaine**, –  
Des vivants qui nous auront aimés.  
[...]  
Ainsi, chacun sera le dernier homme,  
Seul avant de n'être personne,  
Inutile vainqueur, qui garde  
Les clés d'un monde abandonné<sup>11</sup>.

Il y a dans l'élan prophétique de ce poème qui définit la solitude comme la condition ontologique humaine précédant la disparition («*Seul avant de n'être personne*», *ibidem*) quelque chose qui annonce celle qui sera la ferveur de la mémoire inquiète d'Yves Bonnefoy, dont «La voix lointaine», «qui lui [me] parle ou qui se parle», habite l'espace de l'errance entre voix et langage, intervalle incertain où le son préfigure la naissance du mot:

Elle chantait, si c'est chanter, mais non,  
C'était plutôt entre voix et langage  
Une façon de laisser la parole  
Errer, comme à l'avant incertain de soi,

<sup>11</sup> J. Tardieu, *Autres accents*, transcriptions, présentation et notes de D. Hautois, Association Jean Tardieu, «Bulletin», 2, Lyon, octobre 2002, p. 26 (je souligne).

Et parfois ce n'étaient pas même des mots,  
Rien que le son dont les mots veulent naître  
Le son d'autant d'ombre que de lumière,  
Ni déjà la musique ni plus le bruit<sup>12</sup>.

La crise de l'espace à la fois physique et métaphysique occupé par la voix tardivienne peut être rapprochée de la crise du sujet lyrique et de ses figures grammaticales, menacées de sombrer dans la paralysie de l'aphonie, qu'étudie Jean-Michel Maulpoix, lequel semble lui aussi situer le lieu de la présence dans le nomadisme de l'articulation vocale:

Le sujet lyrique n'existe pas, comme n'existe pas la quatrième personne du singulier imaginée par Ferlinghetti, qui paraît seule à même d'en conjuguer toutes les figures [...] Je, tu, il, elle, nous, vous, ils, elles, telle est la quatrième personne du singulier, à la fois totale et insaisissable<sup>13</sup>.

Dans *le visible et l'invisible*, Maurice Merleau-Ponty donne une définition de l'«être sonore» et de la réflexivité de la «voix» et de la «vocifération» dans sa relation physiologique avec le «silence» qui nous semble particulièrement pertinente, ainsi qu'utile à la compréhension de la kinésique de la voix et de l'énigme de l'identité chez Tardieu:

Comme le cristal, le métal et beaucoup d'autres substances, je suis un être sonore, mais ma vibration à moi je l'entends du dedans; comme a dit Malraux, je m'entends avec ma gorge. En quoi, comme il l'a dit aussi, je suis incomparable, ma voix est liée à la masse de ma vie comme ne l'est la voix de personne. Mais si je suis assez près de l'autre qui parle pour entendre son souffle, et sentir son effervescence et sa fatigue, j'assiste presque, en lui comme en moi, à l'effrayante naissance

<sup>12</sup> Y. Bonnefoy, *La voix lointaine*, in Id., *Les planches courbes*, Paris, Mercure de France, 2001, p. 58.

<sup>13</sup> J.-M. Maulpoix, *La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne*, in D. Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Puf, 1996<sup>1</sup>, 2001<sup>2</sup>, p. 154.

de la vocifération. Comme il y a une réflexivité du toucher, de la vue et du système toucher-vision, il y a une réflexivité des mouvements de phonation et de l'ouïe, ils ont leur inscription sonore, les vociférations ont en moi leur écho moteur. Cette nouvelle réversibilité et l'émergence de la chair comme expression sont le point d'insertion du parler et du penser dans le monde du silence. [...]

Je, vraiment, c'est personne, c'est l'anonyme [...]<sup>14</sup>.

La voix «incomparable» de cet «être sonore» amoureux de l'«ouïe» qu'est Jean Tardieu secoue «le monde du silence» en demeurant le signe vivant de la vitalité de sa présence. Ses personnes, et le «personne» qui les habite, perpétuent ce qui se *perd* et, tout en se perdant, *résonne* à jamais de ses «accents» uniques et durables dans le théâtre vide de nos *causeries*.

*Liste des abréviations*

- FC J. Tardieu, *Le fleuve caché. Poésies 1938-1961*, préface de G.-E. Clancier, Paris, Gallimard («Poésie»), 1968
- PO J. Tardieu, *La part de l'ombre. Proses 1937-1967*, préface d'Y. Belaval, Paris, Gallimard («Poésie»), 1972
- M J. Tardieu, *Margeris. Poèmes inédits 1910-1985*, Paris, Gallimard, 1986
- AA J. Tardieu, *L'accent grave et l'accent aigu. Poèmes 1976-1983*, préface de G. Macé, Paris, Gallimard («Poésie»), 1986
- CC J. Tardieu, *La comédie de la comédie*, suivi de *La comédie des arts* et de *Poèmes à jouer*, Paris, Gallimard, 1990

<sup>14</sup> M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard («Tel»), 1979 (1964<sup>1</sup>), p. 187-188, 294.



## La question du lyrisme et le lyrisme en question dans *Monsieur Monsieur*<sup>1</sup>

Dans une lettre adressée à son père le 3 janvier 1927, Jean Tardieu répond à qui, comme Roger Martin du Gard, trouve ses poèmes obscurs de rêver d'une «poésie concise, dure, serrée, “explosive”, fortement rythmée, mais *claire*» (Q, 49). Cette longue lettre témoigne d'une inquiétude à mes yeux primaire dans la recherche de l'auteur, à savoir celle du rapport entre clarté et obscurité de l'expression et celle du rôle du rythme dans toute création poétique. En effet, si on l'examine de près, on peut aisément saisir le paradigme-*durée* de la palette adjectivale, où «concise» et «serrée» révèlent le souci de la condensation, tandis que «dure», «explosive» et «fortement rythmée» marquent la tonalité prosodique. Fils d'une harpiste et neveu d'un compositeur, le jeune poète a toujours avoué sa prédilection pour la musique et son étroit rapport avec la poésie. Œuvre d'un sujet qui ne cesse de s'interroger sur le mystère de son statut ontologique, la poésie de Jean Tardieu ne néglige jamais la valeur *musicale* du signifiant verbal, qui est l'essence même de la lyrique depuis ses origines grecques, tout en assumant en même temps les visages déformés de la modernité, sa subjectivité protéiforme, ses voix dissonantes et multiples, ses silences déchirants, les béances de son vide.

Les titres de ses recueils précédant *Monsieur Monsieur*, caracté-

<sup>1</sup> La lettre Q suivie d'une pagination renvoie à l'édition des *Œuvres* de Jean Tardieu, Paris, Gallimard («Quarto»), 2003.

risés par un «lyrisme tragique»<sup>2</sup>, sont à la fois tributaires de la suggestion musicale (*Accents*, 1939)<sup>3</sup> et de la nature insondable et ctonienne de l'énigme d'être (*Le fleuve caché*, 1933, *Le témoin invisible*, 1943, *Jours pétrifiés*, 1948) et de la divinité (*Le démon de l'irréalité*, *Les dieux étouffés*, 1946). Caché, invisible, pétrifié, irréel, étouffé, le monde se tient à la lisière du non-être que le témoin essaie d'appréhender des cordes de sa lyre modulant *Trois chansons*, jouant une *Ballade*, écoutant ce «murmure ininterrompu» (Q, 271) venant *D'outre-tombe*, la douleur des *Dialogues pathétiques* «pendant le bref éclair du jour» (Q, 278).

La publication de *Monsieur Monsieur* en 1951 marque sûrement un tournant décisif de la recherche tardivienne, car ce livre introduit dans sa démarche le choix parodique et «la théâtralisation de la posture lyrique», comme l'écrit à juste titre Jean-Yves Debreuille (Q, 582). Jean Tardieu explique à Jean-Pierre Vallotton l'origine du titre et du projet: «[...] j'ai vu deux "Monsieurs" au lieu d'un: celui qui regardait et l'autre dans le miroir. Il y a déjà une subdivision de l'être en deux, une scissiparité... enfin... une division dans le langage puisque, selon Rimbaud: "Je est un autre!"» (Q, 566). À cette première origine le poète en ajoute une autre plus banale, l'habitude, découverte en feuilletant des lettres de l'époque louis-philipparde, de mettre "Monsieur" sur une ligne et, sur la ligne suivante, encore "Monsieur" suivi d'un nom. La singularité de cette

<sup>2</sup> F. Martin-Scherrer, *L'ennemi, ou le serpent qui dépasse*, in Jean Tardieu. *Un poète parmi nous*, Actes du Colloque de Cerisy organisé par M.-L. Lentengre (1998), Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2003, p. 272.

<sup>3</sup> L'«accent» personnel des *Accents* tardiviens sera souligné par Albert Béguin (lettre du 18 août 1939, Q, 130). Joë Bousquet arrivera même à parler d'«accent faustien» (lettre du 29 décembre 1939, *ibidem*). Dans une lettre à Roger Martin du Gard du 7 juin 1940, Tardieu écrit: «ces accents toniques s'imposent à moi, ils me sont donnés en même temps que le thème qu'ils expriment; ils ne sont pas plus séparables du poème que la mesure d'une pièce *musicale* n'est séparable de la *mélodie* qu'elle porte!» (Q, 184-185, c'est moi qui souligne). Pareillement, dans l'essai qu'il consacre en 1946 à Charles d'Orléans, le poète vante toutes les vertus de ses rondeaux, «qui sont des sortes de danses de mots» où «le son paraît précéder l'image et se prolonger au-dessus de lui [le vers]», le «tempo» de sa prosodie (Q, 300-301).

source d'inspiration historique renforce d'un élément anecdotique un trait saillant de la pensée de Tardieu, c'est-à-dire le dualisme au sens large, par-delà tout psychologisme, d'une dissociation dramatique de la conscience: «l'un des deux messieurs est la conscience immédiate de soi-même et l'autre une projection, dans le cosmos, d'une conscience beaucoup plus étendue» (*ibidem*), précise-t-il. Si le recueil est caractérisé par le passage du ton «grave» d'*Accents* au «registre de la raillerie» qu'a bien montré Claude Roy dans *Lettres Françaises* (*ibidem*), ce serait pourtant à mon avis réducteur et lacuneux de limiter l'analyse à la question du dualisme personnifié (mieux vaudrait dire *impersonnifié*) par ces deux *dramatis personae*, vu que le recueil se compose de sept sections et que seulement la première, celle qui donne le titre au livre, est caractérisée par une explicitation du patronyme des deux acteurs homonymes et que pour retrouver une occurrence isolée de "Monsieur" il faudra attendre le poème *Le milliardaire* dans la quatrième section *Objets perdus*. Ceci dit, plusieurs moments du recueil font place à un dialogisme obsessionnel dont les protagonistes pourraient à la limite être les mêmes, bien que leur nom ait disparu de l'espace de la page, avalé par l'abîme chaotique de la dépersonnalisation des voix, de l'ellipse du sujet, entraîné dans une sorte d'ivresse exclamative ou interrogative. Mais voyons dans l'ordre les différentes sections, précédée d'un texte liminaire, *Argument*, qui fournit plusieurs clés de lecture à la compréhension du projet. Situé «au carrefour du Burlesque et du Lyrique», le poète va faire apparaître sur un «théâtre de marionnettes» deux «Monsieurs identiques dont chacun n'est que l'ombre de l'autre, des jocrisses jouant au philosophe, des éléments éternels réduits à des dimensions ridicules, des sentiments vrais représentés par leur propre parodie». Tardieu dit s'être «caché là» pour écrire ces poèmes, mot qui est révélateur de son attitude mimétique et dérisoire (*se cacher* pour réapparaître par un procédé d'extériorisation diderotienne, je pense par exemple à *Jacques le Fataliste* et au *Neveu de Rameau*, mais en remplaçant la ruse et l'argutie du *vaurien* par les idiotismes et les stéréotypes verbaux presque mécaniques de deux nouveaux *Bouvard et Pécuchet*); le paradigme théâtral («marionnettes», «fantoques») et moqueur («burlesque», «miteux», «jo-

crisses», «parodie», «grotesque», «niaiserie») néanmoins annoncent une phase «libératrice» où la «gesticulation», les «pantomimes» et les «grimaces» l'emportent sur les «mots» (Q, 325). L'introduction rend donc explicite à la fois la stratégie comique et dramatique de l'auteur, dont le succès dépendra de la complicité du lecteur, et la place qu'on fera dans le texte au non-verbal, ce qui représente une mise en discussion du lyrisme en tant qu'exaltation du Moi (qui d'ailleurs doute à chaque pas de son existence), mais non pas, comme on le verra sous peu, son abandon définitif du point de vue formel.

La nature polysémique du titre de la section liminaire et de l'emploi de ces deux termes le long du texte se prête à plusieurs interprétations. En effet, cette expression double, dans le cas du titre peut désigner à la fois deux «Monsieur» (un Monsieur 1 et un Monsieur 2), selon l'image du dédoublement fournie par la glace, ou bien, selon les mœurs postales louis-philippardes, un seul Monsieur dont l'appellation serait répétée deux fois. Cependant, rien n'empêche de supposer, à la limite, que le premier Monsieur désigne une appellation et que le second soit le nom de ce même Monsieur, d'un Monsieur qui s'appellerait Monsieur, le non-nom de qui n'a pas de nom, le nom de l'absence d'une présence, paradoxe faisant du Moi un bégaiement impersonnel. La présence dans les textes mentionnés ci-dessus, où Tardieu parle de ce livre, à la fois du pluriel «messieurs» et de l'autre «messieurs», et surtout la double occurrence dans les poèmes des expressions «Monsieur Monsieur» sans conjonction de séparation «et» (*Voyage avec Monsieur Monsieur*), et avec conjonction, «Monsieur et Monsieur seuls» (*Monsieur Monsieur aux bains de mer*), autoriserait cette hypothèse, d'autant plus que Tardieu avoue «qu'ils n'existent pas» et qu'il «porte leurs bagages». Quoi qu'il en soit, ces deux inexistentences désignent l'impersonnalité de l'indistinction par l'appellation signe de distinction et permettent l'alternance vocale dans la dramatisation. Problème du *sujet* et de sa *voix*: problème *lyrique*. Marie-Louise Lentengre hésite entre les deux adjectifs composés, «lyriburlesque» et «burlyrique», pour définir une poésie où la jonglerie bouffonne coexiste avec l'intensité évocatrice et mélodique en donnant vie à un «lyrisme

feutré»<sup>4</sup>. C'est bien le cas de *Monsieur Monsieur*, où finit par chanter même ce qui ne veut nullement être chant, comme dans le cas des deux dernières strophes du poème I, qui associe l'isométrisme des hexasyllabes rimés (vers très présents dans les chœurs dramatiques et dans la chanson)<sup>5</sup> au tragique de la clausule:

– Monsieur à travers tout  
quelles sont ces images  
tantôt en liberté  
et tantôt enfermées  
cette énorme pensée  
où des figures passent  
où brillent des couleurs?

– Monsieur c'était l'espace  
et l'espace  
se meurt. (Q, 328)

La construction paratactique et anaphorique («et... et...», «où... où...»), les rimes suivies «liberté»/«enfermées»/«pensée») et embrassées («couleurs»/«espace»/«espace»/«meurt»), les formules prosodiques paires longues (2-4, v. 1:  $\sim\sim/\sim\sim\sim$ ) et impaires brèves (3-3, v. 2:  $\sim\sim/\sim\sim$ ) marquent la tension mélodique, ainsi que la rythmique sérielle des fricatives consonantiques labiales /s/ et des voyelles /e/, /a/, /e caduc/, /œ/ (*Monsiœsetelespaslel'espaslsemœR*), l'effet de découpage (3/2) qu'introduit l'enjambement final («et l'espacelse meurt»), métaphore du rétrécissement spatial, épiphanie de la mort du lieu du poème et de ses «images»-«figures», disent phoniquement l'agonie d'une illusion, la dissolution de l'espace dans le temps, son souffle coupé.

Travail d'effacement homologue au rythme syncopé du vers, s'il est question d'un corps n'ayant «plus de tête», d'«habits» sans

<sup>4</sup> M.-L. Lentengre, *Jean Tardieu: un lyrisme feutré*, in *Jean Tardieu. Un poète parmi nous* cit., p. 11-23.

<sup>5</sup> J.-M. Gouvard, *La versification*, Paris, Puf, 1999, p. 103-105.

corps, de «personne» (I), d'un va-et-vient menant à la perte de tout (II), d'une «totalité» refusée à des «personnages éphémères» (III), d'un jeu d'antithèses néo-villonnien – «il pleure quand il rit»<sup>6</sup> – où l'on déploie une vaste gamme de figures de style, telles que l'épanadiplose et l'asyndète – «levé couché levé/debout assis debout» –, ainsi que le chiasme clownesque – «chapeau pas de chapeau/pas de chapeau chapeau» (IV), jusqu'à l'effacement final du statut des personnages, assimilés à «personne» et à «rien» et à la négation de leur présence-existence qui demanderait, pour être dite, un nouveau temps verbal hors du temps, «l'indicatif-néant» (V).

L'essence du dédoublement du «“Monsieur” des temps modernes» comme condition de l'*écartement* du sujet et de sa réduction «aux proportions presque abstraites de l'*individu*» sera bien montrée en 1953 par Jean Tardieu dans *Trois visions de l'homme à travers l'expérience poétique*, épiphanie de la naissance d'un actant, «tantôt douloureux, tantôt franchement et tristement comique», manieur de toutes les ressources verbales:

Tout poète, lorsqu'il se sent poussé à écrire par quelque nécessité intérieure, se dédouble instantanément.

De ce dédoublement naissent deux personnes différentes, antagonistes mais complémentaires, deux êtres séparés, dont l'un réfléchit, parle, écrit *au nom de l'autre*. (Q, 548-552)

En effet, ces poèmes *mettent en voix l'oralité* d'un discours souvent direct, comme l'on fait au théâtre, d'où le recours fréquent à ces indications d'auteur que sont les didascalies, donnant au lecteur-acteur potentiel les notes d'emploi nécessaires à l'interprétation la plus correcte et efficace du texte à jouer. On peut en classer cinq typologies: 1) celles caractérisant le *ton*, donc l'intention élocutoire du discours et sa provenance sociale: «(Sur le ton de la basse médisance.)» (Q, 334); «(Péremptoire et imbécile, bureau-

<sup>6</sup> «Nu comme ung ver, vestu en president, | Je ris en pleurs et attens sans espoir», F. Villon, *Ballade du concours de Blois*, in Id., *Opere*, éd. E. Stojkovic Mazzariol, Milano, Mondadori, 1981, p. 228.

cratique et pompeux.)» (Q, 339); «(Doctoral, précis et sec, mais accommodant.)» (Q, 342); «(Magnifiquement érudit.)» (Q, 347); «(Sur un air de plainte.)» (Q, 350); 2) celles décrivant de façon plus ou moins détaillée la *situation psychologique et topologique* du locuteur (la manière et le lieu): «(Sur le pas de la porte, avec bonhomie.)» (Q, 335); «(Agacé, commençant à s'affoler, mais décidé à garder son sang-froid. Un rien de dignité offensée.)» (Q, 337); 3) celles concernant l'*accent*: «(Accent méridional.)»; «(Accent parigot.)» (Q, 338); 4) celles concernant la *voix*: «(La première voix est ténorisante, maniérée, prétentieuse; l'autre est rauque, cynique et dure.)» (Q, 336); «(À voix basse...)» (Q, 340); 5) celle insistant sur le paradoxe *prosodique*, tout à fait spéciale par son ampleur (*Etude de rythme à six temps forts*, Q, 362).

*Colloques et interpellations*, tout en effaçant les noms des locuteurs, poursuit, avec une attitude rendue encore plus dynamique par l'itération de la marge, le dialogisme de la section liminaire. Le vers est extrêmement court et privilégie la succession tétrasyllabe-bi(tri) syllabe, ainsi que la stycomythie, souvent rimée, dans le style de la comptine: «Et les nuages? | – Ça flotte. || Et les volcans? | – Ça mijote. || Et les fleuves? | – Ça s'écoule. | [...]» (*Conversation*, Q, 335). La langue ne néglige pas d'inventer, par l'agglutination et le métaplasme d'ascendance queneauienne, une nouvelle graphie modelée sur la prononciation et la transgression syntaxique (ici l'ellipse du sujet): «Quoi qu'a dit? | – A dit rin. || Quoi qu'a fait? | – A fait rin» (*La même néant, ibidem*). Ailleurs, c'est l'onomatopée exclamative à faire du poème une sorte de partition presque désémantisée: «Ho-ho par-ci! | hou-hou par-là! | Qui est ici? | et qui va là?» (*L'affaire se complique*, Q, 337). Au jeu grammatical (*Les préfixes*), fait écho un humour sage fondé sur l'argumentation oxymorique (*Le petit optimiste, Un solide bon sens*), ou bien la désacralisation du mythe et de la superstition (*Oracle, Conseils donnés par une sorcière*).

La découverte de la philosophie fut à l'origine de la crise adolescentielle qui fit connaître à Tardieu l'expérience de la scission du moi (l'*étranger* en lui) et la crainte de la disparition de tout (Q, 32). Dans *Metaphysical poetry* la stratégie dérisoire qui mine toute construction logique de la pensée consiste à emprunter à l'argu-

mentation philosophique certains procédés ou principes pour les soumettre après au dynamisme perturbateur du doute et de la moquerie. Il s'agit, par exemple, du principe d'identité ( $a=a$ ), avant énoncé comme condition du monde statique («la verdure parce qu'elle est verte | le vin rouge parce qu'il est rouge»), puis nié par la logique de la transformation («le vin rouge parce qu'il est blanc | le ciel bleu parce qu'il est rouge», *Le bon citoyen de l'univers*, Q, 342-343), ainsi que de son contraire spéculaire dans la logique hégélienne ( $a=\text{non-b}$ ): «et que cet homme est homme | et qu'il n'est pas le vent» (*L'homme et la nature*, Q, 345), jusqu'aux *Métamorphoses* visionnaires: «je prends un crapaud | pour un encrier | la bouche d'égot | pour la boîte aux lettres» (Q, 350). L'ironie sur le *cogito* d'un Descartes anagrammé en «jouant aux cartes» (Q, 344, c'est moi qui souligne), la ridiculisation de tous les concepts philosophiques les plus récurrents tels que le tout, le néant, la nature, l'étendue aboutissent à la conclusion grave que l'on est seuls et mortels dans un monde immortel et incohérent, ou l'on est «ON» plus qu'un Moi (*Le traquenard*, Q, 346). Cette spéculation lyrique n'épargne nullement l'entendement, les catégories et les idées innées renvoyant à Platon, Kant, Descartes, Spencer et Leibniz (*Les catégories de l'entendement ou les idées innées*, Q, 343); son moment culminant est bien la vertigineuse agglutination du poème *Le grand Tout-Tout* qui se termine par le vers célèbre «Ô Tout-Tout, tu me tues», dont une Note attribuée au Professeur Froëppel, qui fait là sa première apparition dans l'œuvre tardivienne, explique par sa drôlerie érudite, le sens oymorique (Tout-Tout= panne-panne, prononciation du grec *Pan-Pan*, Q, 344). Bref, le tout est en panne, le sens est perdu, comme le sont ces *Objets perdus* domestiques que l'élégie ramène à l'esprit, comme ce désir d'impossible qui fait que l'on demande le soleil au milieu de la nuit (*Complainte de l'homme exigeant*), qui anime de monstres invisibles *ce qui n'est pas*, qui essaie vainement de *savoir pour être* «cette homme qui vient» à sa *rencontre* dans un matin parisien. Pourtant le «ON» retrouve dans les tercets rimés de *Précisions* son courage lyrique de dire «je», d'ancrer dans la voix en lui son désir de présence, d'habiter la douleur du temps de la

vie, seule vérité, son *ubi sum* (je mets en gras ci-dessous les mots indiquant l'intense dissémination du sujet lyrique dans le poème):

Où sont les longs loisirs et les longues pensées?  
c'est de mois et de jours que **je** fais **mes** années  
et les mois et les jours sont des choses comptées,

des piétinements sourds dans le fracas des rues  
des rêves étouffés des marches descendues  
et **cette voix** toujours en **moi-même** entendue!

Mais **je** veux *avouer* **je** veux être présent  
**je** nomme les objets dont **je** suis l'habitant  
ne **me** refusez pas **ma** place dans le temps.

Car si **je me** connais **je** sais ce qui **me** passe  
si **je** vois **ma** prison **je** possède **ma** vie  
si j'entends **ma** douleur **je** tiens **ma** vérité. (Q, 358)

Il suffit de constater l'intensification de la présence du sujet au fur et à mesure qu'on avance vers la clausule, la gravité du ton (que la didascalie «(Sermon.)» justifie), le recours au lexique du fondamental existentiel pour voir combien on est loin là de toute raillerie et de tout effet de distanciation projective actancielle: «Monsieur Monsieur: *me* voilà!», on croirait entendre dire là, par l'auteur, de sa propre voix lucide, consciente et souffrante.

Présence du sujet, de son désir d'être, de son statut fragile et menacé et de sa voix solitaire qui dans *Six études pour la voix seule* se modèle sur la construction pronominale, reflet d'une identité plurielle et confuse, pour devenir une pièce musicale qui utilise les prépositions «de» et «à» comme les notes *do* et *la* (*Étude en de mineur*, *Étude en à majeur*), intuition qui fait chanter la langue et sa grammaire dans des tercets ou des quatrains marqués par l'anadiplose et le complément de matière («Le ciel était de nuit | la nuit était de plainte | la plainte était d'espoir», Q, 360) et par l'anaphore et le complément d'attribution («Le printemps à plumets | et l'hiver à moustaches | l'automne à falbalas | et l'été à foison», Q, 361).

Souci musical qui atteint son acmé dans *Étude de rythme à six temps forts* dont la longue didascalie définit l'intention prosodique paradoxale (qui sera aussi celle du traducteur de *L'Archipel* de Hölderlin, Q, 110 et ss.) visant la musique pure de l'indicible, scandée sur la rythmique de l'anapeste: «La ligne de points représente des sons impossibles à noter [...] On peut, si l'on veut, réciter tout le poème bouche fermée, ou même, à condition de respecter la cadence, renoncer complètement aux sons vocaux et les remplacer par toutes sortes de bruits [...]» (Q, 362). Oscillation perpétuelle du sujet lyrique, entre la musique et le bruit, entre la vocalité et le silence dont témoigne aussi le titre *Chansons avec ou sans musique*. Les vers courts et presque laforguiens des *Rengaines* montrent dans leur grâce essentielle la désillusion de la perte, ce clair-obscur éphémère qu'est la vie: «J'avais entrepris | j'avais entendu | je m'étais perdu | je m'étais repris | puis j'ai tout perdu» (Q, 365). *L'homme* ne connaît rien, il cherche vainement sa route toute sa vie, sans jamais comprendre *ce qui s'est passé*. Des *Comptines* et des *Chœurs d'enfants* accompagnent de leurs notes mélancholiques cette prise de conscience amère sans trop l'adoucir, plutôt en oralisant ultérieurement le texte par des effets de syllabation grapho-musicale («*an-ci-en-nes* vérités») et de répétition chorale en écho: «un petit Monsieur à Montmartre | une petite dame à Montsouris | à Montsouris» (Q, 369, c'est moi qui souligne). Dans *La belle fête* l'exigence phonorhythmique imposera même la transgression syntaxique inventant, par goût du divertissement, des passés simples inexistantes («l'étoile qui tombit | le cheval qui sautit | le fleuve qui coulit», Q, 370) et des dystonies pronom sujet-verbe, d'origine orale et populaire («j'étions venu pour rire», Q, 371).

Pour ce qui est de la redistribution et de la recomposition le long de l'œuvre des traits poétiques caractérisant *Monsieur Monsieur*, l'on peut retrouver déjà dans *Accents* (1939) le souci prosodique et le dialogisme des *Dialogues à voix basse* qui anticipe celui de *Colloques et interpellations*, tandis que le recours à l'aposiopèse dans *Dialogues pathétiques* (III) fait songer à l'*Étude du rythme à six temps forts*. Mais c'est sûrement dans la génialité fantaisiste du «parloir» froeppeilien d'*Un mot pour un autre* que réside l'héritage majeur de

l'humour sérieux tardvien, surtout en ce qui concerne la mise en question des vérités scientifiques (*Petits problèmes et travaux pratiques*), la parodie des devises classiques (ici celle de Pascal et de son «zozo pensant», Q, 422, faisant écho à celle du cogito cartésien dans *Monsieur Monsieur*) et la réinvention du langage. Si l'on en croit Edmond Kinds, *Monsieur Monsieur* évoque *Plume* d'Henri Michaux et annonce le *Théâtre de chambre* et les *Poèmes à jouer*<sup>7</sup>, choix dramatique bien évident d'ailleurs dans le recours à la didascalie que nous venons d'étudier.

La critique a largement souligné l'ascendance théâtrale et musicale de la création littéraire de Tardieu. Gérard Macé parle d'un «dialogue entre sourds», et d'un langage qui «donne à entendre avant tout l'air et la chanson» (Q, 12); Marie-Claire Bancquart met en évidence le renvoi métaphorique à la musique des vers tardviens et de leurs silences<sup>8</sup>. Du reste, c'est Tardieu lui-même qui nous dit d'«attacher une importance capitale au corps physique des vocables, conçus plutôt comme des *notes* de musique que comme des concepts»<sup>9</sup> et Laurent Flieder a donc raison de montrer sa «tentation cratylienne»<sup>10</sup>, qui donnerait un corps au nom, «fatrasie» rythmique, d'après Henri Meschonnic, où résiderait dans *Monsieur Monsieur* toute la «prosodie du parlé»<sup>11</sup>. Le poème pour Tardieu est fait pour être *entendu* («[...] j'aime ce que j'entends | j'aime ce rythme sans figure», Q, 1236) et lu des oreilles; ce n'est pas un hasard que le titre de son dernier recueil, *Da capo*, soit «emprunté au vocabulaire de la musique» (Q, 1443) et qu'on y lise, entre autres, une *Ouverture en F mineur* (*ibidem*, 1450), sorte d'ode au ton lyrique et solennel écrite en lettres capitales. Âme musicale, Tardieu parle pourtant du

<sup>7</sup> E. Kinds, *Jean Tardieu ou l'énigme d'exister*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1973, p. 36, 92.

<sup>8</sup> M.-C. Bancquart, *Jean Tardieu «s'accordant pour le concert futur»*, in *Jean Tardieu. Un poète parmi nous* cit., p. 148-154.

<sup>9</sup> J. Tardieu, *Quelques mots sur ma poésie*, *ibidem*, p. 45.

<sup>10</sup> L. Flieder, *La tentation cratylienne*, *ibidem*, p. 73-81.

<sup>11</sup> H. Meschonnic, *Jean Tardieu, le noir de la voix*, *ibidem*, p. 86.

lyrisme comme d'un défaut ou d'une faiblesse. Dans une lettre à Roger Martin du Gard du 22 juillet 1924, il écrit:

Il est certain que si, au cours d'un récit je me laisse entraîner par un petit courant lyrique, les personnages tendent à se simplifier, à devenir généraux – mais généraux au mauvais sens du mot, au sens presque synonyme de «commun» [...] le lyrisme tire toujours d'embarras à bon compte mais c'est du remplissage, et de plus le goût en souffre<sup>12</sup>.

Dans le débat actuel – je me réfère notamment aux travaux de Dominique Rabaté, de Jean-Michel Maulpoix et de Martine Broda<sup>13</sup> –, le *sujet lyrique* est vu comme le lieu nomade et *intermittent* de l'articulation de la voix et du désir (Yves Vadé a parlé d'«*intermittences* du flux poétique»<sup>14</sup>). Ni «sentimentale» ni «naïve»<sup>15</sup>, la poésie de Jean Tardieu sait jouer d'un lyrisme savamment modulé par l'intermittence d'une subjectivité forte de sa précarité ontologique, parfois déguisée en plusieurs «Monsieur Moi»<sup>16</sup>, mais jamais reniée, comme *la première personne du singulier*.

<sup>12</sup> R. Martin du Gard, J. Tardieu, *Lettres croisées (1923-1958)*, éd. établie, présentée et annotée par Cl. Debon, avec le concours d'A. Daspre, Paris, Gallimard, 2003, p. 51-52.

<sup>13</sup> D. Rabaté (éd.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Puf, 2001 (1996<sup>1</sup>); J.-M. Maulpoix, *La voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, Paris, J. Corti, 1989; Id., *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998; Id., *Du lyrisme*, Paris, J. Corti, 2000; M. Broda, *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, J. Corti, 1997. Pour une critique de cette orientation, voir l'intéressant article de J.-M. Gleize, *Brièvetés*, in A. Delteil (éd.), *Le haïku et la forme brève en poésie française*, Aix-en Provence, 1991, p. 31-44.

<sup>14</sup> Y. Vadé, *L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique*, in *Figures du sujet lyrique* cit., p. 11-37. Voir aussi F. Scotto, *L'intermittenza dell'Io lirico nel Novecento francese: da Michaux a Jabès*, «Critica del testo», V/1, 2002, p. 141-158.

<sup>15</sup> J.-Cl. Pinson, *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

<sup>16</sup> «Le Moi pour Tardieu est bien le centre du monde», P. Vernois, *Le Moi et son personnage dans l'œuvre de Jean Tardieu*, in *Jean Tardieu*, «Cahiers de l'Herne», 59, 1991, p. 318.

## «Tardivier» la langue: le rythme et son espace dramatique chez Jean Tardieu

Dans la poésie de Jean Tardieu *Le démon de l'irréalité* (1946<sup>1</sup>), un micro-dialogue entre LA CONSCIENCE et LE POÈTE montre la distance qui sépare le poète des «choses» et des «images», le vouant à une sorte d'«exil»:

LA CONSCIENCE

[...]

«Je confesse humblement que l'erreur antique de l'esprit m'a égaré loin des choses et que toutes les images que j'ai dérobées pour ma solitude orgueilleuse se lamentent dans leur exil.

Je leur rendrai la liberté. Ô descente miraculeuse de l'oiseau sur le lac à la rencontre de son reflet qui des profondeurs monte!...»

LE POÈTE. – Mais alors, les mots, les mots? Plus rien à faire, quoi?

(p. 213)

L'éloignement des choses et des images, qui en sont le prolongement conceptuel, témoigne d'une absence des mots du langage, ce qui préfigure une désertification du texte, privé de sa substance constitutive. Le miracle que l'on attend de «l'oiseau»-poète libérateur se heurte au «reflet» montant des «profondeurs», qui cache

<sup>1</sup> Les citations des œuvres de Jean Tardieu renvoient au volume J. Tardieu, *Œuvres* cit. Les citations tirées de cette édition sont suivies par le numéro de pages entre parenthèses. *Le démon de l'irréalité, ibidem*, p. 208-237.

le leurre des «images» remplaçant les «choses» par leur substitut représentationnel dont les mots seraient le visage verbal.

Dans un texte en versets du même recueil intitulé *Débat sur un mot* (p. 211), l'Espace est le nom attribué à «cette chose sans nom»: «En attendant de me mêler à *cette chose sans nom*, je l'appelle encore l'Espace» (*ibidem*, c'est nous qui soulignons). De cette manière, l'absence-inanité des mots cède la place à la notion qu'ils occuperaient s'ils étaient là dans le lieu du texte; l'Espace s'impose donc momentanément comme le lieu de l'absence du mot, comme son extention pré-verbale ou post-verbale<sup>2</sup>. D'ailleurs – c'est Tardieu qui l'affirme dans *Monsieur monsieur* (1951) – l'espace est une notion agonisante, la voix des choses qui voudraient parler et entendre, projection d'images et des figures de la pensée:

– Monsieur ce sont les choses  
qui ne voient ni entendent  
mais qui voudraient entendre  
et qui voudraient parler.

– Monsieur à travers tout  
Quelles sont ces images  
tantôt en liberté  
et tantôt enfermées  
cette énorme pensée  
où des figures passent  
où brillent des couleurs?

– Monsieur c'était l'espace  
et l'espace  
se meurt.

(p. 328)

<sup>2</sup> Michel Décaudin emprunte à Bernard Noël (B. Noël, *L'Espace du poème*, Paris, P.O.L., 1998) le titre de son article *L'espace du poème*, in M.-L. Lentengre (dir.), *Jean Tardieu. Un poète parmi nous* cit., p. 49-59, pour signifier l'importance de la spatialité à la fois comme lieu de l'imaginaire et d'une écriture qui se veut «une inscription dans l'espace analogue à celle qui préside à l'acte de peindre» (*ibidem*, p. 49).

La poésie de Tardieu n'hésite pas à recourir à la négation, mais cette négation, qui semble à première vue absolue, préfigure parfois un dépassement des limites spatiales qui ne trouvent leur vrai sens et leur raison d'être, ou de ne pas être, que dans le temps, tellement grand est l'écart que l'inanité de toute tentation eschatologique creuse entre le réel et le théâtre de ses «figures»:

Aucun lieu  
Il n'y a  
aucun lieu  
ici  
ni ailleurs.

Ici n'existe pas.  
Ailleurs n'est pas.

(*Formeries*, p. 1182)

C'est que la consistance physique de l'espace tardivien est déterminée par son rythme, qu'il définit dans une prose consacrée au peintre Lapicque comme une notion dynamique qui se fait dans et par le mouvement même de l'œuvre:

C'est pourquoi l'admission des couleurs et des formes sur la toile de Lapicque suggère un rythme en train de naître par à-coups successifs, comme l'équilibre cent fois menacé, rompu et reconquis, du jazz-hot, c'est-à-dire une organisation en cours de route plutôt qu'un agencement statique et préconçu. (p. 286-287)

Idée dynamique du rythme proche de celle du *ruthmos* héraclitéen, qu'Henri Meschonnic définit comme «l'organisation du mouvement de la parole dans le langage»<sup>3</sup>, par opposition au *skhema* parménidéen, le rythme est pour Jean Tardieu le mouvement de l'écri-

<sup>3</sup> G. Dessons, H. Meschonnic, *Traité du rythme. Des proses et des vers*, p. 26. Pour une synthèse de la pensée du rythme d'Henri Meschonnic, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage F. Scotto, *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo* cit., p. 155-175.

ture elle-même, quelque chose qui se définit à partir d'*entendre* (au sens à la fois auditif et mental) et dé-figure le langage pour l'oraliser en scandant le battement d'une disparition:

Le blanc, le bleu, ce que je vois  
je le vois, ce que je suis  
je le suis contre toute entrave  
Je crois je crains j'aime ce que j'*entends*  
J'aime ce rythme sans figure.

Tant qu'il bat mon cœur bat  
je vais où je vais je vis je meurs  
je crois à tout ce que je crois  
même au prestige dévorant.

Je suis je vis longéant ma mort  
célébrant un temps menacé  
chantant la gloire d'un souffle

Je te chéris neige tombée  
blanche et bleue  
qui me brûle m'illumine  
et déjà disparaïs  
dans le terrible  
rire  
du soleil

(*Comme ceci comme cela*, 1979, p. 1236-1237)

Une analyse rythmique des occurrences phono-sémantiques<sup>4</sup> de cet extrait poétique permet facilement de saisir l'importance de

<sup>4</sup> Pour un approfondissement du "credo cratylien" de Jean Tardieu, voir L. Flieder, *La tentation cratylienne*, in M.-L. Lentengre (dir.), *Jean Tardieu. Un poète parmi nous* cit., p. 73-81: «Le rêve du poème et ce qui l'autorise à parler au futur, c'est que le nom devienne corps, que le mot engendre la chose»: p. 75. Voir également H. Meschonnic, *Jean Tardieu, le noir de la voix, ibidem*, p. 83-95. Pour une analyse des dynamiques rythmiques dans la poésie de Tardieu, nous renvoyons à notre article F. Scotto, *La voix et ses personnes dans la poésie de Jean Tardieu*, in J.-Y. Debreuille (dir.), *Jean Tardieu. Des livres et des voix* cit., p. 43-57.

plusieurs figures de style, telles que l'anaphore, ici marquée surtout par la répétition du pronom personnel «je» et par le groupe pronominal «ce que je», ainsi que par certaines tautologies verbales («ce que je suis/je le suis», «je vais où je vais», «je crois à tout ce que je crois»); en ce qui concerne les phonèmes récurrents, remarquons les séquences sérielles des doubles consonnes d'attaque («l», «bl», «cr», «br»): «Le blanc le bleu [...] je crois je crains [...] blanche et bleue | qui me brûle», ainsi que le recours aux sons vocaliques les plus aigus («u» et «i»), tels que: «Je suis je vis [...] dans le terrible | rire | du soleil» (c'est nous qui soulignons). C'est que la figure du rythme c'est le son de sa lettre, sa forme visuelle et phonique dans l'espace de l'écoute et dans l'oralité de l'écriture, mais aussi la grimace souriante à laquelle la prononciation ouverte d'un «rire» amer et «terrible» oblige la bouche du poète qui sait que toute lumière aveuglante finit par empêcher la vue, comme toute vision.

Ailleurs le rythme se modèle sur des suggestions iconiques, celles de masques mortuaires dans *Les volumes de la mort ne sont pas ceux de l'immortalité* (1945). Ici l'*ekphrasis* privilégie un rythme binaire de nature explicitement oxymorique, à même de montrer l'insaisissable du regard pétrifié par la mort, dans ce cas celui de Hegel: «Mobile immobile, présent absent, venu parti, hier jamais» (p. 288), car «L'esprit disperse les plis de l'eau, marie les contraires et hors de soi-même continue» (*ibidem*).

La riche palette musicale de *Monsieur monsieur* (1951<sup>5</sup>), qui joue sur les accents régionaux («accent parigot», *Solipsisme*, p. 338), et sur des indications théâtrales préalables caractérisant l'articulation de la voix qui préférerait le texte («À voix basse, avec un air épouvanté, à l'oreille du lecteur», *Conseils donnés par une sorcière*,

<sup>5</sup> Voir F. Scotto, *La question du lyrisme et le lyrisme en question dans "Monsieur monsieur"*, in J.-Y. Debreuille (dir.), *Jean Tardieu. Des livres et des voix* cit., p. 125-134. Pour le regard critique sur les sources de cette œuvre, voir A.-C. Royère (dir.), *Monsieur monsieur. Une voix sans personne. Deux recueils «Au carrefour du burlesque et du lyrique»*, Association Jean Tardieu, «Bulletin», 7, Clamart, décembre 2007, p. 19.

p. 340), propose aussi des *exercices de style* concernant la pronominalisation («Ô toi ô toi ô toi ô toi», *Six études pour la voix seule*, p. 359), et finit par attribuer aux parties du discours, dans ce cas la préposition «de», la valeur d'une note musicale, comme dans *Étude en de mineur* (p. 360-361), ou bien *Étude en à majeur* (p. 361).

Moment fondamental de cette réflexion lyrique, à bien des égards un traité de dramaturgie grotesque, c'est l'*Étude de rythme à six temps forts*:

(À la récitation, les temps forts doivent être marqués avec une régularité et une insistance d'abruti.

La ligne de points représente des sons impossibles à noter. C'est-à-dire les paroles du *deuxième* vers récité «bouche fermée», afin d'indiquer seulement le rythme dominant, soit: une syllabe accentuée précédée de deux syllabes atones ou, plus rarement, d'une seule. Exemple: han han *hàn*... han *hàn* = je *racónte*... d'où *rién*.

Le premier vers doit être dit de façon à remplacer par des silences de durée équivalente, ou par un murmure indistinct, la première syllabe atone de chaque mesure: *je, un, é...*, qui, pour cette raison, est placée entre parenthèses.

On peut, si l'on veut, réciter tout le poème bouche fermée, ou même, à condition de respecter la cadence, renoncer complètement aux sons vocaux et les remplacer par toutes sortes de bruits: mains frappées l'une contre l'autre, coups de talon sur le sol, tambour, tambourin, etc. L'effet est ravissant, surtout si l'on est nombreux à pratiquer cet exercice.)

.....  
(Je) raconte (un) pays (je) raconte (un) pays (é)tranger (je) raconte  
Je raconte un pays je raconte un pays étranger je raconte  
Je raconte un pays étranger d'où rien n'est jamais revenu  
[...]

(p. 362)

Ce qui frappe dans cette prémisse «théorique», pour ainsi dire, c'est la théorisation d'une diction dont le rythme anapestique (deux syllabes brèves suivies d'une longue) viserait un rythme pur, de-sémantisé, réduit à la longueur des pauses d'un silence, ou bien,

au bruit marquant uniquement les syllabes toniques et accompagné par le son d'un instrument de percussion, ce qui rendrait l'espace textuel une sorte de partition musicale impliquant le mouvement du corps pour être représenté-joué, pourtant toujours à la lisière de l'impossible et de l'irreprésentable.

C'est que pour Jean Tardieu le langage est aussi une matière plastique modulable et malléable dont les ressources infinies permettent une articulation du sens par le son qui dépasse le domaine linguistique pour atteindre la performance, le jeu, la farce, la pantomime, comme l'attestent les drôleries ludiques du *Professeur Froeppel (Un mot pour un autre, 1951)*, se servant de la déformation et de l'épenthèse pour élaborer une forme oralisée due au remplacement d'un son par un autre (le cryptogramme) et bien évidemment absurde. Une extension particulièrement efficace de cette technique est bien celle du poème *Les Zii*, où le langage enfantin envahit la graphie des mots en transformant le sens en graphème onomatopéique:

#### LES ZIIS

(Langage familial. Genre B. 4. d. Observation n° 6742.)

(À lire sur le ton «bébé» avec gesticulation gauche et stéréotypée.)

Zii! Ziii! Zii! Zii!  
Là-vau, là-vau dans le noî  
fait ziii fait ziii  
Là pis là pis là pis là!  
Gâdez le pic-pic, gâdez le toc-toc!  
Pic le lumette le barbu  
et tia tia tia le file! pfuiiii!...

Fais pas dodo les ziii  
le peussieu fait dodo  
fait jamais jamais dodo les ziii!

(*ibidem*, p. 401)

L'on retrouve là une proximité avec les oralisations et les agglutinations verbales typiques du langage de Raymond Queneau<sup>6</sup>, qui abaissant le registre, produisent une *phoné* toute d'humour et d'invention, comme, par exemple, dans *Le coco du bla-bla*, sorte de symphonie de la lallation argotique: «Foin des chichis, flonflons et tralalas | Et des pioupious sur le dos des dadas!» (*ibidem*, p. 423).

La fantasmagorie verbale produit une sorte de jubilation qui semblerait aussi puiser ses sources dans le langage rabelaisien d'un Panurge<sup>7</sup>. C'est que Jean Tardieu perçoit naturellement le temps rythmique d'une manière presque physique, à un point tel qu'il ne se limite pas à le sentir, mais il le voit: «Moi, je *vois* le Temps. Et même, non seulement je le vois, mais aussi je l'*entends* et je le *sens*, je l'*éprouve*, je le *vis*» (*La première personne du singulier*, p. 449<sup>8</sup>). Ne pouvant pas séparer le temps de l'Espace, dans un texte s'appelant justement *L'espace* (*Une voix sans personne*, 1954) il s'y heurte à la lisière de l'innommable: «En attendant de me mêler à cette chose sans nom, je l'appelle encore l'Espace. || Le mot rafraîchit ma pensée – et je marche» (p. 522).

Il faut bien en venir au *théâtre de chambre* de Jean Tardieu pour voir se déployer ultérieurement ce goût hyperbolique de l'excès et de l'extravagance du sens et de ses formes. Dans *Mon théâtre secret*, il le définit de la façon suivante:

<sup>6</sup> Voir aussi la pièce *Ce que parler veut dire* ou *Le patois des familles*, 1955, p. 669:

MONSIEUR Z... – C'était le zami.

MADAME Z... – L'est déjà pati, le zami?

MONSIEUR Z... – L'est pati, pati.

<sup>7</sup> De toute évidence rabelaisien le style de ce passage érotico-grotesque des *Tours de Trébizonde*: «Vaginez un gros gland benêt, col strangulé par un gibus prépais, plissoutonné devant. Branché sur cet obtus (percé de deux pitrous), cela se meut sur de courtes jambules aux groussiers de flantassin. Auprès de lui sa pouse, cane galante, danse sur ses deux jamblisses. Tout le long de ce cou de corps s'ouvrent des valvules qui sont des vaginules verticales et ses jambines se termoussent en bec d'ocules» (*Essai de réduction progressive à partir du précédent paragraphe, Réduction 2*, p. 1281).

<sup>8</sup> Et la réflexion poétique sur le Temps acquiert parfois des accents philosophico-métaphysiques: «moi-même je | ne suis plus | rien | qu'une parcelle | du | temps» (*Une voix sans personne*, p. 496-497).

Le lieu où je me retire à part moi (quand je m'absente en société et qu'on me cherche, je suis là) est un théâtre en plein vent peuplé d'une multitude, d'où sortent, comme l'écume au bout des vagues, le murmure entrecoupé de la parole, les cris, les rires, les remous, les tempêtes, le contrecoup des secousses planétaires et les splendeurs irritées de la musique.

Ce théâtre, que je parcours secrètement depuis mes plus jeunes années sans en atteindre les frontières, a deux faces inséparables mais opposées, bref un «endroit» et un «envers», pareils à ceux d'une médaille ou d'un miroir. (1983, p. 1271)

Monde illusoire, règne du trompe-l'œil, cet espace dramatique convoque des *dramatis personae*, ou bien leurs ombres pour que des Puissances secrètes se manifestent et accèdent à la parole<sup>9</sup>. Tardieu y exerce l'art du ressassement<sup>10</sup>, qui semble soustraire le mot au sens pour en faire un événement spatio-temporel, un mot-note musicale, c'est bien le cas, dans sa pièce *La Sonate et les trois Messieurs* ou *Comment parler musique* (1955), de la réitération obsessionnelle du même lexème, qui est ici «matin»:

- B. – C'était bien ça: le matin...
- C. – Quand le matin fait le matin...
- A. – Et qu'il dit: «Matin, matin, matin!»
- C. – Matin, viens ici!
- B. – Matin, viens ici, petit matin!

<sup>9</sup> «C'est, d'une certaine manière, à un théâtre de voix que l'on a affaire [...] Tardieu a vidé le théâtre de tout ce qui l'a longtemps constitué dans la tradition occidentale [...] Le dialogue traditionnel se disloque dans la parodie des formes dramatiques, dans la substitution d'un mot pour un autre ou dans un fonctionnement emprunté au modèle musical qui entraîne le texte de théâtre aux confins du langage», P. Alexandre-Bergues, *Le théâtre de Jean Tardieu: une dramaturgie de la voix*, in *Jean Tardieu. Des livres et des voix*, Jean-Yves Debreuille dir. cit., p. 66. Il s'agit, à bien des égards, comme l'écrit Emilia Munteanu, d'un «métathéâtre», E. Munteanu, *Le comique tardivien: entre ludicité et lucidité*, Association Jean Tardieu, «Cahiers Jean Tardieu», III, 2011, p. 95.

<sup>10</sup> Yvon Belaval parle pour Tardieu d'une «répétition métaphysique» dont il découvre «les effets», Y. Belaval, «Monsieur monsieur» par Jean Tardieu, Association Jean Tardieu, «Bulletin», 7, décembre 2007, p. 29.

C. – Ah! le brave petit matin!  
A. – Un matin...  
C. – Un matin-matin...  
B. – Qui fait: «Matin, matin, matin!»  
C. – Comme tous les matins!  
B. – Matin...  
A. – Matin matin...  
B. – Matin matin matin matin!  
C. – Matin matin  
B. – Matin  
C. – Matin  
A. – Matin  
B. à C. – Ma... ?  
*Un silence.*  
C. –... tin!  
B. à A. – Ma... ?  
*Un silence.*  
A. – ... tin!

*Les trois Messieurs saluent et sortent gravement.*

(p. 643)

Parfois, quand ce n'est pas la stycomythie des réponses elliptiques ou lapidaires, l'on a recours au non-sens de la comptine, celle que lit Monsieur Grabuge avec emphase et dont le titre est «Ode à la mer», toute jouée sur l'omophonie «mer»-«mère»:

Tous mes aïeux ont couru sur la mer  
Aussi loin que je remonte dans ma famille  
Je retrouve la mer toujours la même mer  
La mer salée la mer partout la mer à tous  
C'est pourquoi la mer est ma mère  
La mer est ma grand-mère  
La mer est ma grande sœur  
[...]

(*Un geste pour un autre*, 1955, p. 691)

Ces stylèmes se répètent fréquemment comme pour rendre palpable le bégaiement d'un langage qui se vidant de sens se charge pour-

tant d'une valeur musicale<sup>11</sup>, purement phonique, sorte de gymnastique respiratoire liant les sons à un élan physique qui syllabise les notes et qui *notifie* les mots, si d'ailleurs un texte s'appelle, en pleine contamination des langages, *Conversation-Sinfonietta*. Cette fidélité au son est en outre attestée de manière explicite par la série des poèmes-variations sur douze dessins de Picasso appelée *L'Espace et la flûte* (1958), où le poète dans le *Prologue* énonce la nature spatiale de l'espace poétique («Moi je conjure moi je convoque | en moi je fais surgir qui je veux | je suis ventre creux l'espace | batteur des batteries froides», p. 709), ainsi que, sous forme de devinette ludique, par l'apparition du son au moment où le monde s'absente:

L'espace? – dispose.

Le monde? – s'absente.

Le son? – apparaît.

(p. 715)

Dans la théorie théâtrale de Jean Tardieu l'espace du poème et du théâtre s'entrecroisent et se superposent de manière féconde et surprenante, comme on peut le voir dans les célèbres *Poèmes à jouer* (1960), dont le titre est de ce point de vue exemplaire. Cependant, le poème à jouer, conçu pour la scène, «il en diffère [du théâtre] parce qu'il ne s'y passe aucune "action dramatique" véritable» (p. 780). Or, ce qui s'y passe est en effet un détournement du sens par la déformation verbale ou par l'ellipse qui est certainement humoristique, mais qui est surtout une manière de plier la syntaxe aux exigences d'une parole rendue absurde par soustraction de parties du discours; c'est bien le cas de cette symphonie pronominale en «me» mineur:

<sup>11</sup> Pour une réflexion sur la rythmique métrique de la poésie de Tardieu cf. B. Buffard-Moret, «Des chiffres plein les corbeilles | des fifres plein les oreilles»: la musique du vers de Jean Tardieu, in J.-Y. Debreuille (dir.), *Jean Tardieu. Des livres et des voix* cit., p. 35-51. Même si notre approche ici n'est pas métrique, pourtant l'étude de Madame Buffard-Moret permet de dégager comment la structure métrique du vers tardivien produit des effets musicaux fort singuliers.

LUI, *avec violence*. – Et tu, et tu, et tu!

ELLE, *avec la même violence*. – Pas moi, mais toi, pas moi, toi!

LUI. – Pardon, tu me!

ELLE, *furieuse*. – Comment, je te?

LUI. – Oui, je te!

ELLE. – Je te jamais, moi!

LUI. – Si, tu me!

ELLE. – C'est toi qui!

LUI. – Moi qui quoi?

(*Les Amants du métro*, 1954, p. 834)

L'élan rythmique de la voix tardivienne se manifeste par l'emprunt d'un lexique musical qui souligne la modalisation de la parole poétique, mais ce qui est encore plus intéressant c'est que cela se produit dans un ouvrage, *Hollande* (1962) illustré par le peintre Jean Bazaine, signe que la musique sert aussi à faire chanter le signe pictorial du texte en *ekphrasis*. L'asyndète de *Crescendo decrescendo* se prête à une analyse des séquences sérielles et des paronomases que nous allons ici mettre graphiquement en évidence:

Crescendo decrescendo

*large l*argue *l*ave

*DéL*ie *é*broue *s*Urgi *sa*LU*bre* hUme

*arbore* *cataracte* *Déri*Ve *horreur* *ra*Vir *ouragan*

*Dé*lire *hUr*le *f*Ux *fui* *rafa*le *Dép*loie *souff*le

[...]

(p. 927, c'est nous qui marquons graphiquement les lettres)

La séquence paronomastique du premier vers, axée sur la liquide initiale «l» et sur l'anaphore phonique du groupe «la», marque une ouverture vocalique en «a» utile à définir une progression dilatative («large» et «largue»), jusqu'à l'incandescence de «lave», tandis qu'aux vers 2-4 les sons vocaliques [e], [i] et [y] deviennent plus aigus, pour intensifier par les fricatives dentales [s] et labiales [v] le «crescendo» qui se poursuit, scandé par les récurrences du son [i] et [y], aussi aux vers suivants, alors que le martellement consonantique des dentales [d] et des fricatives [f], parfois renforcées

par les vibrantes [r], rend de plus en plus incisive la progression phono-sémantique du texte, qui se termine, par un «decrecendo» revenant circulairement au son vocalique ouvert [a] du début, délectable apaisement momentané: «[...] *hâte calme | là*» (*ibidem*).

L'attention portée ici au travail du son dans la texture verbale est fonctionnelle à la mise en évidence d'une poétique de la *voix* qui essaie de *voir/entendre*. Dans *Le sens dans tous les sens (Obscurité du jour, 1974)*, le poète écrit qu'

En deçà du Sens, il y avait par exemple ce bruit énigmatique et inquietant que font les mots, un murmure qui n'a pas de signification par lui-même (sauf une poignée de sons imitatifs) mais qui, à supposer que je ne connaisse pas la langue que j'entends parler autour de moi, peut servir de signal instinctif, au niveau de l'émotion, par le *ton* de la voix. (p. 983)

C'est pourquoi il explore à la fois «cet *en deça* et [...] cet *au-delà* du Sens», jusqu'au «non-sens» et à «l'anti-sens» (p. 984), car le but de l'Auteur est bien de «donner un sens à ce qu'[il] voi[t], à ce qu'[il] enten[d], à ce qu'[il] éprouve» (p. 999).

S'il est vrai que dans un entretien avec «La Quinzaine littéraire»<sup>12</sup> Tardieu exprime «la volonté d'aller le plus loin possible dans [s]on propre sens, de cerner la poésie non pas par la richesse du vocabulaire ou l'importance du rythme, mais au contraire par une espèce d'appauvrissement qu'[il] pousse à son comble par endroits, de façon que cet effacement du langage laisse apparaître ce qui est derrière sa transparence, et qui correspond à une angoisse profonde concernant [s]a propre situation au monde...» (p. 1294-1295), néanmoins son souci grammatical, les *formeries* qu'il expérimente comme un épanouissement possible du langage hors de ses limites figées, témoigne d'une intuition à nos yeux capitale, c'est-à-dire que le son et le sens sont inséparables en poésie et dans le langage, d'où l'attention qu'il porte à l'élément prosodique de l'accent<sup>13</sup> et à la

<sup>12</sup> N° 234, juin 1976, cité dans J. Tardieu, *Œuvres cit.*, p. 1294-1297.

<sup>13</sup> «La notion d'accent répond finalement au vœu du poète: chercher dans la

valeur sonore du texte traduit dans *On vient chercher Monsieur Jean* (1990):

Au premier rang de mes soucis, quand j'étudiais la «palette des mots», ou plutôt la «gamme» de ses secrets rythmiques, il y avait *l'accent*, l'accent tonique dont on parlait si peu dans ma jeunesse et qui passait pour un élément négligeable ou même absent de la langue française. [...] Je l'ai déjà raconté et je le répète à satiété: toute traduction de poème d'une langue à une autre ne peut donner une idée, même approximative, de la qualité du texte original si l'on ne tient pas compte de sa valeur *sonore* dans la version *traduite* car le son et le sens sont inséparables et c'est ce couple ambigu et multiforme qui, à un certain degré d'incandescence, fait fondre et se confondre, en un seul amalgame, de caractère paramusical, cette émotion et cette fascination que l'on nomme «poétiques». (p. 1416-1417)

Conviction péremptoire de sa saison ultime, cette affirmation se veut un mot définitif sur la question souvent controversée de la forme et du sens, de la poésie et de la musique, dans la mesure où elle confirme que la poésie est moins un *comprendre* qu'un *entendre*, et qu'elle se situe dans un au-delà du sens qui frôle le non-savoir nietzschéen, si celui qui écrit se sert d'une «*langue inconnue*» (*De la peinture que l'on dit abstraite*, 1960, p. 864). *Tardivier* la langue sera donc donner vie au théâtre de soi qu'est toute prise de parole se voulant discours d'un sujet qui s'invente dans le langage qui l'invente:

Je n'ai que mon imagination pour demeure, mais ce logis est loin d'être tranquille. C'est une tempête où (tremblant toujours, toujours émerveillé) je n'ai ni repère ni recours, car c'est là que se joue un drame sans limite dont je suis à la fois la victime et le spectateur.

(*Da capo*, 1995, p. 1467)

langue les moyens de fournir sans transition, ou avec le minimum de transition, une émotion directe, comparable à celle qu'offrent la musique et la peinture, cet endroit de la langue où se fasse le «court-circuit entre l'intellect et la sensation», C. Debon, *L'«accent» dans l'œuvre de Jean Tardieu*, in J.-Y. Debreuille (dir.), *Jean Tardieu. Des livres et des voix* cit., p. 30.

## André Frénaud traducteur de l'italien, André Frénaud traduit en italien

L'Italie joue un rôle capital dans l'œuvre d'André Frénaud. Lieu de pérégrinations et d'amitiés, source d'inspiration intellectuelle et de relations humaines et poétiques fertiles, la péninsule parsème ses pages des écailles de sa peau, qu'elles soient les noms évocateurs de ses grandes villes d'art, ou bien ceux de petits villages perdus dans la campagne où goûter de bons vins et des spécialités régionales dans quelque «trattoria» (*H*, p. 49). Cette relation est d'autant plus chaleureuse que le poète enrichit sa propre langue poétique, le français si aimé, d'une multitude d'emprunts de l'italien, même si souvent stéréotypés (*AFI*, p. 15), ce qu'un auteur français fait seulement s'il se sent un peu *italien dans l'âme*.

Les études d'Elisa Bricco<sup>1</sup> ont bien répertorié les éléments italiens de l'œuvre de Frénaud, en dressant également la chronologie analytique de ses rapports avec l'Italie depuis 1935, des premières rencontres avec Elio Vittorini et sa collaboration à la revue «Il Politecnico» aux échanges avec maints importants poètes italiens du siècle dont Franco Fortini, Vittorio Sereni, Sergio Solmi, Giorgio Caproni et l'éditeur Vanni Scheiwiller. Je n'ai pas la prétention d'ajouter d'autres éléments à sa recherche philologique soignée, à laquelle ces pages doivent beaucoup; j'estime pourtant que l'approche aux textes et à la poésie frénaldienne se borne dans son ouvrage

<sup>1</sup> E. Bricco, *La poesia di André Frénaud e l'Italia*, «Studi francesi», 126, 1998, p. 521-533; Ead., *André Frénaud e l'Italia*, Fasano, Schena Editore, 1999.

à une attitude essentiellement stylistico-descriptive, en particulier dans le cinquième chapitre consacré aux traductions de Giorgio Caproni et de Franco Fortini, où la réflexion sur chaque aspect formel et rhétorique de la langue l'emporte sur l'étude du discours poétique dans sa globalité, ce qui marque un retard méthodologique certain par rapport aux tendances actuelles de la théorie et de la critique des traductions.

Mon article, qui porte essentiellement sur la traduction, se propose d'offrir une étude critique poétiquement orientée, même si, faute d'espace, non exhaustive, de la poétique de la traduction d'André Frénaud par rapport à sa propre poétique et de la poétique de la traduction de Giorgio Caproni et de Franco Fortini par rapport à leurs propres recherches personnelles et à celle de l'auteur traduit, dans le but de montrer l'importance de la traduction dans l'évolution du travail d'écriture d'un écrivain et de sa réception. On pourra ainsi essayer de mettre en lumière ce qui caractérise la traduction et son original en tant qu'écritures d'un sujet-traducteur et d'un sujet-traduit dont l'œuvre est une "forme-sens"<sup>2</sup> constituant un tout. Fondée sur la conviction d'un auteur cher à Frénaud, Hölderlin, d'après qui, en poésie, la traduction est un "acte poétique"<sup>3</sup>, mon analyse privilégiera le travail de deux poètes-traducteurs majeurs, Caproni et Fortini, qui seuls ont traduit des œuvres entières de Frénaud, pour s'étendre après à l'hommage collectif que lui réserva en 1964 l'éditeur Scheiwiller en réunissant les traductions de ses poèmes dues à seize poètes italiens (*AF*), ainsi qu'aux versions successives de Guido Neri (*N*) et d'Ornella Sobrero (*S*). Mon but sera aussi de déduire de sa praxis quel est l'"horizon" et le "projet de traduction"<sup>4</sup> de chaque traducteur, de voir si sa traduction fait

<sup>2</sup> H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, p. 315. Le concept de "forme-sens" emprunté à Meschonnic est repris par R. Little dans *RL*, p. 246, note 22.

<sup>3</sup> Hölderlin, *Remarques sur Œdipe et Antigone*, cité par A. Berman dans *Id., L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 273.

<sup>4</sup> A. Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard,

“texte”, ou bien “prétexte” pour “écrire”<sup>5</sup> son propre poème à travers le poème de l'autre, ou bien de s'écrire (s'inscrire, si j'ose dire), dans le poème de l'autre.

À l'occasion d'un entretien avec Ornella Sobrero de 1965, André Frénaud avoue sa difficulté à apprendre l'italien et les langues étrangères, d'où son impossibilité de traduire:

Ma connaissance de la langue italienne n'égal pas mon amour de l'Italie! Vous le savez bien! J'éprouve une difficulté à apprendre les langues, à les parler, qui est vraiment exceptionnelle, je n'ai vraiment pas de quoi me vanter... Une traduction poétique – je n'ai jamais rien traduit puisque j'ignore toutes les langues – est une sorte d'acte d'amour, je crois...<sup>6</sup>

Ce témoignage est fort révélateur. Il me plaît d'y trouver les raisons qui ont dû vraisemblablement pousser Frénaud à nous offrir sa version de *Les années teutonnes*<sup>7</sup> de Giorgio Caproni, d'après Marie-Claire Bancquart, mon interlocutrice dans ces recherches, sa seule traduction de l'italien qui ait jamais été publiée<sup>8</sup>. Si la traduction de deux poèmes d'un recueil ne permet pas d'évaluer

1995, p. 76. Malgré ces rapprochements entre la pensée d'Antoine Berman et d'Henri Meschonnic, je suis bien conscient des différences entre les deux et de la querelle les opposant, querelle étudiée dans l'article suivant que je me permets ici de rappeler: F. Scotto, “L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique”: la teoria “moderna” di Antoine Berman, in G. Catalano, F. Scotto (ed.), *La nascita del concetto moderno di traduzione nelle nazioni europee fra Enciclopedismo ed epoca romantica*, Actes du Colloque International de Milan, Université IULM (18-20 novembre 1999), Roma, Armando Editore, p. 150-166.

<sup>5</sup> H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 459: «Traduire n'est traduire que quand traduire est un laboratoire d'écrire». Meschonnic veut signifier par là que tout texte, l'original aussi bien que sa traduction, se doit d'être “une invention de discours”, *ibidem*, p. 460.

<sup>6</sup> O. Sobrero, *Autoritratto*, «La Fiera Letteraria», 13 juin 1965, p. 5, voir *AFI*, p. 15, c'est moi qui traduis.

<sup>7</sup> G. Caproni, *Le Mur de la terre. 50 ans de poésie*, trad. Ph. Renard et B. Simeone, Paris, Maurice Nadeau, 1985, p. 38-41.

<sup>8</sup> C'est Marie-Claire Bancquart qui a eu l'obligeance de me l'envoyer et de se renseigner auprès de Monique Frénaud et de la Bibliothèque J. Doucet. Elle

son résultat comme s'il s'agissait d'un travail plus vaste et systématique, néanmoins on peut bien lire ce texte comme l'acte d'écriture d'un auteur qui finit probablement par se voir publier une seule de ses tentatives<sup>9</sup>. Voici l'original et sa traduction (je transcris en gras dans l'original et dans la traduction les points de ce texte et des suivants que mon commentaire va reprendre):

Gli anni tedeschi

I

**Ahi** i nomi per l'eterno abbandonati  
sui sassi. Quale voce, quale cuore  
**è negli** empiti lunghi – **nei velati**  
soprassalti dei cani? Dalle gole  
deserte, sugli spalti dilavati  
dagli anni, un soffio tronca le parole  
morte – sono nel sangue gli ululati  
**miti** che cercano invano un amore  
fra le pietre dei monti. E questo è **il lutto**  
dei figli? E chi si salverà dal vento  
**muto** dei morti – da tanto distrutto  
**pianto**, mentre nel **petto lo sgomento**  
della vita più **insorge?**... Unico frutto,  
**oh** i nomi senza **palpito** – **oh** il lamento.

V

Quali lacrime calde nelle stanze?  
Sui pavimenti di pietra una piaga  
solenne **è la memoria**. E quale vaga  
tromba – quale dolcezza **erra** di tante  
stragi segrete, e nel **petto** propaga

m'indique ces traductions comme les seules à sa connaissance qui aient été jamais publiées par Frénaud, dans «Lettre à F. Scotto», décembre 1999.

<sup>9</sup> *Ibidem*, M.-C. Bancquart pense qu'il pourrait y avoir d'autres traductions d'A. Frénaud dans ses manuscrits déposés à la Bibliothèque Doucet, mais cela n'a pas pu être vérifié jusqu'à présent.

l'armonioso sfacelo?... No, speranze  
più certe son troncate sulle stanche  
bocche dei morti. E non cada, non cada

con la polvere e gli aghi nelle bocche

dei morti **una** parola. La ferita  
inferta, non risalderà la notte  
sulle stanze squassate: è dura vita  
che non vive nell'urlo in cui **altra notte**  
**geme** – in cui vive intatta un'altra vita.

Les années teutonnes

I

**Ah!** les noms, à jamais abandonnés  
sur les pierres! Quelle voix, quel cœur,  
**dans** ces longs emportements, **parmi**  
les sursauts **étranglés** des chiens. Des gorges  
désertes, sur les glacis ravinés  
par les années, un souffle coupe les paroles  
mortes – ils sont dans le sang les hurlements,  
**si doucement** qui cherchent en vain leur amour  
entre les pierres des montagnes. Est-ce là  
**le deuil** des fils? Et qui se sauvera du vent  
**qui s'est tu** sur les morts, de tant de **larmes**  
rompues, tandis que dans le **cœur s'insurge**  
plus **fort l'effroi** de vivre? Seul fruit,  
**oh** les noms sans **plus frémir**, ô la plainte.

V

Quelles larmes chaudes dans les salles!  
Sur les dalles de pierre, une plaie  
solennelle **ne s'oubliera**. Et quelle vague  
trompette – quelle douceur **s'élève** de tant  
de massacres secrets, et dans **les cœurs** propage,  
harmonieuse, la débâcle! Non, des espérances

plus certaines sont tranchées sur les lasses  
bouches des morts. Et que ne tombe, que ne  
tombe,  
avec la poussière et les aiguilles, dans les  
bouches  
des morts, **nulle** parole. La blessure  
inscrite, ne **la** rédimera pas la nuit  
dans les salles bouleversées: **ô** dure vie,  
qui ne vit pas dans le cri où **gémît**  
**une autre nuit** – où vit intacte une autre vie.<sup>10</sup>

*Les années teutonnes* font partie du recueil *Le passage d'Enée* (1943-1955)<sup>11</sup> où, comme Enée, le poète se sent la victime d'une «solitude extrême»<sup>12</sup>. C'est la période de la guerre, «des années pour [lui] d'un désespoir blanc et presque forcené»<sup>13</sup>. *Les plaintes* sont des sonnets où l'auteur a aboli les doubles espaces séparant d'habitude les deux quatrains et les deux tercets pour proposer un «sonnet monobloc» caractérisé par «un seul 'tempo'»: ainsi chaque vers est strictement lié au précédent et au suivant<sup>14</sup> dans le continu d'un tout.

Les deux textes traduits par Frénaud datent de 1944. Le premier, I, exprime le désarroi du poète face aux décombres des maisons bombardées; les noms, comme au cimetière, sont abandonnés sur les pierres, l'aboïement des chiens et le souffle sinistre du vent remplacent le désert des voix mortes et le silence des noms; ici les vivants pleurent d'angoisse pour l'inquiétude de l'avenir incertain après le cauchemar de la guerre. Seuls les mots du poème arrivent à décrire ce paysage désolé où tout nom est mort, tout espoir perdu. Le poème capronien a une structure cyclique: en effet, il s'ouvre et il s'achève sur le vocatif de la lamentation. L'idée de la persistance

<sup>10</sup> G. Caproni, *Le Mur de la terre* cit., p. 38-41.

<sup>11</sup> Id., *L'opera in versi*, ed. L. Zuliani, introd. P.V. Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di A. Dei, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1998.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 156, c'est nous qui traduisons ce passage, comme tous les suivants.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 179-180.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 1133.

de la douleur et de l'incertitude de l'avenir est exprimée par les anaphores («*Quale voce, quale cuore*», «*negli empiti lunghi – nei velati*», vv. 2-3, c'est moi qui souligne par les italiques) et par la répétition anaphorico-interrogative («*E questo [...] | E chi [...]?*», vv. 9-10), ou désespérément exclamative du final («*oh i nomi [...] oh il lamento*», v. 14), tandis que le recours à l'hyperbate (vv. 1-2, 7-8, 11-13), que le système syntaxique de l'italien, indépendant de l'ordre progressif de la phrase française, permet de moduler sur les nuances de la mise en relief, donne au texte un ton grave et plein de tristesse. Du point de vue phonique, le texte italien a une structure métrique plutôt régulière (hendécasyllabes et dodécasyllabes) et les rimes (ou bien les assonances) sont croisées.

La traduction de Frénaud est métriquement assez régulière, mais hétérométrique (les vers utilisés ont de neuf à douze syllabes), alors qu'elle ne reproduit pas la rime, pourtant assez rare dans la poésie frénaldienne, mais importante chez Caproni, poète mélodique par excellence. Cependant des compensations phoniques sont parfois présentes, par exemple la création de la rime batelée «ravinés»-«années» (vv. 5-6), ou bien les effets onomatopéiques obtenus par les allitérations des groupes consonantiques «rs», «tr», «gl», «ch» – dans l'ordre, vibrante-fricative, dentale-vibrante, vélaire-liquide, chuintante – dans «suRSauts éTRanGLés des Chiens» et par les assonances du [e], du [ɛ] et du [ɛ̃]: «LES» «ÉtranglÉS dES chiENS» (v. 4). Dans cette perspective, on remarquera également l'efficacité sonore des consonances en “p”, en “l”, en “f”, en “r” et en “s” aux vv. 13-14: «PLus FoRt L'eFFRoI de vivRe? SeuL FRuit, | oh Les noms Sans PLus FRémir, ô La PLainTe».

Le texte français garde la structure cyclique de l'original, même s'il a recours au premier vers à l'exclamation «Ah!», qui n'est pas l'équivalent sémantique du cri de douleur vaguement andalou du “Ahi” (au sens français de “aïe”, de “hélas”), et, au vers 14, aux deux formes «oh» et «ô» pour les deux «oh» de l'italien. L'anaphore est reproduite au vers 2, mais inévitablement perdue aux vers 3 et 9-10. L'enjambement est présent dans la traduction, aussi bien que dans l'original, avec quelques rejets («velati», v. 3 – «étranglés», v. 4; «lutto», v. 9 – «deuil», v. 10; «lo sgomento», v. 12 – «l'effroi

de vivre», v. 13), ou contre-rejets («pianto», v. 12 – «larmes», v. 11; «insorge», v. 13 – «s’insurge», v. 12) dus aux différentes constructions syntaxiques des deux langues. Pour ce qui est des hyperbates, Frénaud montre d’avoir compris leur importance dans la poétique capronienne, s’il arrive à les refaire tels quels aux vers 1-2, 7-8, en perdant uniquement celui aux vers 11-13, qui aurait été, à vrai dire, inadmissible en français. Sa traduction, en outre, supprime par l’ellipse le verbe «è» au vers 3, ce qui est bien légitime et n’enlève rien au sens; il se sert des transpositions nom-verbe («vita»-«vivre», v. 13; «palpito»-«frémir», v. 14), adjectif-adverbe («miti»-«si doucement», v. 8) et adjectif-verbe dans phrase relative («muto»-«qui s’est tu», v. 11) qui allonge un peu le vers en perdant aussi l’effet paronomastique produit par «miti» et «muto» dans l’original. Les choix terminologiques me semblent généralement corrects; par exemple, la synecdoque de «cœur» pour «petto» (“poitrine” en italien) est, dans le contexte de la phrase, pertinente et poétiquement efficace, car c’est bien au cœur effrayé de battre plus fort dans la poitrine. L’incrémentalisation<sup>15</sup> «sans plus frémir» pour «senza palpito» (v. 14) est la preuve tangible de la présence stylistique de l’auteur-traducteur. En est une autre l’emploi personnel et assez libre, mais parfois incohérent, de la ponctuation: au vers 3, le tiret italien devient une virgule, alors qu’au vers 7 le tiret reste un tiret en français aussi, probablement pour en limiter l’usage à l’incise; Caproni, au contraire, l’alterne aussi à la virgule.

Giorgio Caproni révèle la source de l’inspiration du *Lamento V*, à savoir «une veille près des cadavres de quelques partisans, tandis qu’il était à la montagne dans une vieille maison en ruine à coté de ces morts sur le pauvre pavement de briques et des femmes qui, avec une volonté plus forte que l’effarement, continuaient à coudre

<sup>15</sup> J.-R. Ladmiral, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard («Tel»), 1994, p. 219. J.-R. Ladmiral désigne par ce terme tout allongement du texte par rapport à l’original, voire «tout ajout-cible au plan du signifiant et/ou au plan du signifié». L’inverse, la déperdition d’informations, ce qu’on renonce à traduire, c’est ce qu’il désigne par le terme «entropie».

en silence les petits drapeaux des détachements»<sup>16</sup>. Voilà le triste paysage du poème où la présence des morts sur les dalles de pierre est bien un avertissement, ainsi qu'un crime contre l'existence et l'espoir, à bien des égards la blessure inguérissable qui lie cette vie à l'énigme d'une "autre vie".

Frénaud, qui reproduit cohéremment les anaphores de «quelles» aux vers 1, 3-4, ainsi que celles au vers 8, traduit ici aussi «petto» par «cœur» (v. 5). L'idée de perpétuer le souvenir du massacre à l'avenir est marquée par la transposition nom-verbe traduisant «è la memoria» par «ne s'oubliera» (v. 3) et l'appel aux vivants est renforcé par l'adjectif «nul», traduisant par «*nulle* parole» l'article indéfini «uno» de «*una* parola» (v. 10). Il saisit bien le sens de la locution rare «*erra di*», qu'il traduit par «s'élève de» (v. 4), ce qui n'était pas du tout facile, même s'il perd inévitablement l'allitération des sibilantes «s» de «*nulle stanze squassate*» (v. 12, c'est moi qui souligne), ainsi que l'hyperbate rejetant le verbe «*geme*» au v. 14. En outre, le rejet de «nuit» au vers 14 crée une rime intérieure «nuit»-«vie» qui n'est pas dans l'original.

Mais l'aspect le plus intéressant de cette version est bien la modulation stylistique de la ponctuation. Si dans le cas de l'ajout des deux virgules aux vers 5-6 et 9, il s'agit d'effets de mise en relief par l'emphase aux conséquences uniquement esthétiques, au contraire, la traduction des points d'interrogation aux vers 1 et 6 par des points d'exclamation change le sens, dans la mesure où elle remplace l'interrogation que la voix déchirée du poète italien adresse gnomiquement à l'énigme du destin (comme s'il disait: «Dis-moi quelles larmes, quelle douceur...»). Les questions caproniennes sont rhétoriques (car le poète sait bien qu'il n'y a pas de réponse), toutefois le passage à la désillusion ne survient explicitement qu'au vers 6, après les points de suspension exprimant le doute et le temps de l'hésitation avant qu'il se résolve à l'acceptation de la dure réalité. Par la transformation des questions en exclamations et la suppression des points de suspension, Frénaud supprime implicitement le premier temps du texte, celui du doute et de l'appel au droit de réponse, en vouant ainsi le texte, dès ses

<sup>16</sup> G. Caproni, *L'opera in versi* cit., p. 180.

constats exclamationnels du début, à un seul mouvement de résignation et d'indignation. En témoigne aussi, au vers 12, la traduction de «è dura vita» par «ô dure vie», où l'exclamation renforce cette idée du constat viril, ressenti, bien qu'inéluctable. Cela démontre que l'écriture de la traduction est écriture du poète-traducteur, que son interprétation ne se passe jamais, même si inconsciemment, de sa propre vision du monde. La traduction est d'autant plus intéressante qu'elle montre les signes de cet accord ou de ce conflit. La traduction de Frénaud semblerait donc renvoyer au concept de «non-espoir» (*LF*, p. 23), qui est d'après Sartre à la base de sa poésie, concept repris dans la postface de 1956 de *L'Agonie du général Krivitski* en tant que réponse lucide et courageuse à la tentation du désespoir et du nihilisme (*ibidem*, p. 77); ou bien au terme «inespoir», forgé par Roger Munier pour définir l'unité et l'accord chez lui de l'espoir et du désespoir<sup>17</sup>. Pourtant, si l'on en croit Roger Little, il faut maintenir «la positivité dans le non-espoir» (*RL*, p. 188), celle qui fait écrire au poète: «Je n'espère pas, je m'efforce» (*RM*, p. 173). Pour cette raison, Frénaud ne renonce jamais à vivre stoïquement la «vie», même si elle est «dure», car il sait que la mort habite la vie comme le poème. D'ailleurs, ce thème majeur traverse ses pages, depuis les *Poèmes de Brandebourg* (1940-1942) et leur «domaine ensanglanté» (*ibidem*, p. 124) où c'est «la mort qui allaite [sa] vie comme son enfant» (*ibidem*, p. 152), au *Tombeau de mon père*: «Les morts sont toujours jeunes et la vie ardemment pâlit» (*IPP*, p. 195). Cela confirmerait que la poétique du traducteur est ici fort proche des situations du texte capronien. Quant au style, le recours à l'anaphore est très fréquent chez Frénaud, il suffit de penser à des textes tels que *Parade* (*SF*, p. 44), à l'éluardienne *Voici l'homme* (*RM*, p. 161), à *Comme si quoi* (*IPP*, p. 22). Une profonde amitié poétique la leur, dont témoigne aussi la section *Ex-voto d'Italie* (*H*, p. 45 ss.), dédiée à Giorgio Caproni.

J'estime qu'il faudrait toujours déduire la poétique d'un auteur de ses poèmes; cependant, on ne peut pas ignorer certains textes métapoétiques de Frénaud qui éclairent de manière admirable le

<sup>17</sup> R. Munier, *Le Seul*, Paris, Tchou, p. 104, cité dans *LF*, p. 74, note 1.

sens de sa recherche et sa complexité. Je me réfère, en particulier, à la *Note sur l'expérience poétique* (1954-1955) (IPP, p. 237-245): ici l'auteur définit le poème un «mystérieux événement» qui «se constitue son langage comme il peut». Fruit des occasions et du hasard, il «s'accomplit à son réveil» et n'incarne l'autre «qu'à partir du moment où il commence à redevenir lui-même». Le travail poétique consiste à construire un «objet-microcosme» contradictoire qui dépasse l'auteur, mais qui l'exprime aussi. La *Réflexion sur la construction d'un livre de poèmes* (1967) (SF, p. 251-259) précise le côté ontologique de la contradiction, à savoir «l'identité du même et de l'autre» qui constitue l'essence de la poésie. Ainsi, la structuration architecturale du livre – qui est notamment chez Frénaud particulièrement longue et soignée, si l'on pense seulement à l'ampleur des analyses qu'il nous offre dans *GS* et dans *NHF* – laisse apparaître «le cheminement d'un être-en-quête» qui ne cache ni «les difficultés de l'espérance», ni le désir inapaisable d'atteindre le sens de l'événement qu'est le poème, «ce que C'EST»: effort tragique qui aboutit au non-savoir (*H*, p. 218). «Le poète peine» (*H*, p. 218), sa «clé» ouvre «la porte» sur l'opaque (*ibidem*, p. 219), mais le mouvement d'interrogation n'est pas vain, c'est son lot. La poésie d'André Frénaud habite l'entre-deux, le lieu-frontière, le suspens, le paradoxe qu'aucune synthèse ne dialectise (*PS*, p. 98-105), l'indépassable et l'inaccompli du négatif (*M*, p. 28-29); son «pays», qui est «dans le poème» (IPP, p. 199), s'élabore à partir de l'interrogation du vide (*RL*) et du manque pour célébrer un «Avent» (*LF*, p. 9-10) qu'est l'énergie irréductible de ce qui avance malgré tout vers la lumière de la parole. Peter Schnyder montre comment cette contradiction ontologique trouve son corrélatif objectif dans la langue où «l'ancre [...] dans le concret est contrebalancé par l'abstraction de la syntaxe» (*PS*, p. 107) et met en évidence les procédés rhétorico-linguistiques dont le poème de Frénaud se sert pour «donner à entendre» (*ibidem*, p. 107-118)<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Cf. P. Schnyder, *Musicalité d'André Frénaud*, «Critique», 557, octobre 1993, p. 681-682.

*Il Silenzio di Genova e altre poesie* (1967), qui réunit des poèmes tirés des recueils *RM*, *Poèmes de dessous le plancher* et *IPP*, est le premier des deux volumes de traductions que Giorgio Caproni (1912-1990) consacre à Frénaud. *Le Silence de Genova* où Roger Munier voit l'expression de l'idée de l'absence et de l'évanouissement (*M*, p. 41) – le manque presque total de points de repère topographiques semblerait confirmer cette impression<sup>19</sup> – est très bien traduit. En général, on peut retrouver dans cette version la plupart des opérations caractérisant le style de traduction de Caproni. Il aime parfois traduire les mots courants par des termes d'un registre plus élevé et plus spécifique, par exemple «arcs» devient «fornici», qui désigne *les voûtes d'un arc* (*SG*, p. 14-15); il augmente parfois la musicalité du vers en créant des effets assonantiques qui n'étaient pas dans l'original: «Sans espoir ni envie ta peine est vide» devient «Senza speranza né brama la tua pena è vuota» (*ibidem*, p. 18-19). Il a également recours à l'hyperbate comme «Les abords de la nuit seraient-ils plus propices?» traduit par «Che siano della notte più propizi i paraggi?» (*ibidem*, p. 22-23), à la prolepse, en particulier de l'adjectif, véritable leitmotiv stylistique (*AFI*, p. 150): «la ville épaisse au ventre favorable?» devient «la città greve dal ben disposto ventre?» (*ibidem*), jusqu'à l'incrémentialisation suivante: «[...] de l'étranger» devient «[...] d'une terra straniera» (*ibidem*, p. 24-25). En principe fidèle à l'unité-vers, quelquefois Caproni introduit des enjambements, typiques de sa propre poésie, qui ne sont pas dans l'original: «Quand je remettrai mon ardoise au néant | un des ces prochains jours. [...]» est traduit par «Quando aggiusterò il mio puffo | col nulla, uno di questi giorni», ainsi que des déplacements et des effets cataphoriques par quoi il parvient à des modulations rythmiques personnelles: «Mes chiffres ne sont pas faux» – «Son chiffre oneste, le mie» (*ibidem*, p. 26-27). Ce goût de l'interprétation le porte à forger des néologismes comme «aggallate a bere» – en verbalisant la locution adverbiale italienne «a galla» pour inventer le verbe *aggallare*, vu qu'en italien on dit *ritornare a galla* pour re-

<sup>19</sup> E. Bricco, *La poesia di André Frénaud e l'Italia* cit., p. 530.

*monter à la surface* – qui traduit «[...] venaient boire à la surface» (*ibidem*, p. 42-43).

Parfois ses choix trahissent ses origines toscanes et on voit bien cela au recours fréquent à l'apocope et lorsqu'il préfère la première personne du verbe «andare» (aller) «vo» à sa forme italienne courante «vado» (*ibidem*, p. 74-75). Quant au registre, parfois il l'élève en choisissant un mot plus recherché que celui de l'original («le *fin* mot du monde?»-«il senso *ascoso* del mondo?», *ibidem*, p. 96-97), en trouve des équivalents («Io *bercio* come voglio [...]» pour «Je *gueule* comme je sais [...]», *ibidem*, p. 34-35), ou bien il traduit une expression courante par une autre d'un registre plus bas («le belle *poppe*» pour «les belles *poitrines*», *ibidem*, p. 14-15).

Ceci dit, ces aspects stylistiques n'entament absolument pas la très haute qualité de sa traduction, où l'exigence «éthique» de fidélité – témoignée par la riche correspondance avec Frénaud le long de son travail (*AFI*, p. 138 ss.), ainsi que par les Notes de traduction qui en résultent – fait pendant à la récréation poétique personnelle proprement dite, car, si l'on en croit Giovanni Raboni, «on ne traduit un poème que par un autre poème».

Il suffit de choisir un texte parmi ceux qui figurent au sommaire de l'édition capronienne de *NCP* – publiant quatre-vingt-quinze poèmes des cent vingt-trois de l'édition originale et huit de ceux déjà inclus précédemment dans *SG* – pour retrouver ici aussi tous les éléments qui caractérisent son style et le «modèle invariant» pré-sidant, d'après Peter Schnyder, à la composition architecturale de ses textes (*PS*, p. 397-398):

Bienveillance

La vie va **où je veux**,  
c'est moi qui **la promène**  
sans la perdre de vue,  
dans la foule qui me gagne,  
dans ma voix qui s'abrite  
sur les tombes **et le** lierre  
ici où je **suis** bien,  
et les morts **qui sont** bons

Benevolenza

La vita va dov'**io la porto**  
son io a **menarla in giro**,  
senza perderla d'occhio,  
tra la folla che m'agguanta,  
nella mia voce che si rifugia  
sulle tombe, fra l'edera,  
qui dove **me ne sto** così bene  
e i morti, **tanto** buoni,

ne demandent **raison**  
**si je ris sur leurs pierres.**

non chiedono, **se me la rido**  
**sulle lapidi, spiegazioni.**

(NCP, p. 10-11)

Ce poème crée un «cadre sur fond cosmique» (la vie), puis il limite topologiquement ce cadre (la voix sur les tombes et le lierre), avant d'osciller entre les pôles établis (la vie et les morts) sans dépasser l'antithèse (les rires sans demander raison).

Caproni utilise, en plus de l'apocope toscane «dov'io» e «son» (vv. 1-2), des locutions verbales qui accentuent le ton familier et amèrement ironique: «la porto» pour «je veux», «menarla in giro» pour «c'est moi qui la promène», «me ne sto così bene» pour «je suis bien», «me la rido» pour «je ris». Cette personnalisation interprétative s'étend du niveau sémantique au niveau rythmique lorsqu'il crée, par la ponctuation et par l'ellipse, des pauses syntaxiques (vv. 6, 8, 9, 10). Enfin, j'aimerais montrer l'originalité poétique, dans les deux derniers vers, des déplacements de trois éléments sur quatre du carré sémantique constitué par

ne demandent	raison
si je ris	sur leurs pierres

qui devient dans la traduction l'équivalent du carré suivant:

ne demandent si je ris	non chiedono, se me la rido
sur leurs pierres raison.	sulle lapidi, spiegazioni,

afin de récréer, avec «buoni»-«spiegazioni» (vv. 8-10), l'équivalence rimique italienne de la rime «bons»-«raisons» (vv. 8-9), ce qui rend le final très sonore, malgré la perte presque totale d'autres effets phoniques présents dans l'original, comme les rimes «lierre»-«pierres» et les assonances «promène»-«gagne».

Caproni fournit d'autres preuves le long du livre de cette habileté dans la récréation rimique (*ibidem*, p. 14-15, vv. 15-18), comme de son goût du néologisme (*ibidem*, p. 42-43) et de l'équivalence phonique, par exemple quand il traduit «d'allure hilare» par «con ilare

aire» (*ibidem*, p. 154-155). Pourtant le poète italien affirme qu'il a cherché à «ne pas s'écarter du sens littéral» et de «l'esprit authentique des originaux» (*NCP*, p. xx).

La traduction de *NCP* lui a valu en 1973 le Prix "Monselice", la plus haute distinction littéraire italienne pour un traducteur. Dans la conférence donnée à l'occasion de l'attribution, Caproni se dit un «artisan empiriste», non pas un «théoricien» de la traduction, qu'il considère comme «un art»<sup>20</sup>. De cet exposé fort éclairant, l'on peut dégager quelques idées qui sont à mes yeux capitales: a) que la traduction ne peut jamais être un double parfait de l'original (ce serait «une utopie»); b) que «pour exprimer l'autre il faut qu'on s'exprime soi-même»<sup>21</sup>; c) que le plaisir de la traduction consiste à «éprouver, grâce à un texte, un épanouissement du domaine de sa propre expérience et de sa propre conscience», épanouissement qui n'est tel que quand le lecteur, en traduisant, devient écrivain «avec toute la dignité (même si avec des responsabilités plus obligées) de qui écrit à son compte»<sup>22</sup>. Caproni, en affirmant la pleine dignité d'auteur du traducteur, prétend que, de ce point de vue, c'est l'auteur de l'original qui joue le rôle maïeutique de faire naître la traduction, c'est lui donc qui découvre, non pas le traducteur; ce dernier agirait en vertu de l'énergie que l'original lui transmet. Le poète italien se dit attiré par «l'athéisme religieux», mais surtout par «le stoïcisme» de Frénaud et il constate de surprenantes coïncidences avec lui, comme celles entre le final de ses *Stanze della funicolare* (1947-1950) et celui du *Silence de Genova* (1961-1962) s'achevant sur l'image de la funiculaire, même si Frénaud y nomme

<sup>20</sup> G. Caproni, *Divagazioni sul tradurre*, in Id., *La scatola nera*, pref. G. Raboni, Milano, Garzanti, 1996, p. 59-66.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 62. P.V. Mengaldo affirme que «les grandes traductions d'un poète sont à inscrire [...] au nombre des grands poèmes de ce poète [...] Caproni lui-même savait très bien qu'il en était ainsi, lorsqu'il a inséré dans sa première édition d'un de ses recueils (et d'un particulièrement intime) *Il seme del piangere*, son admirable version des *Cloches* de son Apollinaire», in G. Caproni, *Quaderno di traduzioni*, ed. E. Testa, pref. P.V. Mengaldo, Torino, Einaudi, 1998, p. VII, c'est moi qui traduis.

la mort que Caproni métamorphose dans le brouillard<sup>23</sup>. Caproni ne croit pas qu'il existe de véritable affinité avec l'œuvre de Frénaud. Une parfaite connaissance philologique des deux langues et des deux cultures à même de garder les «vibrations» du poème sans oublier sa propre parole pour trouver les moyens de s'approcher le plus possible de la «valeur de l'original», de son «mouvement» et de son «rythme», voilà les principes qui ont inspiré la traduction capronienne de Frénaud<sup>24</sup>, qu'il considère comme l'auteur «le plus important pour lui», avec René Char<sup>25</sup>.

André Frénaud et Giorgio Caproni partagent la même inquiétude ontologique et une religiosité laïque et tourmentée qui démystifie la religion et constate l'échec du christianisme. Si chez Frénaud la nostalgie des images chrétiennes mythifie l'enfance mais refuse la transcendance en faisant du poème l'expérience du pressentiment du sacré (Yves-Alain Favre, *LF*, p. 165-174), chez Caproni la mort de Dieu est une violence métaphysique vouant l'homme à un exil irrémédiable<sup>26</sup> et à la parodie de sa propre condition. *Il n'y a donc pas de paradis*, mais le regret d'un passé où l'on eut, un moment, l'illusion d'être heureux (Livourne, Gênes) et que la guerre et la mort de la pitié qu'elle entraîne ont transformé en un désert d'absence, devenu patrie. Le stoïcisme révolté exempt d'ataraxie de Frénaud, qu'on le considère comme «inquiet» (*RL*, p. 240), ou

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 63. Cf. *AFI*, p. 126. Stefano Agosti trouve à son tour des coïncidences impressionnantes entre *La maison de Sennecey-le-Grand*, deux petits poèmes en prose de *La Bufera* d'Eugenio Montale, et, encore plus, une «variation» montalienne parue dans le «Corriere della Sera» en 1969, in *NCP*, p. XVII-XIX, note 10.

<sup>24</sup> G. Caproni, *La scatola nera* cit., p. 63-65. Enrico Testa remarque dans l'adhésion à la structure métrique, mélodique et rythmique de l'original une affinité profonde des traductions de Caproni à ce qu'Henri Meschonnic appelle l'«écoute des mots dans leurs chaînes sonores», dans *Id.*, *Quaderno di traduzioni* cit., p. XVIII. Au contraire, Stefano Agosti trouve que la poésie de Frénaud serait caractérisée par une importance somme toute négligeable des «unités rythmiques» au profit des «unités de sens», dans *NCP*, p. XVI-XVII, c'est moi qui traduis.

<sup>25</sup> *Id.*, *Quaderno di traduzioni* cit., p. XXVII.

<sup>26</sup> G. Raboni, «Préface» de G. Caproni, *Poesie 1932-1986*, Milano, Garzanti («Gli Elefanti Poesia»), 1989, p. 793-798.

bien comme «lucide» (*PS*), est la poursuite d'un effort solitaire et sans issue (*IPP*, p. 187) dans un monde inacceptable dont la fuite est impossible, alors que l'«athéologie» et la «pathothéologie»<sup>27</sup> caproniennes, philosophiquement antimétaphysiques, se cristallisent dans l'ironie lucidement désespérée de qui, en voulant descendre du train de la vie, aime tellement la mort qu'il vit dans la vie qu'il n'ose pas la tuer<sup>28</sup>. C'est son désespoir «calme, sans appréhension»<sup>29</sup>, sorte de sagesse faisant pendant à l'inespoir frénaldien, plus proche d'Heidegger et d'Héraclite que d'Hegel (*M*, p. 120), ainsi que du rire de Nietzsche et de Kierkegaard. Si Caproni et Frénaud ont en commun la passion civique et l'art de chanter et de raconter en vers en mêlant les registres linguistiques, les différences les plus évidentes entre eux se situent au niveau stylistique, là où au vers long et axé sur l'élaboration sémantique de Frénaud, Caproni, surtout le dernier, oppose sa désertification du texte, le despotisme mélodique de son vers «moyennement bref», sa rime parodique, l'errance spatiale des mots et de la ponctuation dans la page, ses fragments épigrammatiques perçants comme des coups de poignard. Pourtant, une même énergie blanchotienne semblerait animer ces deux démarches, à la fois si proches et si éloignées, celle d'un goût de l'*in-finitum* qui se laisse envahir par la mort sans jamais s'y résigner, si Frénaud écrit: «Je suis vaincu. Je n'abandonnerai jamais» (*IPP*, p. 197). Et Caproni de lui répondre: «Tanto per *non* finire»<sup>30</sup>.

Franco Fortini (1917-1997), poète, traducteur, critique, essayiste parmi les plus importants de la littérature italienne du xx<sup>e</sup> siècle, après avoir publié en 1946 dans la revue «Il Politecnico» ses premières versions des poèmes de Frénaud<sup>31</sup>, fait paraître en 1962 sa

<sup>27</sup> G. Caproni, *L'opera in versi* cit., p. 714, 723, c'est moi qui traduis.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 774. CLAUSULE: «Tant pour ne pas finir: | la mort, la vivre est déjà si gai, | Je devrais maintenant la mourir? || (Je n'ai aucune envie, de la tuer)», c'est moi qui traduis.

<sup>29</sup> *Id.*, *Poesie scelte 1932-1986* cit., p. 794-795.

<sup>30</sup> *Id.*, *L'opera in versi* cit., p. 774.

<sup>31</sup> *Les Rois mages, Sans amour, La vie morte la vie, La plus folle, Bourg profané*, «Il Politecnico», nn. 31-32, p. 44-45.

traduction de *L'agonie du général Krivitski*. Poète engagé et militant communiste, ce témoin lucide «de la grandeur et de la misère de la Troisième Internationale» à déjà traduit, entre autres, Aragon, Éluard, Brecht, József lorsqu'il décide d'offrir aux lecteurs italiens son *K*, personnage dont l'aventure de protagoniste et de victime en exil des persécutions stalinienne avait beaucoup touché Frénaud. Je propose une page de sa traduction dans le but de montrer son *modus operandi*:

Les années et les jours ne s'endorment pas!  
Quelle action violente quand me traversent  
les frondaisons resplendissantes de l'avenir.  
O fragiles et **qui ne chantez pas encore!**

Là-bas, rien que les cris des koulaks dépossédés,  
rien que par l'épée et les menaces les chantiers;  
et la peur **énorme** comme l'Oural **même**;  
**et l'ennemi mûrit** dans notre sein **après notre victoire**,  
et je ne sais pas **s'il est celui-ci ou celui-là**

Gli anni e i giorni non prendono sonno!  
Che violenza d'azione se mi traversano  
le fronde luccicanti dell'avvenire,  
Fragili, **voi, e ancora senza canto!**

Laggiù, solo le urla dei kulak espropriati,  
solo col ferro e minacce i cantieri  
e la paura, come l'Ural, **enorme**;  
e **ci matura** in seno il nemico **vinto**  
e non so più **chi è**.

(*K*, p. 34-35)

Dans ce cas Fortini garde la même architecture strophique de l'original, qu'il tend souvent à modifier en coupant les vers français (*ibidem*, p. 54-55), ce qui fait que le texte traduit est en principe plus long. Au vers 4, l'explicitation du pronom personnel de ren-

forcement «voi», ainsi que la transposition verbe-nom («chan-  
tez»-«canto») rend le ton plus solennel et gnomique. On retrouve  
la même emphase dans la mise en relief cataphorique de l'adjectif  
«énorme» au vers 7, que les pauses ajoutées par les deux virgules  
soulignent. À l'effet de synthèse obtenu par la transposition phrase  
temporelle-adjectif («après notre victoire»-«vinto») s'ajoute au  
vers 8 l'hyperbate et toujours l'ellipse coupe le vers final par la pa-  
raphrase «chi è», qui supprime le dualisme de l'original où est pré-  
sente l'incertitude d'un choix entre deux et non pas entre plusieurs  
référents, solution sémantiquement possible, mais, à vrai dire, un  
peu trop libre. Emphase, accentuations phonico-rythmiques, ef-  
fets de contraction lexicale et de dissimilation structurale, recours  
à l'hypallage (v. 2) et au découpage métrique, voilà ce qui ré-  
sume les procédés les plus fréquents de l'attitude interprétative  
fortinienne qui se veut, par la traduction, «une lecture critique»<sup>32</sup>.  
S'il est pour une traduction «scientifique» et «non subjective» des  
classiques, il considère comme «écriture personnelle» à plein titre  
tout autre traduction poétique, conçue «sans aucune méthode» en  
même temps que ses propres poèmes, donc inséparable de ceux-  
ci<sup>33</sup>. Pourtant, toute méthode n'est pas absente, vu qu'il trouve  
inutile «tout effort de transposition symétrique du schéma métri-  
co-rythmique du texte-source» et tout «calque métrique»<sup>34</sup>, au pro-  
fit d'une «compensation» entre le niveau du texte (par exemple,  
en remplaçant les rimes perdues par une intensification des asso-  
nances etc.) qui puisse rétablir dans la langue-cible un ensemble  
suffisamment homogène et équilibré. Fondamentalement *cibliste*,  
la traduction de Fortini n'est pas moins le fruit d'un travail poé-  
tique authentique, mais idéologiquement orienté, comme l'époque  
dont elle témoigne, ce qui explique ses excès, sans pourtant les  
justifier. Elle n'est pas plus «datée» que les autres (cf. *AFI*, p. 165),  
elle est historiquement connotée, étant le fruit, comme tout autre

<sup>32</sup> F. Fortini, *Dei "compensi" nelle versioni di poesia*, in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati, 1989, p. 115-119: 115.

<sup>33</sup> Id., *Il ladro di ciliegie e altre versioni di poesia*, Torino, Einaudi, 1982, p. VIII.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

expérience d'écriture, si l'on en croit Friedmar Apel, du «mouvement du langage»<sup>35</sup>, donc constamment *in fieri*. Il suffit de lire les œuvres poétiques de Fortini pour voir combien elle leur ressemble, Fortini étant le poète de l'invective, de la dénonciation de la violence de l'histoire, de l'antagonisme intellectuel irréductible. S'il fait des choix courageux ou arbitraires, c'est qu'ils lui sont imposés par sa conscience politique de poète revendiquant comme sien le texte traduit; on peut donc les critiquer, mais ils n'en sont pas moins poétiquement légitimes. Partagé entre le scepticisme et la recherche irrationnelle d'un sens de l'expérience, Fortini trouve sa vérité paradoxale dans la poésie, terrain de passion, de haine et de conflit, foi obstinée et intarissable: «La poésie | ne change rien. Rien n'est sûr mais écris!»<sup>36</sup>. Ceci dit, les traductions de Caproni me semblent plus réussies, plus équilibrées et plus lisibles, non seulement en raison du soin apporté, mais parce que son univers poétique est plus proche de celui de Frénaud.

L'espace nous manque pour prendre en examen chacune des traductions du cahier collectif publié par Scheiwiller en 1964 (*AF*) qui réunit des versions consacrées à Frénaud par seize poètes italiens majeurs. Ce signe d'admiration et d'estime témoigne de l'énorme intérêt suscité par l'œuvre de Frénaud en Italie et offre en même temps l'occasion d'identifier les tendances dominant la traduction poétique italienne au XX<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> F. Apel, *Il movimento del linguaggio*, ed. E. Mattioli, trad. dal tedesco R. Novello, Milano, Marcos Y Marcos, 1997.

<sup>36</sup> *Traducendo Brecht*, in F. Fortini, *Versi scelti 1939-1989*, Torino, Einaudi, 1990, p. 131.

<sup>37</sup> G. Orelli, D. Valeri et A. Parronchi ont une attitude presque littéraliste. P.P. Pasolini, A. Zanzotto, N. Risi, S. Solmi, V. Sereni, A. Bertolucci et G. Caproni modulent personnellement le texte, tout en en gardant essentiellement l'unité. F. Fortini, M. Luzi, M.L. Spaziani et G. Ungaretti modèlent le ton du texte sur leur propre voix et sur son système syntaxique et rhétorique, tandis que L. Erba élabore, à partir de quelques éléments du texte de départ rassemblés librement, sa *belle* peu *fidèle*, qui marque une véritable autonomie poétique de l'original, opération courageuse, même si plus proche d'une "libre adaptation" que d'une traduction. La traduction en prose d'E. Vittorini est victime d'une tendance explicative qui la rend parfois proluxe.

Les traductions d'un choix de textes d'*H* publiées par Guido Neri en 1986 (*N*) respectent l'architecture de l'original; quelques ajouts dénotent une attitude vaguement explicative (*N*, p. 187, v. 4) et l'on remarque des interprétations forcées, sinon erronées (*ibidem*, p. 185, vv. 12, 15). L'hyperbate y est constamment présent, le texte donne l'impression d'une étude sérieuse et d'une expérience de lecture (l'*Introduction* est remarquablement bien écrite), plutôt que d'un véritable travail poétique.

Le critique Ornella Sobrero, qui a connu et fréquenté Frénaud de son vivant, a publié en 1995 une anthologie de poèmes (*S*) de l'auteur français qui couvre l'ensemble de son œuvre. Il s'agit d'un travail soigné, honnête, passionné, dont la partie la plus intéressante est l'*Introduction*, en particulier pour la relecture lucide des essais sur l'auteur, ainsi que pour la mise en relief des implications philosophiques de son œuvre par rapport à Sartre, Calvino et Moravia. Ses traductions, qui témoignent d'un respect profond de l'architecture et de la structure de l'original, sont assez littérales et, de toute évidence, n'aspirent pas à se constituer comme texte poétique autonome, mais elles veulent plus humblement dire leur amour de l'original et le servir, en permettant au lecteur italien d'en saisir le sens et la richesse thématique-sémantique. L'attitude philologico-explicative est confirmée aussi par les notes renvoyant souvent aux déclarations de Frénaud, ou bien à la *lectio* capronienne précédente. Sobrero traduit chaque vers comme une unité, en gardant presque toujours la ponctuation et les enjambements de l'original, qu'elle tend parfois à allonger pour en expliquer les points les plus elliptiques (*ibidem*, p. 69, vv. 5-6). De même, elle normalise et simplifie la syntaxe frénauldienne (*ibidem*, p. 61, vv. 6-7), ne traduit pas l'hyperbate qui est dans l'original (*ibidem*, p. 41, v. 1) pour puis le créer en italien quand il n'y est pas (*ibidem*, p. 49, v. 5). Certaines solutions de détail sont raffinées, mais en général les interventions stylistiques de la traductrice sont rares et parfois d'un registre quelque peu soutenu («dianzi» pour «naguère», *ibidem*, p. 151, v. 20). Il suffit de confronter sa traduction d'*Il n'y a pas de paradis* avec celle de Caproni pour retrouver ce qui caractérise sa *praxis*:

Fabio Scotto

SOBRERO  
Non c'è paradiso

a Dylan Thomas

Non posso ascoltare la musica dell'essere.  
Non mi è stato concesso il potere d'immaginarla.  
Il mio amore si nutre di un disamore.  
Procedo soltanto se provocato dal suo rifiuto.  
Mi trasporta nelle sue grandi braccia di nulla.  
Il suo silenzio mi separa dalla mia vita.

Essere serenamente **bruciante che** assedio.  
Quando **infine** sto per colpirlo negli occhi,  
la sua fiamma ha **già divorato** i miei, m'ha **incenerito**.  
Che importa poi, il **miserabile mormorio** della poesia.  
È il nulla, quello, **non** il paradiso.

(S, p. 105)

CAPRONI  
Non c'è paradiso

a Dylan Thomas

Io non riesco a udirla, la musica dell'essere  
Non ebbi in sorte, **io** il potere d'immaginarla.  
**S'alimenta** il mio amore a un non amore.  
Avanzo sol se m'attizza il suo rifiuto.  
Con sé mi porta sulle sue ampie braccia di nulla.  
Il suo silenzio mi separa dalla mia vita.

Essere che serenamente **arde e ch'io** assedio.  
Quando sto per attingerlo **finalmente** negli occhi  
**già** la sua fiamma i miei ha **scavato**, e io son  
Che importa poi, il **bisbiglio** del poema.  
È il nulla, quello, **mica** il paradiso.

(NCP, p. 123)

FRÉNAUD

*Il n'y a pas de paradis*, à Dylan Thomas: «Je ne peux entendre la musique de l'être. | Je n'ai reçu le pouvoir de l'imaginer. | Mon amour s'alimente à

un non-amour. | Je n'avance qu'attisé par son refus. | Il m'emporte dans ses  
grands bras de rien. | Son silence me sépare de ma vie. || Être sereinement  
brûlant que j'assiège. | Quand enfin je vais l'atteindre dans les yeux, | sa  
flamme a déjà creusé les miens, m'a fait cendres. | Qu'importe après, le  
murmure du poème. | C'est néant cela, non le paradis». (*IPP*, p. 83)

L'on peut voir ici la fidélité au sens et à la syntaxe de l'original de Sobrero, son attitude littéraliste, à l'exception des vers 9-10, où elle transpose «cendres» en l'adjectif «incenerito» et ajoute l'adjectif connotateur «miserabile» à «murmure», alors que Caproni rend son interprétation beaucoup plus personnelle par des mises en relief telles que «udir~~la~~» (v. 1), «, io,» (v. 2), «s'alimenta» (v. 3). La traduction du dernier vers est presque identique, sauf pour ce «mica» de Caproni, plus familier que le «non» de Sobrero. La traduction de Sobrero est de toute façon, pour ce qui est de l'interprétation, plus proche de celle de Caproni que de celle de Mario Luzi, qui avait traduit ce vers par «è nulla questo non è il paradiso» (*AF*, p. 19). Or, Luzi supprime la virgule et ajoute le verbe «è», mais Luzi est notamment croyant, donc il croit au paradis, tandis que Caproni, en isolant le pronom d'insistance «quello», désignerait par la *deixis* le vide, le manque, le néant de Dieu, leit-motiv de sa dernière poésie<sup>38</sup>.

A. Frénaud a aimé l'Italie d'un amour passionné et partagé, avec la générosité, proche de la notion de *dépense* de Georges Bataille, qu'expriment les deux *cogito* suivants:

Je me donne, donc je suis.

(*SR*, p. 114)

Je désespère, je suis... Je suis un homme qui s'avance.

(*H*, p. 291)

<sup>38</sup> Mais comme Caproni dit «quello», non pas «ciò», je crois qu'il faut référer ce pronom au «murmure du poème», non pas à «la vraie essence de l'être» (*AFI*, p. 153), comme chez M. Luzi. Donc, l'acception sémantique est différente, bien que le référent syntaxique soit, à mes yeux, le même.

Les traductions italiennes de ses vers prises en examen, malgré leur *inhabileté fatale*, sont à leur tour ce don désespéré de permanence que la poésie nous fait, car *s'il n'y a pas de paradis*, le poème, source inépuisable, en découvre sans cesse de nouvelles *parts à dire*.

Liste des abréviations

Œuvres d'André Frénaud:

- H *Haeres*, poèmes 1968-1981, Paris, Gallimard, 1982
- IPP *Il n'y a pas de paradis*, Paris, Gallimard, 1967, 1962<sup>1</sup>
- NE *Nul ne s'égaré* suivi de *La vie comme elle tourne et par exemple* et de *Comme un serpent remonte les rivières*, Paris, Gallimard, 1986
- RM *Les Rois mages* suivi de *L'Étape dans la clairière* et de *Pour une plus haute flamme par le défi*, Paris, Gallimard («Poésie»), 1987
- SF *La Sainte Face*, Paris, Gallimard («Poésie»), 1985 (1968<sup>1</sup>)
- SR *La Sorcière de Rome* suivi de *Depuis toujours déjà*, préf. de P. Broome, Paris, Gallimard («Poésie»), 1984
- GS *Gloses à la Sorcière*, texte établi et présenté par B. Pingaud, Paris, Gallimard, 1995
- NHF *Notre inhabileté fatale. Entretiens avec Bernard Pingaud*, Paris, Gallimard, 1979
- SG *Il Silenzio di Genova e altre poesie*, introduction de G. Neri, trad. de G. Caproni, Torino, Einaudi, 1967
- Non c'è paradiso*, trad. et notes de G. Caproni, introd. de S. Agosti, Milan, Oscar Mondadori, 1998
- K *L'agonia del Generale Krivitski*, trad. de F. Fortini, Milano, Il Saggiatore, 1962
- S *Non c'è paradiso. Poesie (1943-1982)*, éd. et trad. d'O. Sobrero, Roma, Fondazione Piazzolla, 1995 (éd. hors commerce)
- AF *André Frénaud tradotto da Attilio Bertolucci - Giorgio Caproni - Luciano Erba - Franco Fortini - Mario Luzi - Giorgio Orelli - Alessandro Parronchi - Pier Paolo Pasolini - Nelo Risi - Vittorio Sereni - Sergio Solmi - Maria Luisa Spaziani - Giuseppe Ungaretti - Diego Valeri - Elio Vittorini - Andrea Zanzotto*, Milano, All'Insegna del Pesce d'oro, 1964
- N Da *Haeres*, introd. et trad. de G. Neri, «Almanacco dello Specchio», n. 12, Milano, Mondadori, 1986, p. 175-199

*André Frénaud traducteur de l'italien*

Ceuvres sur André Frénaud:

- LF J.-Y. Debreuille (dir.), *Lire Frénaud*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985
- PB P. Broome, *André Frénaud*, Amsterdam, Rodopi, 1986
- AS A. Suied, *André Frénaud poète ontologique suivi de Onze poèmes d'André Frénaud*, Dominique Bédou éditeur, 1986
- RL R. Little, *André Frénaud entre l'interrogation et le vide*, Marseille, Sud, 1989
- PS P. Schnyder, *André Frénaud «Vers une plénitude non révélée»*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1997



PARTE TERZA

*Kenneth White  
e la géopoétique*



## Kenneth White en Italie, Kenneth White et l'Italie

### 1. *Kenneth White en Italie*

J'ai rencontré pour la première fois Kenneth White à Florence le 24 et le 25 avril 1993, mais on s'écrivait déjà depuis des années. En effet, j'avais eu son adresse par un ami commun, Phan Kim Dien, lors d'un de mes séjours parisiens. Un soir dans sa maison de la rue Clauzel dans le 9<sup>ème</sup>, Dien me montre de ses livres, poèmes et essais, et je suis tellement frappé par l'originalité de sa démarche qu'il me conseille de lui écrire, ce que je fais à mon retour en Italie.

Ken répond à ma lettre et à l'envoi de mes livres et de mes traductions en m'offrant un exemplaire d'*Atlantica*. À partir de ce moment nos contacts se poursuivent selon un rythme assez régulier, on se connaît mieux, les échanges mutuels de livres et de renseignements se renouvellent, on envisage de collaborer, on collabore, je traduis en italien le «Texte Inaugural» de l'Institut International de Géopoétique, je parle de lui et de la géopoétique à l'occasion d'un Congrès à Milan en février 1993 et... un beau jour d'avril 1993, vers 19 heures du soir le téléphone sonne: «Allô Fabio, c'est Ken! Je suis en Italie, j'aimerais te voir, pourquoi pas à Gênes ou à Florence, c'est pas trop loin de chez toi, non?». Quelle surprise!

En effet Ken m'avait prévenu de cette possibilité d'une rencontre, mais des semaines avaient passé sans avoir de ses nouvelles et je ne m'attendais plus à un appel si tardif. Il avait passé depuis le 19 avril quelques jours de vacances à Venise, puis à Ferrare, Ravenne, Bologne et serait à Florence dès samedi, puis à Gênes pour une conférence à l'Université le 28 avril à 11 heures dans la «grande salle»

du Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne. Je prends note des adresses de ses hôtels et de ses déplacements et on se donne rendez-vous à Florence samedi le 24 avril.

Je réserve une chambre dans le même hôtel, un immeuble très suggestif ayant vue sur une place carrée accueillant un marché aux fleurs, pas loin du centre ville, à bien des égards une ancienne résidence de moines restaurée que Marie-Claude avait choisie avec son goût habituel.

Malheureusement mon train arrive à Florence avec une heure de retard à cause d'un problème électrique à la gare de Bologne... Je cherche désespérément un taxi et me présente à l'hôtel vers huit heures. Un appel de ma chambre, Ken et Marie-Claude descendent dans le hall. Je me présente, je m'excuse (je suis désolé à cause du retard), Ken sourit et me dit: «Ne t'en fais pas, ça peut arriver, ça peut arriver! Allons manger quelque chose ensemble». Et là, dans un petit restaurant florentin devant des pâtes et du bon vin on commence à bavarder de la nourriture, des Italiens, des Ecossais, des Français et de la Bretagne, des livres, autre nourriture pour deux écrivains... et «on ne voit pas le temps passer». Je lui pose une question: «Tes œuvres sont pleines d'itinéraires. As-tu voyagé beaucoup?». «Oui, Fabio, mais surtout avec l'esprit», me répond-il. Puis vers minuit une belle promenade le long des rues silencieuses de Florence jusqu'au célèbre café littéraire Giubbe Rosse, lieu des rencontres de poètes et de peintres, de Marinetti à Rosai, de Soffici à Bilenchi, de Gatto à Montale à Luzi à Pound. C'est presque l'heure de fermeture, Ken et Marie-Claude s'assoient pour un déca alors que je fais la bêtise de boire un thé qui, faute d'habitude, ne me fera trouver le sommeil que vers quatre heures du matin (le thé ou l'émotion de la rencontre?). Ici j'avais présenté avec Bernard Noël ma traduction de son *Journal du regard* il y a deux mois. Le temps de signer l'album des souvenirs (où je cherche vainement un souvenir poundien que j'avais vu en février), selon une tradition qui dure depuis environ un siècle, et puis on rentre à l'hôtel car nous sommes tous un peu fatigués. On se quitte pour la nuit.

Dans ma chambre je revis les moments passés ensemble, je pense à Ken, à sa simplicité étonnante, à la spontanéité et à la douceur de sa femme, à leur façon de se regarder, de se parler des yeux sans rien

dire et j'ai l'impression de comprendre les raisons de leur bonheur, je l'envie même un peu alors que je pense aux difficultés de ma relation avec une enseignante de gym trop jalouse de mes livres, de mes études et de ma gym mentale...

Le dimanche matin on se lève assez tôt, on prend le petit déjeuner à l'hôtel pour arriver après au Musée des Offices avant l'ouverture. Il fait beau, on fait la queue avec une foule de touristes japonais (je pense au *Visage du vent d'est*) et nous voici bientôt devant les tableaux de la peinture toscane du XIII<sup>e</sup>, du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle, entre un Michel Ange, un Botticelli et un Raphaël, puis en passant par les Flamands, jusqu'à ceux de l'école vénitienne. Ken s'arrête devant certaines peintures, prend des notes, essaie de se concentrer malgré le bruit des pas et les chuchotements tout autour, Marie-Claude disparaît, Ken la cherche, la retrouve. Puis tout à coup devant un des nombreux portraits au coin d'une salle il me dit: «Mais c'est toi!». On rit de cette ressemblance, je n'ose pas trop demander, je sais que ce n'est pas la première fois qu'il visite ce musée et cette ville (je me souviens de ce qu'il avait dit de son séjour juvénile précédent à Florence, de ses tentatives grotesques de se faire comprendre en parlant latin avec des prêtres et des marchands, alors qu'ici le latin est de moins en moins connu, lui, le latiniste traducteur d'*Ora Maritima* d'Avienus, le meilleur étudiant de l'Université de Glasgow...<sup>1</sup>), puis je ne résiste pas à la curiosité de lui demander son sentiment à l'égard de tout cela: «Oui, c'est beau, Fabio, mais trop de portraits et trop peu de paysages...». Assez facile pour un de ses lecteurs de retrouver là l'essentiel de sa querelle anti-humaniste géocentrique...

Vers dix heures je quitte Ken et Marie-Claude pour aller chercher un téléphone: j'appelle l'ami-poète Mario Luzi, florentin, à

<sup>1</sup> K. White, *Lettre à Fabio Scotto du 16 avril 1993*: «[...] Je n'ai pas fait beaucoup d'italien (deux mois de cours, à vingt ans, en Allemagne [...]). Je me rappelle le voyage que j'ai fait en Italie à 18 ans. Je ne parlais donc pas italien, mais par contre je connaissais bien le latin. Alors j'utilisais mon latin, en ajoutant des terminaisons (des -illo, des -accio, etc.). L'Italien et le linguiste que vous êtes sait que ça ne pouvait pas bien marcher – mais on voyait au moins que je faisais des efforts. Une fois, à Florence, j'ai même parlé carrément latin – avec un prêtre».

bien des égards le plus grand poète italien vivant, que j'avais déjà prévenu le vendredi de cette visite avant mon départ de ma ville, Varèse. On se donne rendez-vous dans un grand café de la Place de la Seigneurie, près des Offices, vers midi. L'idée de faire rencontrer deux grands écrivains comme Luzi et White me charme, l'idée tout simplement d'être témoin de cet événement me ravit. Vers onze heures on quitte le Musée. Ken et Marie-Claude me demandent la permission d'aller visiter une autre exposition. Permission accordée. Je m'installe dans le café de la Place de la Seigneurie pour attendre Luzi. Je savoure déjà à l'avance le plaisir de cette rencontre, j'essaie d'imaginer nos conversations, entre-temps il commence à pleuvoir, printemps capricieux, je regarde les deux cafés d'en face. Aurai-je bien compris le nom du café? Sera-t-il en retard? Lui sera-t-il arrivé quelque chose? Et après un quart d'heure d'angoisse, le voici arriver dans son imperméable clair, Mario Luzi, le gentilhomme, élégant et disponible comme toujours.

Une minute et Ken et Marie-Claude nous rejoignent et après les présentations on s'installe dans une salle à l'intérieur, alors que dehors la fanfare municipale défile en costume pour fêter l'anniversaire de la Libération: oui, on est le 25 avril, quelle aubaine!

Devant un cappuccino Ken et Luzi parlent de la situation en Yougoslavie, d'un voyage à l'occasion d'une initiative du Pen Club International auquel ils ont dû renoncer, puis de poésie et de philosophie, de géo-poétique, de revues et d'éditions, moi et Marie-Claude nous écoutons surtout, j'en profite pour lui faire relire mes versions de quelques poèmes de Luzi à paraître dans la revue belge «RegArt». On reste comme cela en très bonne compagnie pour une heure au moins, puis on se dit au revoir, Mario Luzi va chercher son bus, nous un endroit sympathique où manger quelque chose car il est presque quatorze heures. Ce sera du bon jambon de Parme dans un self-service pas loin de la gare où mon train m'attend. Ils me serrent fort dans leurs bras, Ken et Marie-Claude, je garde en moi la chaleur de ce salut amical, d'une amitié que l'intensité de la rencontre d'un jour a su pourtant rendre si profonde...

Quelques jours après, pour retenir l'émotion de ces instants, j'écrirai en français le poème suivant où le souvenir agréable de la

rencontre se mêle à la rage pour l'horrible attentat terroriste rue des Georgofili, près du Musée des Offices, musée que j'ai visité une dernière fois avec Ken et Marie-Claude tel qu'il était et qu'il ne sera jamais plus:

*Café italien*

Un déca  
avec Mario Luzi  
Place de la Seigneurie  
Il est presque midi  
pluie d'avril  
sur les tambours du défilé historique  
Dimanche le 25: la Libération  
Je regarde ses mains  
leur fébrilité autour de la tasse  
ses yeux purs et cernés  
percer le vide de ma présence  
voix de la source, amicale  
patiente  
pas feutrés du garçon-danseur  
la blancheur de sa veste.  
Il me parle de Copenhague  
de poésie  
d'un voyage en Yougoslavie renvoyé  
Mes traductions de ses *Phrases et incises...* sur la table  
Dehors le David, pigeons-photos: il pleut.  
Bientôt Marie-Claude et Ken seront là  
*Le Goéland Préchantre*<sup>2</sup> *surgi de la mer de feu*  
les yeux gris de l'autre à perte de vue sur le *magma*<sup>3</sup> de nos vies  
Les Japonais ne savent pas encore...  
leur queue devant l'entrée  
du Musée des Offices peu après  
nuit déchirée par les sirènes d'alarme

<sup>2</sup> Titre du premier poème de *En toute candeur*, Paris, Mercure de France, 1964.

<sup>3</sup> M. Luzi, *Nel magma*, 1963, aujourd'hui in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1988, p. 319-354.

des ambulances de la police  
douleur de la chair de la toile de sa chair  
silence des ruines, voix du feu, cris  
Florence, larmes de sang  
mystère  
On ne saura jamais

*Paix, paix, paix*<sup>4</sup>

*Mon oiseau fait de mots*  
*Il s'évertue*  
*au*  
*vol*<sup>5</sup>

Avant de quitter le self-service j'écris sur une serviette en papier le nom d'une spécialité ligurienne – je suis né à La Spezia, en Ligurie – à base d'huile d'olive, de farine et de sel cuite au four, la *focaccia*. Ken me dira après de l'avoir goûtée avec Marie-Claude dans une boulangerie de Camogli, près de Gênes et d'avoir bu «à ma santé» une fois rentré en France une bouteille de Malvasia achetée à Ferrare. C'est aussi cela le goût de l'amitié: les «nourritures terrestres»!

## 2. *Kenneth White et l'Italie*

Parmi les renvois à la culture et aux lieux italiens dans l'œuvre de Kenneth White – qui ne me semblent d'ailleurs pas trop nombreux – l'on peut mentionner dans *La Figure du dehors* (p. 100) Rapallo, où Pound essaya de fonder un centre d'études supérieures – et il est aussi question du rapport entre Pound et le fascisme (*ibidem*, p. 107-108) – puis les *affinités électives* entre Pound et Guido Cavalcanti (*ibidem*, p. 179), exemple de «précision» face à la «rhéto-

<sup>4</sup> Ma traduction du vers final du poème de Mario Luzi *Sia detto*, «Nuova Antologia», 1993, puis in «Poesia», Milano, Crocetti Editore, n. 65, septembre 1993, p. 50. Ce texte a été écrit à la suite de l'attentat de rue des Georgofili à Florence.

<sup>5</sup> *En toute candeur*, p. 78.

rique» victorienne autour de 1912. White revient aussi à une lettre de Vittorini à Togliatti (*ibidem*, p. 51) où Vittorini parvient à une distinction entre littérature politique et littérature révolutionnaire à l'appui de sa thèse d'après laquelle «*le poète est révolutionnaire, mais non politique*», en cela privilégiant «*un régime anarchiste de liberté individuelle*» (*ibidem*, p. 51-52). L'on parle après des «*images d'un catholicisme baroque italien ou espagnol*» (*ibidem*, p. 119-120) à propos de la recherche *divagante* d'un espace plus vaste «*paléohyperboréen*» par Delteil. Naples constitue un des «*Passages*» d'un itinéraire allant de Glasgow à Hong-Kong dans *Scènes d'un monde flottant* (Grasset, p. 92), alors que l'acharnement de Mandelstam contre Dante fait l'objet d'une longue citation<sup>6</sup>. Dans *Terre de diamant* l'on évoque la Sicile, terre où s'installa Xénophane de Colophon (p. 15) et l'on fait parler en italien Friedrich Nietzsche, locataire d'une chambre de la «*Salita delle Battistine*» à Gênes<sup>7</sup>. Dans *Atlantica* le latiniste écossais Kenneth White rappelle l'association du celtique au grec qui faisait que les anciens moines celtes parlaient grec entre eux pour protester contre l'Empire romain (*Atlantica*, p. 223-224), tandis que sur un plan plus strictement poétique il me semble pouvoir remarquer quelques analogies entre la réitération anaphorique de «*Il bruine, il bruine*» dans la dixième séquence de *Le manuscrit armoricain* et celle de l'italien «*Piove*» du D'Annunzio de *La pioggia nel pineto*<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> *Scènes d'un monde flottant*, p. 106 à 108, *Atlantica*, p. 192, *Les Limbes incandescents*, p. 100 et *L'Esprit nomade*, p. 247.

<sup>7</sup> «*sono contento* disait-il», *ibidem*, p. 139, 261.

<sup>8</sup> Cf. K. White, *ibidem*, et G. D'Annunzio, *La pioggia nel pineto*, in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1939 et ss.

White  
«The rain is falling  
on the Arrée hills  
the rain is falling  
on the shoes and fells...»

D'Annunzio  
«Ascolta. Piove  
dalle nuvole sparse.  
Piove sulle tamerici  
salmastre ed arse,  
piove su i pini  
scagliosi ed irti.»  
(vv. 8-13)

Autre évocation italienne, le «psychocosmogramme» de Giuseppe Tucci (*Le Poète cosmographe*, p. 102, *L'Esprit nomade*, p. 86). Ce peu de rappels à l'univers italien, qui n'est sûrement pas aux yeux de White dépourvu d'intérêt, est à rechercher plutôt dans l'antinomie conflictuelle et historique entre la «culture celte» et la culture «gréco-romano-chrétienne» (*ibidem*, p. 195). Parfois, comme dans *Dérives*, le renvoi à l'Italie est fort étrange: «Une grotte en brique, sur laquelle on peut lire, peint à la chaux: "Paddy dégueulasse. Bouddha au pouvoir. Italie".» (*Dérives*, p. 35), ou encore dans ces vers: «Ça allait mal avec Sindbad | à Londres et à Rome aussi | ça allait mal sur l'île de Trinidad | mais deux fois plus mal chez lui» (*ibidem*, p. 155). Mais le cosmopolitisme du lieu de naissance, ce sinistre quartier glasgovien des Gorbals où «on pouvait croiser, dans l'espace de cinq mètres carrés, un vieux Juif, une Pakistanaise en sari, un Italien frais débarqué de Naples et un marin lascar» (*L'Écosse*, p. 155) facilite malgré tout la rencontre et le sentiment de l'ouverture.

Pour ce qui concerne les publications de Kenneth White et sur Kenneth White parues en Italie, l'on peut d'abord rappeler des traductions par Edoardo Albinati de sept poèmes tirés de *Terre de diamant*<sup>9</sup>, l'article *Anarchie-atopie*<sup>10</sup> inséré dans un ouvrage collectif, l'étude de Marco Longo consacré à *La Figure du dehors*<sup>11</sup>, la traduction d'un poème d'*Atlantica* par Marco Fazzini<sup>12</sup>, mon essai sur la géopoétique<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> K. White, *Terre de diamant*, Paris, Grasset, 1983. Les textes, présentés sans texte en regard sous le titre fort discutable de *Haikai*, sont les suivants: *A Short Lesson in Gaelic Grammar*, *A Morning's Work*, *Signs and Situations*, *Mountain Study in Winter*, *Temple near Snowy Mountains*, *Snow Party*, *Little Whelk-gathering Song*, «Nuovi Argomenti», Roma, Mondadori, 1983, p. 128-129.

<sup>10</sup> In A. Schwarz, *Anarchos. Anarchia e creatività*, Milano, La Salamandra, 1981, p. 153-154.

<sup>11</sup> M. Longo, *La Figura del Di-Fuori: un viaggio dell'estremo*, «Pragma, Rivista Internazionale di Letteratura», Napoli, gennaio 1990, p. 11-15.

<sup>12</sup> *The Residence of Solitude and Light*, extrait d'*Atlantica* cit., «Il Segnale, Percorsi di ricerca letteraria», n. 29, Milano, luglio 1991, p. 31-35, trad. de Marco Fazzini.

<sup>13</sup> F. Scotto, *Kenneth White e la "Géopoétique": per una nuova "magna mundi charta"*, in *Atti del Convegno su Letteratura e Scienza*, organisé par les revues «Il

C'est déjà quelque chose, mais ce n'est pas assez. En effet encore manquent des traductions des livres de Kenneth White dans les librairies italiennes. Pourtant son dernier voyage en Italie lui a inspiré de nouveaux écrits<sup>14</sup>: «*De très bons souvenirs et des images très pleines d'Italie. J'ai écrit des textes en prose sur Venise, sur la côte ligure et Gênes – encore à l'état de manuscrits [...] Plusieurs poèmes aussi dont celui, ci-inclus, sur Venise – encore inédit [...]*»<sup>15</sup>. Je préfère ne pas parler des *Venetian Notes*, texte encore inédit, donc inconnu aux lecteurs que l'ami Ken m'a envoyé en avant-première. Je le ferai dès que ma traduction sera achevée. En effet c'est dans le but d'essayer de contribuer à lui ouvrir en Italie l'espace éditorial qu'il mérite que je travaille actuellement à la traduction de quelques extraits d'*Atlantica* et des *Venetian Notes*.

Kenneth White s'est beaucoup amusé à Florence lorsqu'il m'a vu sortir de mon sac le *Montaigne* d'Hugo Friedrich, livre qu'il lisait lui aussi lors de son premier séjour italien («*le moi flottant*»).

Ceux qui correspondent avec White connaissent bien cette ligne qui souligne dans sa signature le nom «Ken» pour s'en éloigner peu après par un détour soudain: il y a là l'idée d'un voyage au-dessous du nom, d'un itinéraire qui le dépasse (qui s'en passe) et qui me semble particulièrement significative. C'est l'itinéraire «*extra-vagans*», celui d'un «Scot» dont un Scotto a essayé de parler ici: coïncidences, *affinités électives* ou étymologiques...

Segnale-Testuale» et «Epistemologia», Milan, 19-20 février 1993 (Il Segnale-Testuale, Milano, Editrice I Dispari, 1995, p. 127-133).

<sup>14</sup> Successivement à la rédaction de mon écrit, ont paru en Italie, chez de petits éditeurs, les quelques livres de Kenneth White suivants: *Il testamento di Ovidio e tre poemi atlantici: Bassa marea a Landrellec, Finisterra o la logica della Baia di Lannion, In Aquitania*, a cura di M. Meschiari, Bologna, Associazione culturale In forma di parole, 1997; *Rive e derive: una intervista e cinque poesie*, a cura di M. Fazzini, Ascoli Piceno, Fondazione Carisap, 2001; *Lungo la costa*, trad. di S. Mondino, Mestre, Amos, 2005; *Frammenti da un giornale di bordo*, trad. di M. Rota, con un'opera di O. Spazzoli, Milano, Quaderni di Orfeo, 2008; *Poetica del ghiaccio*, trad. di M. Rota, Milano, Il ragazzo innocuo, 2008; *I cigni selvatici (Viaggio in Giappone)*, Mestre, Amos, 2012; *La strada blu (Viaggio in Canada)*, Mestre, Amos, 2012.

<sup>15</sup> K. White, *Lettre à Fabio Scotto du 27 septembre 1993*.

En m'offrant *Dérives* Kenneth White borde d'un trait le paragraphe consacré au *Scotus vagans* (p. 178). J'espère que le discours de son ami italien au nom étymologiquement écossais ne lui semblera pas trop *vague*.

## De la matrice au monde: les chemins de la candeur

Le blanc résonne comme un silence intelligible.

Kandinsky

Si les dieux évoquent pour vous la Grèce, il vous faut remonter droit à Eleusis avant de trouver l'idée de la terre-mère vivante.

K. White, *En toute candeur*

Ayant déjà présenté au public italien le plus averti les aspects fondamentaux de la démarche intellectuelle de Kenneth White, en particulier pour ce qui concerne l'importante expérience des «Cahiers de Géopoétique»<sup>1</sup> j'aimerais ici proposer une lecture poético-critique du concept de «whiteness» à partir d'une analyse de son évolution dans les livres de poésie de l'auteur.

Tout en étant persuadé du caractère fondamentalement erratique, extravagant-voyant-nomadique du *poiein* de White, auquel s'adapte mal tout réductionnisme topologique localiste, il me semble indispensable à la compréhension de cette attitude «biocosmopoétique» de faire un retour pour ainsi dire «philo-*i*/logique» (de manière à éviter tout renvoi à la «logique» grecque occidentale ontologico-«essentialiste») aux sources «matricielles» de sa celtitude archaïque, aux raisons principielles et primales de sa sensation du monde fondée sur la triade «espace-énergie-lumière» qui est à la base de son élaboration mentale du concept «surnihiliste» de «monde blanc».

Pour le «poète-penseur»<sup>2</sup> qu'est White la pérégrination a-topique dans le vide de l'espace incréé à découvrir *intérieurement* pré-

<sup>1</sup> F. Scotto, *Kenneth White e la "Géopoétique": per una nuova "magna mundi charta"*, in *Letteratura e scienza. Atti del Convegno di Milano 1993*, Il Segnale-Testuale, Milano, Editrice I Dispari, 1995, p. 127-133.

<sup>2</sup> K. White, *Le Poète cosmographe. Vers un nouvel espace culturel. Entretiens 1976-*

suppose un retour-départ préalable à l'*antérieur* de «l'arrière-pays», à la sève primitive de son élan vital, comme «les images premières sont bien celles de ces paysages d'origine»<sup>3</sup>. L'Écosse donc, *Scotia*, mieux, ce qu'on appelait à l'origine *Caledonia* (le pays de la forêt), ou *Alba* (le pays des collines blanches)<sup>4</sup> terre non «civilisée» par les Romains et restée «barbare».

C'est bien dans la lignée anarcho-expressionniste des Scot Eri-gène, des Duns Scot, que se situe Kenneth White, partagé entre l'amour des sources et le goût celte du *wanderlust* et de l'*ailleurs*.

Or, *Les Collines matricielles* est justement le titre des proses ouvrant *En toute candeur*<sup>5</sup>, son premier livre de poèmes où il souhaite un retour à la «*matria*, au monde immédiat» – qui n'est pas du tout la *patria* – car «le monde originel est un monde matriciel»<sup>6</sup>. Dans cette fidélité pré-historique à la «terre-mère vivante»<sup>7</sup>, l'être retrouve sa plénitude, une sensation du monde tout à fait pure et barbare, «l'immanence de l'instant», la présence d'un «sacré *immanent*, d'un transcendantalisme *immanent*»<sup>8</sup> bouleversant par sa force oxymorique élémentaire et élémentale toute abstraction personnels *moderne*. C'est ainsi que ce «partisan de la soudaineté»<sup>9</sup> évoque en druide Cailleach, la «Grande Mère», l'*horrida sylvis* des anciens, la *Magna Mater* épouse de l'Océan dont les collines matricielles arrondies sont hyperboliquement les seins, selon une analogie symbolique profondément poétique et visionnaire (à bien des égards un *dasein*).

Blancheur des seins de Dub-Lacha<sup>10</sup>, blancheur des collines

1986, recueillis et préfacés par M. Duclos, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1987, p. 22.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>4</sup> K. White, *L'Écosse*, Paris, Arthaud, 1988, p. 15.

<sup>5</sup> Id., *En toute candeur*, édition bilingue, traduction P. Leyris, Paris, Mercure de France, 1964.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 29-30.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>8</sup> K. White, *Le Poète cosmographe* cit., p. 69.

<sup>9</sup> Id., *En toute candeur* cit., p. 32.

<sup>10</sup> *La Conception de Mongan et de l'Amour de Dub Lacha pour Mongan* (Comper Mongan ocus Serc Duibe-Lacha do Mongan), vieux texte irlandais, *ibidem*, p. 72.

arrondies, blancheur aurorale de l'aube glaciale hyperboréenne, l'univers de White se définit à partir du paradigme du «blanc», je dirais même d'une chaleur de la froideur<sup>11</sup>. Ce n'est pas au hasard que les poèmes faisant suite à cette introduction poético-existentielle se regroupent sous le titre emblématique de *Poèmes du monde blanc*, comme si l'auteur voulait nous dire par là que c'est à lui-même que le «monde blanc» constitue un poème. De l'intuition matricielle à l'élaboration poétique du «monde blanc» – univers lumineux et ouvert débarrassé de toutes sortes de contradictions et de croyances – l'œuvre de White vise *La Figure du dehors*<sup>12</sup>, le dynamisme héraclitéen et présocratique, pour parvenir, en dépassant l'innaturelle contradiction occidentale cartésienne, à une nouvelle identité de *res cogitans* et de *res extensa*, à la réalité d'une seule *substance* (Spinoza), pour vivre poétiquement sur terre moins l'expérience d'un «moi» se servant d'un «mot» que celle d'un monde qui le précède et qui lui survivra. Voilà pourquoi l'on retrouve dans *Precentor Seagull*<sup>13</sup> tous les éléments constitutifs du paysage archaïque – et seul le penseur archaïque serait novateur (Kostas Axelos) – tels que «*white as a ghost and fat*», «*the paps of the dark earth-woman*», «*[...] the white world's thighs*», «*the initial noise*», l'oiseau de mer, cet «espace de battement» (Heidegger), «*the same white bird | [...] white from the ocean of fire*», «*[...] a barbary tongue firm-cased*» où la beauté primordiale emersonnienne de la forme issue de l'accouchement de la terre s'unit au cri barbare du chant éternel de la chair et des os dessinant l'univers de leurs mots-coups d'ailes<sup>14</sup>. Une écriture du monde, celle d'un homme à l'esprit nomade de ses ancêtres, les Scythes, grandi entre la côte ouest de l'Écosse et Glasgow, à la

<sup>11</sup> «Mon monde est un monde pré-chrétien, un monde froid de la froideur de l'aube», *ibidem*, p. 58.

<sup>12</sup> K. White, *La Figure du dehors*, Paris, Grasset, 1982.

<sup>13</sup> Id., *En toute candeur* cit., p. 76-79.

<sup>14</sup> «Je ne connais de rythme que de la mer et du vent – et du vol des goëlands. En vérité, quand je pense à la poésie, quand j'en prononce le mot même, ce que je vois, c'est une aile blanche qui frissonne et qui plane, miroitant dans une lumière froide, au-dessus d'une mer dans le vent», *ibidem*, p. 61.

recherche d'un plus grand espace où s'envoler, «cette couronne du monde qui va de l'Écosse à l'Islande et à l'Alaska, et redescend par la Sibérie en Chine, au Japon et en Inde»<sup>15</sup>, un homme pour qui tout enracinement prélude à un déracinement bien plus nécessaire. Or, à bien des égards, ce «*white world*» est un «*White's world*», voire «*a world of White*», véritable *summa* de toutes ses recherches autour de la notion scientifico-philosophico-poétique d'«espace mental», s'il est vrai que «le sujet, c'est le sol fondamental, le lieu véritable de la poésie»<sup>16</sup> et le blanc la couleur où toutes les nuances chromatiques se rassemblent. Le confirmerait la série de signes lumineux parsemant le livre, de «*The small while sun*» auroral de *Morning Walk* à l'apparition soudaine et épiphanique du «*white leaping here*» de *Poem of the while hare*, jusqu'à l'*imago* de création-ignition «braisecendrarsienne» du «*FIRE to write in this whiteness*» de *White world*, titre emblématique de toute une démarche. Des silences lunaires «à l'humidité des pluies, des plages, des rivages la blancheur éclaire et fonde, disparaît et surgit sous les espèces du commencement («*the beginning*»), du mystère («*inscrutable whiteness*»), du désir sauvage de libération et de «nourritures terrestres» («*the wild fruits of the earth*», «*the flight of wild poems*»), de la découverte de soi et de la géo-gnose («*and write in your own whiteness | trace your own progress*») – oh, la beauté paradoxalement poétique d'écrire avec du blanc! – jusqu'à l'attribution d'une identité topographico-symbolique certaine par le «w» majuscule à la blancheur («*From Strathclyde to Whiteness lies the way*»), lieu du monde d'où partir et vers qui voyager, mieux «bourlinguer» à la dérive, de l'ouest à l'est, avec «de bons compagnons» tels que Segalen, Powys, Thoreau, Whitman, Snyder, Olson et d'autres, dans une errance pélagienne vers le nord, vers la candeur de la cible de la fièche: *Gwenved*, son adresse, *le monde blanc* en breton, *finn mag* en gaélique<sup>17</sup>.

Dans *Mahamudra, Le Grand Geste*<sup>18</sup> l'on retrouve la blancheur

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>16</sup> K. White. *La Figure du dehors* cit., p. 143.

<sup>17</sup> Id., *Le Poète cosmographe* cit., p. 148.

<sup>18</sup> Id., *Mahamudra, Le Grand Geste*, Paris, Mercure de France, 1979.

comme destination paradoxale d'un voyage qui se voudrait erratique, donc sans but apparent – «*to the white*»<sup>19</sup>, «*to the farthest line of light*»<sup>20</sup> – même si le véritable paradoxe oxymorique de cette «*whiteness*» réside dans le fait que ce qui ne devrait pas être mystérieux car brillant, éclairé, se révèle par contre obscur, presque aveuglant pour cet excès de lumière: «*Field after field | My eyes can't see | enough of this whiteness*»<sup>21</sup>. Bref l'effet semblerait démentir la cause, en situant l'expérience euristico-créatrice dans un moment de joie et d'étonnement sacré, auroral, initiatique, l'aube rimbaldienne, mieux «*darwinienne*», des méduses sur le sable blanc: «*Medusae | on the white sand beach: | [...] | infinitely pale – | like the first clutch of living jelly | in a darwinian dawn*»<sup>22</sup>. Or, cette antithèse-clé est réitérée le long du texte «*how many dawns and darknesses*»<sup>23</sup> – à même de nous donner l'impression des extrêmes qui se cherchent mutuellement (mais est-ce que l'on peut parler vraiment d'extrêmes chez White?), pour peu après s'anéantir là où Eros l'emporte sur Thanatos. C'est que pour comprendre vraiment le «*blanc*» whiten il faut le mettre en rapport avec la blancheur de la lumière pure, de l'aurore, de l'«*être nu*»: «*the intelligence trembles | at the approach of naked beings*»<sup>24</sup>, «*so I can see your snowy nakedness*»<sup>25</sup>.

Mais la blancheur déjà personnifiée et dénudée montre sa véritable nature de langage demandant à l'«*actor*»<sup>26</sup> l'attitude presque scientifique d'un véritable linguiste-physicien des émotions: «*I studied | the language of dawn*»<sup>27</sup> – attitude qui est aussi celle de l'oiseau-poète écrivant de son vol – «*the evangel bird*» | *watch it on any*

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>26</sup> «[...] «*actor*», de «*augere*», augmenter. L'auteur est celui qui augmente la vie, le monde», in K. White, *Le Poète cosmographe* cit., p. 94.

<sup>27</sup> *Id.*, *Mahamudra, Le Grand Geste* cit., p. 24.

*shore | writing on air, sand and water*»<sup>28</sup> – pour après dépasser cet état de signification cosmo-sémiotique se situant au-delà des signes dans la négation qui affirme verbalement le non-verbal: «*or to go beyond signs | into the light*»<sup>29</sup>. C'est ainsi que «le corps dansant» retrouve «le grand geste», la compréhension de lui-même, «*the reason in his resin*»<sup>30</sup> et le langage lumineux de la pluie qui éclaire cette blancheur de ses syllabes liquides: «*it all whirls incessantly | under the laws of change | but there is light in it, there is a rain of light*»<sup>31</sup>. Pourtant un élément capital doit encore s'insérer entre la blancheur et la nudité, c'est la présence «surnihiliste» du vide: «*the white, the empty, the naked | is what I desire*»<sup>32</sup>.

Ce procédé de poétisation du monde par delà la poésie caractérise un autre moment de l'évolution de la pensée whitienne, à savoir celui de la publication de *Ode fragmentée à la Bretagne blanche*<sup>33</sup>. Ici se déploie une géographie-topographie de l'ouverture transhumaine et transnational, le rêve d'un «archipel anonyme» à dire sans que «cela sente le poète» par des «calligrammes géographiques». C'est le «vide» moqueur, c'est la «clef» jetée à l'eau puisqu'«il n'y a pas de porte», c'est un nouvel espace auroral et «pélagien» post-dialectique que disent un «ris blanc», la «blanche prose», «un grand geste blanc», un «vent blanc», règne des oiseaux et des vagues écumeuses.

La présence dynamico-chaoticienne de ce même «vent blanc du Nord» («*the high north wind*») marque aussi bien *Le grand rivage*, superbe poème en cinquante-trois chapitres à l'allure erratique, centrifuge – «*Knowing now | that the life | at wich I aim | is a circumference | continually expanding*»<sup>34</sup> – et oxymorique, si l'on

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>33</sup> Id., *Ode fragmentée à la Bretagne blanche*, Bordeaux, William Blake & Co., 1980. Je cite les vers en français car la version photocopiée du texte que Kenneth White lui-même m'a envoyée est en français sans texte en regard, ce livre étant épuisé.

<sup>34</sup> Id., *Le grand rivage*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1980, p. 66.

songe seulement aux chromatismes joués sur la rougeur du sang-sève vitale des «coquilles bleues» («*those blue shells | clotted with blood*»)³⁵ – ou plutôt sur l’opposition visionnaire: «*resin dripping clear and brown*»³⁶ faisant des «sapins du Canada» des êtres en transformation. L’on remarque un retour présocratique aux éléments, retour d’ailleurs déjà annoncé dans *Mahamudra*³⁷, à une sensation du monde totale et passionnée. Scandé par le gérondif, forme verbale de la simultanéité, le poème se modèle sur l’évolution créatrice du réel, sur la découverte de la beauté du tout qui met fin aux mystères. La blancheur ici est présente sous les espèces de la lumière humide et vivifiante – «*drenched with brightness*» – ou de l’archétype de l’oiseau dont les ailes sûres défient le vide de l’air dans le vol: «*certain as those wings | that catch the light*»³⁸, vol blanc. Ainsi l’«ordre» et la «beauté» du refrain de *L’Invitation au voyage* baudelairienne – on se passe du «luxe», mais pas de la «volupté» – reviennent ici au fur et à mesure que l’on découvre un ordre au fond du chaos: «*there is a principle | of beauty and order | at the heart of chaos | within life there is life*»³⁹, conflit annonçant la saveur étymologiquement antithétique du nom de l’ermite des montagnes Kitashirakawa Hakuyu: «*like Hakuyu | his name meant | White Obscurity*»⁴⁰. Dans le final *White* en vient à une reconnaissance de la blancheur primitive et originaire du minéral de l’enfance du monde pré-humain s’achevant sur un appel conativo-gnomique au moi hypertrophique du poète: «*with a blaze | of white granite | running right through it – || understand this, poet*»⁴¹. C’est finalement l’idée maîtresse que la vie survit aux civilisations; le «white granite» fait penser au «morceau d’algue» évoqué par le poète Saikaku et cité par *White* dans son *Scènes d’un*

³⁵ *Ibidem*, p. 24.

³⁶ *Ibidem*, p. 26.

³⁷ «*I’m idiomatic | I’m idiosyncratic || I’m pre-socratic*», dans *Id.*, *Mahamudra* cit., p. 32.

³⁸ *Id.*, *Le grand rivage* cit., p. 44.

³⁹ *Ibidem*, p. 42.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 50, voir note à la p. 122 du même texte.

⁴¹ *Ibidem*, p. 120.

*monde flottant*<sup>42</sup>: «[...] demain je serai peut-être un morceau d'algue sur la plage d'Oyashirazu»<sup>43</sup>. Dans ce livre, axé sur l'ancien concept bouddhiste du «*ukiyo*», exaltation de la plénitude contemplative et existentielle de l'instant présent et de l'instabilité dont Saïkaku fut par son «*ukiyo-zoshi*» l'un des maîtres<sup>44</sup>, il est encore question du chemin solitaire et anonyme à mener par delà tout anthropocentrisme culturel et historique, parcours sauvage visant la profondeur du vide, son sourire grotesque: «*leaving a trail of emptiness | a long trail of laughing emptiness*»<sup>45</sup>, voie d'une «limpidité nouvelle» et *matricielle* qui fait «revenir» chacun de nous «à sa maison»<sup>46</sup>.

À la limpidité des dérives asiatiques «ciné-poétiques» de cet «écumeur de rivages»<sup>47</sup> font écho les errances «euramérasiatiques» de *Terre de diamant*<sup>48</sup>. Ici la blancheur est celle de la lumière dans le souffle du vent, une extase de glace, le mystère inexplicable d'une présence – «*this lighted chaos*», «*cosmo-demenial light*», «*Arrived at this point | where the whiteness is manifest*»<sup>49</sup>. Il s'agit moins du scintillement de la pierre précieuse que de l'esprit lumineux qui l'atteint en se découvrant monde innommable: «*the high crest of nothingness | where the 'I' has no meaning*» en quête du «héron blanc» disparaissant<sup>50</sup>.

De même cette dimension transindividuelle qu'est le sentier du vide s'ouvre à ce qui est identifiable, mais inexplicable – «*the white signs*», «*the white silence*»<sup>51</sup> – pour y lire la candeur de la mort et la pureté du sang («*redness*» | «*whiteness*»), la lumière du non-moi

<sup>42</sup> Id., *Scènes d'un monde flottant*, Paris, Grasset, 1983.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>44</sup> Voir Id., *Hokusai ou l'horizon sensible. Prélude à une esthétique du monde*, Paris, Terrain Vague, 1990, p. 19, 21, 41, 42.

<sup>45</sup> Id., *Scènes d'un monde flottant* cit., p. 44.

<sup>46</sup> Id., p. 98. Kenneth White cite ici un passage de *Maison jaune* de Dominique De Roux.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 110-111.

<sup>48</sup> Id., *Terre de diamant*, Paris, Grasset, 1983.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 26, 50, 58.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 58, 197.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 90, 96.

qu'est cette femme – «caillou blanc»<sup>52</sup>, là où le non-moi n'est pas l'image spéculaire du «*not-white*»<sup>53</sup>, nuance subtile: un mandala.

Point d'arrivée (ou de départ?) de cette démarche, *Atlantica*<sup>54</sup> vise l'horizon nouveau de la «géopoétique» le long d'un itinéraire nomadique intérieur qui va des Pyrénées occidentales au promontoire armoricain en compagnie de Melville, Hölderlin, Duns Scot, Dante, Heidegger, Thoreau, Whitman, entre «*eros, logos, cosmos*», à la recherche d'une nouvelle «géographie de l'esprit», «*a mental geography*»<sup>55</sup>. À l'élément mystérieux – «*into the white unknown...*»<sup>56</sup> – et auroral – «*the words for a dawning!*»<sup>57</sup> s'ajoutent des suggestions épiphaniques et littéraires telles que «*The White Whale*»<sup>58</sup> ou «*Alba*»<sup>59</sup>. Si la blancheur de la lumière s'annonce à plusieurs reprises avec la force d'un «manifeste chaotiste»<sup>60</sup>, sa *claritas* secoue par les battements de son aile les pages du livre jouant sur les contrastes chromatiques entre antonymes – «*White, white and black in the white*»<sup>61</sup> – pour s'enfoncer dans la neige du dedans, là dehors.

Or, si la réitération interrogative des distiques mêle encore une fois *whiteness* et *emptiness* – «*Saying to himself. || where goes the world? | to the white || where goes the white? | to the void || where goes the void? || the void comes and goes | like the light*»<sup>62</sup> – la «blancheur écrite» («*[...] whiteness written*»)<sup>63</sup> dépasse dans l'unité re-

<sup>52</sup> «Dans un poème du poète gaélique Iain Lom (xvii<sup>e</sup> siècle) une femme est comparée à un caillou blanc», *ibidem*, p. 259.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>54</sup> Id., *Atlantica*, Paris, Grasset, 1986.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 178.

trouvée du corps-esprit sa tautologie candide pour se faire sens: «*whiteness | is what it means*»<sup>64</sup>, une véritable *poétique*<sup>65</sup>.

C'est ainsi que les oiseaux retrouvent leur chemin sauvage de «*wild spirits*»<sup>66</sup>, la «*wildness*» de leur «*whiteness*» originaire, le ciel d'une terre-mère.

Kenneth White  
Kenneth Wild  
Kenneth Wise  
Kenneth Why?  
Kenneth Smiles  
Kenneth Flies

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> Voir: «A Short Introduction to White Poetics», *ibidem*, p. 204.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 210.

## Kenneth White e Blaise Cendrars

Nelle sue deambulazioni-peregrinazioni geografiche e mentali Kenneth White è solito richiamarsi, in particolare nei saggi, ma non solo in questi, a una serie di anime affini, da Thoreau a Whitman, da Hölderlin a Humboldt a Nietzsche, da Rimbaud ad Artaud a Segalen, Powys, MacDiarmid, per non citarne che alcune. È in questo reticolo di relazioni intellettuali privilegiate, tese a dimostrare come nel pensiero a lui precedente già esistessero alcune idee-guida poi assimilate a una riflessione più ampia e articolata (la sua), che s'inserisce l'apporto di Blaise Cendrars, autore indubbiamente precursore di molte delle intuizioni whitiane, e non solo delle sue, essendo da tempo peraltro noto il suo decisivo impulso allo sviluppo della modernità poetica, alla sinergia fra letteratura e arti figurative, alla scoperta e valorizzazione delle potenzialità espressive di nuove discipline artistiche quali la fotografia e il cinema. Non è quindi un caso che Kenneth White dedichi a Blaise Cendrars un cospicuo capitolo di un suo saggio critico<sup>1</sup>, nel titolo attribuitogli *Un ABC du Monde* parafrasando il celebre cendrarsiano *L'ABC du cinéma*<sup>2</sup>. Qui Cendrars è, con Ovidio, Renan, Thoreau, Kazantz-

<sup>1</sup> K. White, *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, pp. 229-253.

<sup>2</sup> B. Cendrars, *Hollywood, la Mecque du cinéma suivi de L'ABC du cinéma*, Ramsay Poche Cinéma, 1987 (1<sup>a</sup> ed. Paris, 1936).

kis, inserito nella sezione *Les grands compagnons*, a ribadire il senso di profonda fraternità intellettuale da White sentito nei suoi confronti.

Prima di addentrarci nella fitta rete dei rimandi e delle disquisizioni estetiche riteniamo opportuno precisare dapprima quali fini si prefigga il nostro studio che, rifuggendo da ogni pretesa di esaustività in una materia che è sui due fronti troppo vasta, intende essenzialmente: a) rileggere la ricezione whitiana dell'opera di Cendrars; b) valutarla e confutarla tramite un confronto tra la sua lettura e la nostra delle opere narrative e poetiche di Cendrars da White più citate nel suo scritto, così da cogliere le reali analogie e differenze fra i due percorsi; c) pervenire a una messa a fuoco e a una valutazione del *modus operandi* saggistico di White nei confronti del funzionale utilizzo dei suoi referenti culturali; d) tentare una pur parziale ridefinizione di uno specifico poetico whitiano e di uno specifico poetico cendrarsiano.

È evidente che la centralità nel nostro lavoro dell'assiduo confronto testuale fra i due autori e le loro poetiche non consentirà in questa sede un'investigazione a spettro totale della ricezione critica della loro opera, già trattandosi qui di una ricezione dell'uno nei confronti della poetica dell'altro. Né intendiamo qui tautologicamente riproporre una *summa* delle linee generali della geopoetica whitiana nel suo rapporto con la sua esperienza culturale italiana, perché già ampiamente esaurita in due nostri contributi precedenti i quali oggettivamente inaugurano la ricezione critica di White in Italia<sup>3</sup>.

Nell'intraprendere la rilettura della ricezione whitiana dell'opera di Cendrars non si può non ricordare come, riguardo al titolo del capitolo de *Le Plateau de l'Albatros* in questione, già Cendrars stes-

<sup>3</sup> F. Scotto, *Kenneth White e la Géopoétique: per una nuova "magna mundi charta"*, in *Letteratura & Scienza*, Atti del Convegno di Milano (19-20 febbraio 1993), a cura di F. Romanò, G. Ferri, Il Segnale-Testuale, Milano, Editrice I Dispari, 1995, pp. 127-133; Id., *Kenneth White en Italie, Kenneth White et l'Italie*, in *Le monde ouvert de Kenneth White, essais et témoignages réunis par M. Duclos*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1995, pp. 291-300.

so avesse parlato, nelle sue poesie, dell'«ABC de la vie»<sup>4</sup> e del «Bel ABC du monde»<sup>5</sup>, cosicché la formula prescelta da White risulta una vera e propria citazione cendrarsiana. Muovendo dalla constatazione (attraverso Platone, Aristotele, Strabone su Omero, Bachelard, Caillois, Bateson, Bataille, Mandelstam su Dante, Feyerabend) del problematico, ma non per questo meno vitale rapporto fra scienza e poesia nell'Occidente, Kenneth White situa in tale panorama l'ingresso poetico-epistemologico di Blaise Cendrars nel segno della *radicalità*.

Ci piace interpretare quest'insistenza enfatica sul termine «radicale» anche nel senso di *radice*, e del successivo (conseguente?) *déracinement* programmatico *nomade*. La radicalità del suo *s-radicalimento* è, anche mediante il supporto validante della critica, che da Max Jacob ad Apollinaire, da Dos Passos a t'Serstevens a H. Miller a Sabatier sottolinea il carattere «errante» e «planetario»<sup>6</sup> della sua natura, premessa a una de-nazionalizzazione e a un successivo, più vasto *ri-radicalimento* di tipo più paradossalmente dinamico e *nomade* non in un unico luogo, ma nel solo luogo fondamentale che è la *terra*. Da ciò le perplessità sulla sua nazionalità, l'elogio del suo anti-elitismo letterario e della sua vocazione di viaggiatore «cerebrale»<sup>7</sup>, della polimorficità del suo lavoro, del suo implicito mondialismo. È dallo stretto nesso fra cultura poetico-letteraria e scientifica, fra curiosità esoterica e stravaganza, fra bibliofilia e bulimia di letture e scritture che White ricava la convinzione della sua piena ascrivibilità a un ambito arcipelago-poietico multiforme, erudito-enciclopedistico e pelagico. Egli può quindi, secondo un suo schema funzionale, operativo e mentale, associare a esso il

<sup>4</sup> B. Cendrars, *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, in *Du monde entier. Poésies complètes: 1912-1924*, préface de P. Morand, Paris, Gallimard («Poésies»), 1967, p. 65 (1<sup>a</sup> ed. Paris, Denoël, 1947).

<sup>5</sup> *Bombay-Express*, ivi, p. 94.

<sup>6</sup> *Ibidem*, trad. nostra.

<sup>7</sup> «Si le goût de l'aventure était présent chez Cendrars, jusqu'à la mythomanie, l'aventure chez lui était surtout d'ordre cérébral. t'Serstevens parle de ses projecteurs cérébraux [...]», ivi, p. 233.

suo *topos* cartografico-cosmologico, basato sull'analogia fra il luogo corporeo-mentale del «cranio» e il luogo-logos spaziale della «volta celeste» – in ciò reagendo al riduttivismo astrologico di Conrad Moricand –, così da farne una «galassia», un prototipo di «libertino intellettuale anarchico» e anti-modernista, in viaggio verso il «sur-nihilisme» nicciano a lui sì caro<sup>8</sup>.

Per lo stesso motivo, egli guadagna Cendrars all'amata causa della de-soggettivazione della letteratura, facendone non più «qualcuno», ma «l'altro» – non più uno, che «trova fonti d'emozione al di fuori di ogni soggetto». Pur tuttavia Cendrars si mostra alquanto sensibile alla nozione schopenhaueriana di «mondo» come «rappresentazione» di un soggetto umano che lo percepisce<sup>9</sup>. Entra qui in gioco la singolare e dibattuta questione della scelta da parte di Freddy Sauser dello pseudonimo di Blaise Cendrars. Kenneth White ne anatomizza l'etimologia («braise», «embrasement», «cendres», ma

<sup>8</sup> Ivi, pp. 233-237, trad. nostra.

<sup>9</sup> *Ibidem*, trad. nostra. Marie-Louise Lentengre pone l'accento sulla coscienza pensante che costituirebbe il soggetto poetico di Cendrars, nel contrapporla alla differente concezione di modernità di Apollinaire: «[...] il s'agit de conceptions différentes de la modernité: le sujet poétique est pour Cendrars une conscience qui pense le monde, tandis que pour Apollinaire il est un arpenteur du monde, curieux de ce qu'il y voit et prêt à s'en saisir», in M.-L. Lentengre, *Apollinaire. Le Nouveau lyrisme*, Paris, Jean-Michel Place («Surfaces» 10), 1996, p. 47. Da questo punto di vista non sarebbe data coscienza che non fosse quella di un soggetto su un oggetto, come conferma Miriam Cendrars nel rinviare alla lezione di Schopenhauer ben recepita dal padre: «Pour suivre Freddy dans son évolution future, il est nécessaire de s'attarder, au cours de ce deuxième séjour en Russie, sur l'enseignement de Schopenhauer. Freddy lit, dans l'étonnement que suscite l'approche de la vérité: "Le monde est ma représentation. Cette proposition est une vérité pour tout être vivant et pensant, bien que chez l'homme seul elle arrive à se transformer en connaissance abstraite et réfléchie. Dès qu'il est capable de l'amener à cet état, on peut dire que l'esprit philosophique est né en lui. Il possède alors l'entière certitude de ne connaître ni un soleil ni une terre, mais seulement un œil qui voit ce soleil, une main qui touche cette terre; il sait, en un mot, que le monde dont il est entouré n'existe que comme représentation, dans son rapport avec un être percevant, qui est l'homme lui-même"», in M. Cendrars, *Blaise Cendrars*, Paris, Balland («Points-Biographie»), 1984, p. 289. Cfr. Id., *L'homme foudroyé*, Paris, Folio, 1996, p. 105 (1<sup>a</sup> ed. Paris, Denoël, 1945).

anche «Brésil») in senso cristiano (la brace diviene cenere) e pagano (la fenice rinasce dalle sue ceneri), per poi allargare e attualizzare la prospettiva all'alchimia e alla filosofia del *Rosaire des philosophes* e di *Pour Marx* di Althusser perché la cenere diventi «candore» e l'incenerimento sia «la condizione assoluta di ridurre in cenere il mito filosofico dell'uomo»<sup>10</sup>.

Secondo Miriam, la figlia-biografa di Cendrars, anche ragioni intellettuali, come l'ammirazione per Blaise Pascal, e geografico-memoriali e affettive quali l'amore per il porticciolo di Saint-Blaise, prossimo a Neuchâtel, avrebbero contribuito a tale scelta<sup>11</sup>: *ragioni del cuore che la ragione non conosce*, celebri antanaclasi pascaliana. Per White, Cendrars «esce dalla metafisica per intraprendere, singolare e multiplo (singolare-plurale), il viaggio transumano»<sup>12</sup>. Da questa che, con una punta d'ironia che credo lo White amante dei neologismi e dei *calembours* non disdegnerebbe, si potrebbe definire come una *transumananza*, il passo verso un superamento del concetto di libro a profitto di una nozione di letteratura «totale» e «mondialista» è breve, come l'inserzione dell'opera di Cendrars nell'orizzonte epistemologico dell'esplicitazione, della «familiarità primordiale», del «comunioneismo» che vince la «solitudine» caro a Merleau-Ponty<sup>13</sup>, a ben vedere quello della *figure du dehors*<sup>14</sup>.

Ora, prima di anticipare considerazioni e giudizi sulle conclusioni cui White giunge riguardo a Blaise Cendrars, riteniamo più opportuno proseguire la nostra riflessione-confutazione, conformemente a quanto egli fa, prendendo in esame la sua e la nostra lettura delle opere, dapprima in prosa e poi in poesia, che cita nel suo capitolo, in modo tale da entrare nel vivo dell'opera dei due autori, così da fornire, in una prospettiva comparatistica, speriamo utili elementi di confronto.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 237-238, trad. nostra.

<sup>11</sup> M. Cendrars, *Blaise Cendrars* cit., p. 312.

<sup>12</sup> K. White, *Le Plateau de l'Albatros* cit., p. 238, trad. nostra.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 240-241, trad. nostra.

<sup>14</sup> K. White, *La Figure du dehors*, Paris, Grasset, 1982.

Kenneth White, pur rammentando come in *Aujourd'hui* («Notule sur le roman français») egli preconizzasse la formula del romanzo come sola capace di fornire un «carattere attivo» ad avvenimenti e personaggi, non considera i romanzi di Blaise Cendrars dei veri romanzi:

Mais Cendrars a-t-il écrit des romans? Je pense que non, pour la raison que sa conception du *caractère actif* de l'univers, de la vie et du cerveau humain dépassait, et de loin, celle de la très grande majorité des romanciers. Des romans *exceptionnels* donc? – si l'on veut, mais je pense qu'il s'agit vraiment d'autre chose<sup>15</sup>.

Del resto già in precedenza White aveva stigmatizzato la crisi e la necessità di superamento di un romanzo prigioniero di schematismi e isterilito dalla caduta dei miti che ne avevano fino ad allora salvaguardato la tensione:

Or, qu'est-ce qu'un roman?

Dans l'acception ordinaire du mot, c'est la saga tout américaine de huit générations d'O'Rourke pérégrinant entre Ballymalla et Brooklyn. Ou bien, c'est l'histoire d'une famille bien française dans laquelle la mère a un cancer, le père, ancien soldat (il a des souvenirs de guerre bons pour une cinquantaine de pages), est un homosexuel qui s'ignore, le fils, un drogué, tandis que la fille rêve de tout plaquer pour s'en aller vivre en Camargue avec un éleveur de chevaux... Vous voyez le topo, les topos. De l'intérêt *humain*, de la réalité *substantielle*, n'est-ce pas? Le besoin d'une telle littérature ne peut provenir que d'une frustration psychique profonde, d'un manque total d'énergie intellectuelle. Notre culture est devenue si plate qu'elle n'a plus la force de faire autre chose que de contempler, complaisamment, son reflet<sup>16</sup>.

Tale rifiuto «post-moderno» è tanto risoluto da considerare estranei alla storia del romanzo – a loro insaputa e, vogliamo credere,

<sup>15</sup> Id., *Le Plateau de l'Albatros* cit., p. 243.

<sup>16</sup> Id., *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987, p. 249.

per iperbole e gusto del paradosso – autori come Dostoievski, Melville, Hardy, Henry Miller:

En d'autres termes, tout au long du siècle, quand des esprits éveillés, avec une vie forte au bout des doigts, croyaient écrire des romans, ils étaient occupés en fait à faire quelque chose qui se passait *hors du roman*<sup>17</sup>.

Più di recente White torna sull'argomento, rilevando come il romanzo si fondi sulla sostanziale passività di un lettore che non chie-de a tale esperienza nulla di sostanziale per la propria esistenza:

Il y a bien sûr des romans qui m'intéressent et j'en ai lu un certain nombre, mais en général, le roman demande un lecteur purement passif qui, en lisant, passe du temps mais n'augmente aucunement ses possibilités de vie. Je pense qu'il y a (au moins depuis le romantisme et en passant par Nietzsche) le désir, chez nous, en Occident, d'une autre sorte de livres. Le romantique Novalis peut dire: «L'art d'écrire des livres n'a pas été encore inventé»<sup>18</sup>.

Ma White non considera romanzi le prose narrative di Cendrars perché non considera romanzi neppure le proprie:

[...] j'écris en effet trois sortes de livres. Des livres de prose qui ne sont pas des romans. Des essais qui ne sont ni de la critique littéraire ni de la philosophie. Et des poèmes dont l'espace n'est ni celui des états d'âme, ni celui du pur langage, ni celui de l'engagement social<sup>19</sup>.

Unica eccezione gli pare in Cendrars quella del «romanzo-romanzo» *Emmène-moi au bout du monde*, la cui stesura avrebbe però annoiato il suo autore, e della «storia» *La main coupée*, a suo avviso scritta per esigenze essenzialmente alimentari, quando invece il suo

<sup>17</sup> Ivi, p. 250.

<sup>18</sup> K. White, *Le lieu et la parole. Entretiens 1987-1997*, Cléguer, Éditions du Scorf, 1997, pp. 44-45.

<sup>19</sup> Ivi, p. 100.

spirito lo spingeva altrove<sup>20</sup>. Naturalmente non siamo in grado di dare una conferma certa della veridicità o meno di queste affermazioni, pur ben sapendo dalla corrispondenza cendrarsiana come la condizione di precarietà economica, quando non di vera e propria indigenza, abbia cronicamente caratterizzato l'intera sua esistenza, rendendo di conseguenza non eludibile la preoccupazione alimentare, presumibilmente alla base di gran parte delle sue opere, non unicamente delle due da White citate, senza che questo ne infici, però, l'intima, *altra* necessità. Se si può convenire con White sul fatto che *La main coupée*<sup>21</sup> non sia altro che una rievocazione di vicende belliche truculente di trincea, nondimeno ci pare che, tra le altre, le caratterizzazioni di personaggi quali Vieil, vero soldato da quattro soldi, Rossi, vorace italiano, Lang, bel lussemburghese e Gay, bello e insonne, siano riuscite. A ciò s'aggiunga l'affinità tragicomica con lo stile di Céline in taluni frangenti, e la rievocazione della drammatica perdita del braccio in guerra, menomazione cui è informato il titolo e che certo, anche in conseguenza del fatto che si tratta di uno scrittore, si carica di molteplici significati simbolici.

*Emmène-moi au bout du monde*<sup>22</sup>, «romanzo a chiave», è fin dall'epigrafe volgarmente basso-corporale, un'opera scatologica d'ispirazione libertina<sup>23</sup>. L'esortazione conativa del titolo rinvia direttamente alle pratiche orgasmiche dell'attrice "stagionata" Thérèse Eglantine, i cui irriducibili appetiti e capricci sono quelli d'una diva del suo tempo amante di un poeta «hydropathe et décadent». Se è vero che nella descrizione degli eccessi della vecchia teatrante erotomane golosa di sesso e di ciliegie, Cendrars dà prova in più circostanze di cinismo erotico, blasfemo e masochista<sup>24</sup>, sono co-

<sup>20</sup> K. White, *Le Plateau de l'Albatros* cit., pp. 243-244.

<sup>21</sup> B. Cendrars, *La main coupée*, Paris, Denoël, 1946.

<sup>22</sup> Id., *Emmène-moi au bout du monde*, in *Œuvres*, vol. VII, Paris, Denoël, 1964 (1ª ed. Paris, 1956).

<sup>23</sup> Vi si leggono infatti passi del seguente tenore: «Madame Thérèse ne veut pas que je lui donne un coup de brosse et que je l'essuie un peu? Regardez-moi ça, vos mignonnes chaussures sont pleines de merde...», *ivi*, p. 197.

<sup>24</sup> «Le séducteur souriait, sûr de l'effet produit, prêt à cueillir le fruit de ses extravagances sachant par expérience que sa plaie ouverte émouvait les femmes

munque presenti temi e spunti non estranei al percorso whitiano, dal *caoticismo* qui meramente deiettivo, alla polemica contro le avanguardie e il loro ostinato e pervicace vizio di fabbricare del «nuovo-nuovo»<sup>25</sup>, al richiamo artaudiano al *peyotl*<sup>26</sup> e, soprattutto, al *nomadismo* riguardo alle vittime legionarie di Mikoïan<sup>27</sup>. Particolarmente interessante poi l'affermazione di Cendrars negante ogni possibilità d'esistenza all'astrazione, come alla metafisica, pur se la sua conclusione parrebbe umanista:

En tout cas, il n'y a pas d'abstraction possible, ni de métamorphose, ni de métaphore, ni de métaphysique.

Il y a l'homme.

C'est chaque fois une révélation<sup>28</sup>.

Riguardo a *L'or*<sup>29</sup>, Kenneth White si limita ad associarsi al giudizio critico sul romanzo formulato da t'Serstevens, non senza individuare in esso la positiva prerogativa di essere anche un «diario di

profondément comme tout ce qui leur rappelle les entrailles chaudes et les remuements de la maternité et que la turpitude de l'exhibition troublait les filles d'une façon quasi mystique comme si elles apercevaient par une *fenestrella* pratiquée dans un sarcophage les organes vénérés d'un jeune martyr chrétien [...]», ivi, p. 257. Così Cendrars descrive Émile, vittima di un incidente nel corso di un lancio col paracadute il quale aveva determinato, a seguito della perforazione dei visceri, un drastico taglio dell'intestino con conseguenti accorgimenti chirurgici di sostituzione. Quanto a Thérèse, Cendrars non lesina allusioni pesanti al suo gusto onanistico e masochistico: «Écoutant derrière les portes, penchée sur le trou de la serrure, je me masturbe. Le même Onan, c'est encore un drôle. Je le fréquente encore aujourd'hui. On a l'impression d'étreindre et d'être chatouillée par un fantôme. Mais c'est pour rire», ivi, p. 300. «Je t'ai déjà dit que j'aime les coups et que je me paie des hommes pour ça, en souvenir de la *jubilata* de ma mère qui, me faisant jouir, a déplacé mon centre de sensibilité en l'éveillant prématurément, ce qui a eu une influence morbide sur toute ma vie sexuelle», ivi, p. 313. «C'est mon trou du cul | Qui sent la charogne. | N'y a qu'le p'tit Jésus, | Qui sent l'eau de Cologne. | Ha, ha, ha mon doux Seigneur, T'as la bonn'odeur!...», ivi, p. 346.

<sup>25</sup> Ivi, p. 200.

<sup>26</sup> Ivi, p. 215.

<sup>27</sup> Ivi, p. 356.

<sup>28</sup> Ivi, p. 268.

<sup>29</sup> B. Cendrars, *L'or*, Paris, Denoël, 1962.

bordo»<sup>30</sup>. L'essenzialità formale e il piglio vagamente epico con il quale quest'opera di grande successo internazionale narra il viaggio dalla Svizzera all'America di un personaggio che conquista la California e diviene miliardario, prima d'essere rovinato dalla scoperta di miniere d'oro sulle sue terre nella prima metà dell'Ottocento, ci pareva potessero meritare qualche maggiore attenzione da parte di White, in considerazione di varie ragioni tematiche e stilistiche. Innanzitutto la cronaca del *viaggio* e il luogo nel quale avviene, che è la legendaria frontiera *occidentale*:

De la vallée du Mississippi jusqu'au-delà des montagnes géantes, bien loin, bien avant dans l'ouest, s'étendent des territoires immenses, des terres fertiles à l'infini, des steppes arides à l'infini. La prairie. La patrie des innombrables tribus peaux rouges et des grands troupeaux de bisons qui vont et viennent comme le flux de la mer<sup>31</sup>.

Non si può non rammentare infatti l'amore di White per la cultura amerindiana quale gli è stato trasmesso da Jean-Baptiste Mackenzie e dal vecchio Falconer, due Indiani incontrati sulla strada del Labrador<sup>32</sup>, e quale mirabilmente s'esprime nel suo romanzo *La route bleue* nel rievocare La Hontan:

[...] pour un esprit du XVIII<sup>e</sup> siècle qui remet en question les présupposés de l'Occident [...] l'Indien est un «philosophe nu» qui l'aide à éclairer les choses d'une lumière radicale [...] Qu'est-il pour nous aujourd'hui? Une nostalgie. Le souvenir d'une des plus belles cultures du monde<sup>33</sup>.

Vi è inoltre, in taluni frangenti, l'intrusione di un'oralità allo scritto di tono spesso basso e crasso, se solo si confrontino i due brani seguenti, tratti rispettivamente da *L'or* e dal whitiano *Dérives*:

<sup>30</sup> K. White, *Le Plateau de l'Albatros* cit., p. 244.

<sup>31</sup> B. Cendrars, *L'or* cit., p. 32.

<sup>32</sup> K. White, *Le lieu et la parole* cit., pp. 24-25.

<sup>33</sup> Id., *La route bleue*, Paris, Grasset, 1983, p. 61.

[...] et c'est là que le garrick fera merveille, car avec les Irlandais qui sont de sacrés bons bougres, tous fils du diable tombés tout nus du paradis, tu n'auras qu'à laisser ouvertes tes oreilles pour qu'ils y entrent tous avec leur bon dieu de langue de fils à putain qui ne savent jamais se taire<sup>34</sup>.

La lune emplit le ciel. Une odeur de frites et de bière traîne dans les rues. Dans un coin, une dispute: *A'll fuckin' boot yer mooth in* – J'vais t'fout' mon pied dans ta putain d'gueule». Plus on descend dans Leith Walk, plus le langage s'amenuise, les diverses intonations du mot «fuck» satisfaisant amplement aux besoins de la communication, jusqu'à ce qu'à Leith même ce ne soit plus que la mer que l'on entend murmurer lentement sur la plage, désespérément, «*fuck... fuck... fuck*»<sup>35</sup>.

È noto altresì l'interesse ornitologico di White che degli uccelli, nella fattispecie dei gabbiani marini, ha fatto una vera e propria proiezione poetica di sé. Basterà riproporre un frammento de *Les cygnes sauvages*, ispirato al viaggio verso nord di Basho, per rilevare, qui come in Cendrars, l'amorevole gusto della descrizione di tali volatili:

Ce n'est que lorsque le soleil s'est levé que les oiseaux à tête blanche se sont réveillés, déployant leurs puissantes ailes et commençant à pousser un cri, tantôt ici, tantôt là.

Je suis resté tapi au milieu des roseaux à les regarder, à les écouter – puis l'un d'eux s'est élevé dans l'air, suivi d'un petit groupe, tous criant en chœur.

Ils ont tourné, tourné.

Ils ont tourné, tourné dans l'air vif et clair.

Je les ai suivis des yeux et de l'esprit<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> B. Cendrars, *L'or cit.*, p. 25.

<sup>35</sup> K. White, *Dérives*, Paris, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1978, pp. 78-79.

<sup>36</sup> Id., *Les cygnes sauvages*, Paris, Grasset, 1990, pp. 164-165. Vedasi a riguardo anche il nostro articolo *Il paradigma ornitologico (Montaigne, Stendhal, Baudelaire, Bernard Noël, Kenneth White)*, «Bloc Notes», 36: *Un bestiario per il Duemila*, Bellinzona, giugno 1997, pp. 129-137.

Il y a aussi un gros oiseau au plumage d'un gris foncé mêlé d'une couleur plus pâle, son bec paraît être celui d'un aigle, il a derrière la tête une longue aigrette horizontale<sup>37</sup>.

Tanto in Cendrars come in White sono frequenti sia la riflessione meta-letteraria sulla scrittura nel suo farsi, sia il ricorso all'iperbole ironica<sup>38</sup>, ma è soprattutto nell'esaltazione comune dell'energia vitale che risiede la massima intensità d'intersezione, il che rende *L'or* un'opera certamente umorale, diseguale e fantasiosa, ma non per questo meno *fondamentale*:

Il met toutes ses facultés en branle et fait flèche de tout bois<sup>39</sup>.

Nous sommes des Hyperboréens, dit Nietzsche [...] Longtemps nous avons cherché une voie, en vain. Nous devînmes sombres, un orage était dans notre air, nous avons besoin de foudre [...] On nous appelait fatalistes. Mais notre *fatum* fut le grossissement des forces<sup>40</sup>.

Di *Moravagine*<sup>41</sup> White sottolinea la novità nel riconoscergli la capacità di scuotere lo stato delle cose sociali e scientifiche del suo tempo, anche rivelando le polarità fondamentali della geografia del suo autore:

[...] *Moravagine* qui, entre autres choses, est une protestation élevée contre cette passivité stigmatisée par t'Serstevens. Avant de devenir une suite de traversées et de randonnées le livre est une critique de l'état de choses socioculturel et de la science orthodoxe qui en est un des piliers. [...] Et dans ce livre, grâce aux travaux sur la préhistoire, il dégage son monde, avec ses deux pôles: le continent Europe-Sibérie au nord, et le

<sup>37</sup> B. Cendrars, *L'or* cit., p. 51.

<sup>38</sup> «La grande prostituée qui a accouché sur la Mer, c'est Christophe Colomb découvrant l'Amérique», ivi, p. 172. In White essa è frequente ogni qual volta ci s'imbatta, nelle sue prose narrative, in incontri amorosi esotici o inconsueti.

<sup>39</sup> Ivi, p. 136.

<sup>40</sup> K. White, *La route bleue* cit., p. 79.

<sup>41</sup> B. Cendrars, *Moravagine*, Paris, Grasset («Les Cahiers Rouges» 1), 1994 (1<sup>a</sup> ed. 1926).

continent africo-brésilien au sud (Cendrars-Sibérie et Blaise-Brésil). Sa géographie fondamentale est en place<sup>42</sup>.

Cendrars è per White un autentico «fisico della scrittura», dotato dell'energia necessaria a rifondarsi nel luogo che crea<sup>43</sup>. Sono numerose le analogie con il pensiero e la scrittura di White di questa che a noi pare, con *Bourlinguer* e *Rhapsodies gitanes*, una delle opere narrative più riuscite di Cendrars. Vi è certo il comune interesse per le scienze, la geologia, i poli, le origini della civiltà, la preistoria, il mondo iperboreo e Humboldt<sup>44</sup>, temi questi carissimi a White, così come l'aspirazione a una verginità della vita e del mondo che sia, malgrado le aporie del reale, un sì all'esistenza e alle carte orientative che ci propone, un argine allo *spleen*<sup>45</sup>. E magnifiche, per empatia descrittiva, ritmo e ispirazione, sono, nella risalita dell'Orinoco, le descrizioni degli Indiani blu, gli Jivaroz, che, nel ribadire la centralità della cultura antropologica ed etnografica, rimandano allo White esploratore del Labrador, delle civiltà amerindiane e antillesi e, prima ancora, a Montaigne e Chateaubriand e all'anti-europeismo di Rimbaud. Ritroviamo poi nella straordinaria figura del nobile decaduto pluricriminale e assassino prima in cattività, poi in fuga attraverso l'Europa in rovina della guerra, fino alla consunzione della sua arte nella morfinomania e nella malattia incurabile, tutta la fascinazione da Cendrars subita, come da Diderot, Sade, Bataille e Genet, per il "sublime dans le mal" nelle sue luciferine variabili fantastiche e gotiche. È questo un tratto lautréamontiano e, per certi versi anche hugoliano e vignyano, nella stigmatizzazione della condizione altra del *paria* della società che

<sup>42</sup> K. White, *Le Plateau de l'Albatros* cit., p. 244.

<sup>43</sup> «Je montrerai comment [...] un cerveau isolé du monde peut se créer un monde...», R. De Gourmont, *Sixtine*, epigrafe a B. Cendrars, *Moravagine* cit., p. 6.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 133-135.

<sup>45</sup> «Vivre au grand air. Disparaître dans un pays vierge», ivi, p. 141. «Pourriture. Vie. Vie, vie, vie, vie, vie, vie, vie, vie. Mystérieuse présence pour laquelle éclatent à heure fixe les spectacles les plus grandioses de la nature», ivi, p. 162.

ci pare a White estraneo<sup>46</sup>, teso com'è al superamento della negazione e del conflitto sociale, nella sostituzione all'oscurità del mondo infero, pur ne *Les limbes incandescents*<sup>47</sup> a suo modo evocato, dell'ottimistica, sorridente apertura al *mondo bianco*, desocializzato e candido, del *fondamentale*<sup>48</sup>. Ma è nella struttura diaristica a incastro del racconto, nel suo a-sistematico costruirsi a scapito del *pensiero* organico della *storia* e dell'*arte* e a profitto del *viaggio*, sia esso cartografia della cella o «carta marina» vera e propria<sup>49</sup>, che *Moravagine* diviene ponte verso il mondo altro e apolide, libero dai miasmi del conformismo letterario ed esistenziale, del quale fa anche auto-distruittiva e meta-letteraria, anti-estetica autocritica<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> «Et le peuple avait raison! Nous avons toujours été des parias, des bannis, des condamnés à mort, il y avait longtemps que nous n'avions plus aucun lien avec la société, ni avec aucune famille humaine; mais aujourd'hui nous descendions volontairement faire un stage en enfer», ivi, p. 71.

<sup>47</sup> K. White, *Les limbes incandescents*, Paris, Denoël/Les Lettres Nouvelles, 1976.

<sup>48</sup> «Quand je dis “poétique”, je parle d'une force avec ses formes qui traversent la poésie, la prose, la pensée et, en fin de compte, la politique [...] C'est à l'homme maintenant de jeter un coup d'œil autour de lui (ni vers le haut, ni vers le futur), et de se dire: je suis là, comment puis-je établir avec tout ce qui m'entoure le rapport le plus sensible et le plus intelligent possible? Là est la question. La seule fondamentalement intéressante. Si chaque être humain se posait cette question-là, il n'y aurait pas de conflit idéologique», in Id., *Le lieu et la parole* cit., pp. 56-57.

<sup>49</sup> «C'est ainsi que passèrent les dix-huit premiers mois de prison [...] Dans cet état de courage physique, d'équilibre, je me mis à prendre du mouvement. J'arpentais ma cellule de long en large. Je voulais en prendre connaissance. Je posais mes pieds sur chaque dalle, sur chaque fente, minutieusement», in B. Cendrars, *Moravagine* cit., p. 45. «[...] il ne restait que ma fatigue et mon dégoût, ma profonde horreur de tout. Me suicider, cela n'en valait pas la peine; vivre, ah! non, j'en avais soupé! Alors, quoi? Rien. Et pour croire que j'attachais encore pour deux sous d'importance à ce qui allait nous arriver, j'allais consulter les cartes marines qui traînaient sur la couchette du commandant», ivi, pp. 157-158.

<sup>50</sup> «J'ai repris *Moravagine* et durant la traversée j'ai recopié à la machine mon manuscrit de Nice. Ce livre m'embête, il contient beaucoup trop de morceaux de bravoure. Je le laisserais bien tomber, malheureusement je l'ai vendu à son éditeur [...] Mais ce que j'ai surtout pris en dégoût, c'est la littérature – ses besognes, ses pensums – et la vie artificielle et conformiste que mènent les écrivains. Je ne veux plus rien savoir du cérébralisme, des esthètes, des hommes de lettres militants,

White fa spesso riferimento a *Bourlinguer*<sup>51</sup>, opera celeberrima a tal punto dall'aver fatto pressoché coincidere il suo titolo con l'identità e la filosofia di vita stessa del suo autore *bourlingueur*. È una sorta di periplo di vagabondaggi europei e mediterranei che costituisce un diario di bordo per tappe, da Napoli a Genova, da Amburgo a Parigi. Egli da qui attinge la convinzione che sole tracce di vita siano le tracce di scrittura, così come che la golosità di Cendrars sia un *appetito del mondo* e la vita dell'uomo un eterno conflitto primitivo fra *cuore e follia*<sup>52</sup>. Moltissime sono qui le analogie con il *modus* di White, dall'amore manifesto per l'erudizione, alla bibliofilia-bibliomania di Cendrars che afferma di portarsi in viaggio dei libri-amanti, quasi fosse un drogato schiavo della sua dose quotidiana di lettura, alla sua vocazione di nomade senza fissa dimora dotato però di ben ventisette domicili solo in Francia e insofferente a ogni disciplina che non sia quella, liberamente scelta, del proprio lavoro. A queste s'aggiungono poi profonde affinità intellettuali come l'ostilità al puritanesimo anglosassone, l'abbassamento della filosofia al corpo, di matrice spinoziana e «materialistico-sensualista»<sup>53</sup>, l'anti-economicismo<sup>54</sup>, e l'interesse per la cultura scientifica, da Cartesio a Spinoza a Newton. Si delinea una piena simbiosi fra scrittura e vita, dove il vivere finisce biologicamente col prevalere financo sullo scrivere. Sono teatro di queste *flâneries* luoghi carissimi a White, come Bordeaux e l'estuario della Gironda, o la Parigi «Port-de-Mer» dei reietti e dei *banlieusards*<sup>55</sup>. È altrettanto singolare che ogni capitolo muova da

des rivalités des petites et grandes chapelles, du débinage professionnel, ni rien de la vanité qui rongé les auteurs et les souffle, ni rien de leur sale arrivisme», pp. 227-228.

<sup>51</sup> B. Cendrars, *Bourlinguer*, Paris, Folio, 1995 (1<sup>a</sup> ed. Paris, Denoël, 1948).

<sup>52</sup> K. White, *Le Plateau de l'Albatros* cit., pp. 242, 247, 251.

<sup>53</sup> Riferendosi a Kozakow: «[...] son cynisme transcendantal qui n'était pas l'aboutissant d'une philosophie mais un jet spermatique de son esprit [...]», in B. Cendrars, *Bourlinguer* cit., p. 87, corsivo nostro.

<sup>54</sup> «Je tiens l'argent en mépris. La vie est ailleurs», ivi, p. 138.

<sup>55</sup> Cfr. Hölderlin à Bordeaux, in K. White, *Atlantica*, Paris, Grasset, 1986, pp. 108-113. E, per Parigi, Id., *Les limbes incandescents* cit.

un luogo per estendersi a molteplici altri, spesso assai distanti fra di loro, fino a *bourlinguer en Chine* come in un infinito fluire mentale ciclico e inesauribile, se provvisoriamente Cendrars chiude in versi sulle stesse parole dell'inizio<sup>56</sup>, con la fluvialità del telegramma-fiume<sup>57</sup> e la sua idea della poesia quale *hortus inconclusus*<sup>58</sup>. Ed è *Bourlinguer* anche un *Bourlanguer*, un vagabondaggio attraverso le lingue, talmente felice è il meticcio linguistico intertestuale, italiano e non, che lo permea.

*L'homme foudroyé* è occasione per White di richiamarsi a Nietzsche nel far coincidere la scrittura con la vitalità-distruttività dell'incendio rinnovatore<sup>59</sup>. Quest'opera, che risulta più un insieme eteroclitico di racconti che non un romanzo, lega il suo titolo all'icastica immagine bellica del permanere della voce alla disintegrazione da scoppio del corpo che l'ha emessa<sup>60</sup>.

Ci pare che, assieme ai leitmotiv del viaggio, della *flânerie*, della scatologia erotica, qui un elemento d'affinità sia il gusto della descrizione della notte sotto il cielo stellato, il rapporto sognante, intimo ed *estatico* (nel caso di White anche nel senso di *estate*) con la natura, in Cendrars, per la congiuntura bellica, meno rilassato, nello White delle *Lettres de Gourgonnel* più intensamente incline all'abbandono e alla partecipazione emotiva:

La pleine lune était au zénith. Rien ne bougeait. On aurait entendu planer un ange. On ne se serait pas cru au front<sup>61</sup>.

<sup>56</sup> «L'esprit souffle où il veut... | J'écoute. | Je ne souffle mot» in B. Cendrars, *Bourlinguer* cit., p. 499. E «je ne souffle mot» erano state le parole iniziali dell'opera, ivi, p. 15.

<sup>57</sup> Ivi, pp. 457-458.

<sup>58</sup> «... *Et j'étais déjà si mauvais poète | que je ne savais pas aller jusqu'au bout*», ivi, p. 82.

<sup>59</sup> K. White, *Le Plateau de l'Albatros* cit., pp. 252-253.

<sup>60</sup> B. Cendrars, *L'homme foudroyé* cit., p. 21.

<sup>61</sup> Ivi, p. 32.

Cette nuit-là, les étoiles étaient ternes comme de l'or sale, et quand vint le matin Gourgounel était plongé dans les nuages. Il y avait la maison grise, et tout autour une immense solitude brumeuse<sup>62</sup>.

È curioso anche verificare come nelle ponderose *Note* ai capitoli Cendrars non disdegni il ricorso al latino, caro al latinista White, né richiami all'etimologia gaelica<sup>63</sup>, mentre sul piano critico e polemico numerosi sono i condivisi attacchi al surrealismo ufficiale, alla psicanalisi, all'illusorietà della droga. L'elogio dell'odorato, senso atavico e primordiale della società pre-cosmetologica, suggerisce a Cendrars la geniale intuizione della possibilità di un cinema olfattivo che egli supporta con la constatazione della presenza di «notazioni olfattive» già nei diari di bordo degli antichi navigatori portoghesi, aromi forti certo cari anche agli arpionatori della *baleña borealis* ne *Les portes de l'ouest* di White<sup>64</sup>.

Proprio alla passione per il cinema nutrita dal cineasta Cendrars quale essa si esprime in opere come *L'ABC du cinéma*<sup>65</sup>, White dedica più d'una considerazione, nel mostrare soprattutto la carica innovativa del suo «cinema potenziale» e l'influenza di questo su una scrittura resa «cinetica» danza caleidoscopica<sup>66</sup>. Alle considerazioni squisitamente estetiche, Cendrars associa altresì una vibrante denuncia della tirannide conformistica hollywoodiana e del dispotismo del denaro che finisce col pervertire ogni autentica ricerca creativa di quelli, i registi, che egli ritiene a pieno titolo «esploratori» al pari di Livingstone, Stanley e altri. Sicuramente lo White autore di dialoghi cinematografici e attore<sup>67</sup> deve aver trovato particolarmente

<sup>62</sup> K. White, *Lettres de Gourgounel*, Paris, Grasset («Les Cahiers Rouges» 56), 1986, p. 159.

<sup>63</sup> B. Cendrars, *L'homme foudroyé* cit., pp. 56, 57, 65.

<sup>64</sup> «À quand la transmission des parfums par radio et le télé-odorat au cinéma?», ivi, pp. 50-51, cfr. K. White, *Atlantica* cit., pp. 65-81.

<sup>65</sup> B. Cendrars, *L'ABC du cinéma* cit.

<sup>66</sup> K. White, *Le Plateau de l'Albatros* cit., pp. 248-249.

<sup>67</sup> *One Night Stand*, directeur Pierre Rissient, 1979; dialogues de Kenneth White. *Cinq et la peau*, directeur Pierre Rissient, 1983; adaptation anglaise de Kenneth White: *Five and your skin. Le chemin du nord profond*, directeur

congeniale al suo spirito un'idea di cinema così anti-simbolista e affine al suo barbarismo:

Nous voyons notre frère le vent et la mer est un abîme d'hommes. Et ceci n'est pas d'un symbolisme abstrait, obscur et compliqué, mais fait partie d'un organisme vivant que nous surprenons, que nous délogeons, que nous traquons et qui n'avait jamais été vu. Évidence barbare<sup>68</sup>.

Un'altra opera singolare di Cendrars, le *Rhapsodies gitanes*<sup>69</sup>, particolarmente efficace nel definire quell'idea di scrittura eteroclitica e anti-letteraria tanto cara a White, gli consente d'inasprire la sua diatriba nei confronti della poesia parigina del tempo e della sua politica, e di contrapporre il respiro della vita nomade e a-topica dei gitani, la cui «mesogea» istintiva sarebbe pari a quella delle anguille<sup>70</sup>. Nell'elogio della libertà del viaggio, nel superamento degli angusti steccati della vecchia Europa, nel gusto del bighellonaggio notturno e insonne e financo nella curiosità intellettuale dell'autodidatta irridente nei confronti dell'Accademia che si propone nientemeno che di decifrare da solo le scritture azteca, Inca e Maya sulla base di un'illuminazione avuta in sogno, ritroviamo la stessa sete empirica di conoscenza dell'orientalista White, in bilico tra la decifrazione delle trascrizioni artaudiane dei Tarahumaras e gli ideogrammi di Li Po<sup>71</sup>. Se Cendrars affitta un fienile per scrivere, White si trasferisce in una casa a Gourgonnel vivendo in felice povertà nella ricchezza della scrittura, perché vivere è innanzitutto appartenere all'«ambiente» e alla «terra»<sup>72</sup>.

François Reichenbach, Films du Prisme, 1984. Kenneth White, protagoniste et commentateur, in *L'itinéraire de Kenneth White*, Rennes, Bibliothèque Municipale de Rennes, 1990, p. 56.

<sup>68</sup> B. Cendrars, *L'ABC du cinéma* cit., p. 212.

<sup>69</sup> Id., *Rhapsodies gitanes*, in *L'homme foudroyé* cit., pp. 193-367 (1<sup>a</sup> ed. Paris, Denoël, 1945).

<sup>70</sup> Ivi, pp. 278-279, trad. nostra.

<sup>71</sup> K. White, *Scènes d'un monde flottant*, Paris, Grasset, 1983, p. 99.

<sup>72</sup> «Et pourtant, il n'y a qu'une seule chose de sublime au monde pour un créateur: l'homme et son habitat». «Oui... Vivre, d'abord vivre. Je suis de la Terre»,

Conformemente al suo schema enucleante, Kenneth White vede nella poesia di Blaise Cendrars una «carta mentale» le cui caratteristiche peculiari sono il «piacere dell'abbondanza e della molteplicità», il «gusto dei luoghi e dei nomi dei luoghi», ovvero la «topomania», «la giustapposizione del serio e del triviale», quella di un poeta autentico proprio in quanto, a suo avviso, al di là dell'orizzonte estetico della poesia<sup>73</sup>, nonché in una posizione problematica nei confronti di una modernità fondata e, nel contempo, paradossalmente quasi negata in conseguenza del ricadere di questa in vizi endemici legati all'arrivismo e al carrierismo di setta e casta<sup>74</sup>.

Pur evitando di entrare troppo nel dettaglio dell'opera poetica whitiana, alla quale già abbiamo dedicato un altro studio<sup>75</sup>, ci ripromettiamo qui di seguito di isolare alcuni tratti che a noi paiono dominanti della lirica cendrarsiana, anche alla luce di quanto White ne dice, e in costante riferimento alla poesia di quest'ultimo. Per ragioni pratiche qui di seguito optiamo, nei rimandi ai testi, per la riproduzione dei titoli dei singoli componimenti di entrambi i poeti riportati fra parentesi a fine citazione e preceduti dalle loro rispettive iniziali<sup>76</sup>.

in B. Cendrars, *Rhapsodies gitanes* cit., pp. 372, 267. Ma forse White avrebbe detto "l'ambiente e il suo uomo", invertendo la gerarchia duale in oggetto.

<sup>73</sup> K. White, *Le Plateau de l'Albatros* cit., pp. 234-235, trad. nostra.

<sup>74</sup> «[...] moi le poète qui ai le premier chanté le monde moderne, moi, le moins académique des hommes», B. Cendrars, *Chez l'armée anglaise*, in *Œuvres* cit., vol. VII, p. 101. «Si Cendrars a joué un moment aux jeux du modernisme, il veut leur échapper autant qu'aux jeux vieillots», in K. White, *Le Plateau de l'Albatros* cit., p. 237.

<sup>75</sup> F. Scotto, *De la matrice au monde: les chemins de la candeur*, in *Autour de Kenneth White. Espace, pensée, poétique*, textes réunis sous la direction de J.-J. Wunenburger, Dijon, Centre Gaston Bachelard de Recherches sur l'Imaginaire et la Rationalité, Éditions Universitaires de Dijon, 1996, pp. 99-108.

<sup>76</sup> Per la poesia di Blaise Cendrars le citazioni sono tratte da B. Cendrars, *Du monde entier (Poésies complètes: 1912-1924)*, préface de P. Morand, cit.; Id., *Œuvres*, vol. I: *Du monde entier. Au cœur du monde. Anthologie nègre*, Paris, Denoël, 1963. I testi poetici di Kenneth White sono tratti da K. White, *Scènes d'un monde flottant* cit.; Id., *Atlantica* cit.; Id., *Le Grand Rivage*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1980.

Tra gli innumerevoli esempi possibili della topomania cendrar-siana ci limitiamo a rilevare come spesso, in coda alla poesia, sopra la data del “finito di scrivere”, campeggi un elenco dei luoghi nei quali il testo è andato elaborandosi e come spesso versi siano composti esclusivamente di nomi di luogo, la qual cosa accade anche in White, ma più saltuariamente:

Rome Prague Londres Nice Paris (B.C., *Hamac*)

Fougères le long des routes  
la chapelle des sept saints  
Je marche sous la pleine lune (Près de Lannion)  
(K.W., *De lieu en lieu*)

Il gusto dell’abbondanza e della molteplicità si esprime spesso mediante il ricorso all’anafora e all’enumerazione-inventario dell’esistente, quasi che il flusso di coscienza si estroflettasse per divenire assemblaggio eteroclitico e paradossale:

Je possède aussi la boîte à biscuits qui te servait de  
reliquaire  
Elle est en fer-blanc  
Toute ta pauvre religion  
Un bouton d’uniforme  
Une pipe kabyle  
Des graines de cacao  
Une dizaine d’aquerelles de ta main  
(B.C., *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*)

Tour  
Tour du monde  
Tour en mouvement (B.C., *Tour*)

La giustapposizione di serio e triviale s’associa in Cendrars come in White, qui sul piano olfattivo, all’aspetto basso-corporale e religioso, dal «sangue» di Cristo al «rossetto» e al «culo», dai miasmi all’«incenso»:

Votre sang recueilli, elles ne l'ont jamais bu.  
Elles ont du rouge aux lèvres et des dentelles au cul.

(B.C., *Pâques à New York*)

parmi des relents de friture, la puanteur  
des légumes pourris, et l'odeur fantomatique de l'encens

(K.W., *Scènes d'un monde flottant*)

Talvolta è il ricorso irridente alla filastrocca di sapore laforguiano a ingentilire o inasprire il conflitto aperto fra la forma e il senso, come nella *Prose du Transsibérien...* («Jeanne Jeannette Ninette nini ninon nichon [...]»), o nella whitiana *Danse de la terre*; oppure è la maestria fonica delle allitterazioni o delle assonanze a far deflagrare verbalmente nel *calembour* e nello scarto paronomastico la concatenazione semantica:

Terre Terre Eaux Océans Ciels

(B.C., *Le Panama...*)

Fumez fumeur fumez fumée fait l'hélice

(B.C., *Le Sud*)

Ora, è per l'appunto sul piano dell'invenzione linguistica che si rende manifesta una parte tutt'altro che trascurabile della «modernità» di Cendrars, dalle invenzioni neologistiche verbali («Je tout-tourne», *Ma danse*) e aggettivali («Les arcancielesques dissonances», *Crépitements*) ai versi resi interamente sostantivali per forma composta («la vie-des-soldats-anglais-en-belgique», *La guerre au Luxembourg*), alle dilatazioni verticali-orizzontali e tipografiche del significante nei *Sonnets dénaturés* – peraltro da White citate per la loro irriverenza<sup>77</sup> – su su fino alle fotografie verbali-documentari di *Kodak*, al *verlan* («xuellirép tuaS», *Académie Medrano*), all'abolizione delle metafore in *Titres*, all'anti-poesia ludica di *Menus*, alla creazione di nuove tipologie testuali come il *télégramme-poème*, che fa di un *fait divers* un *fait de vers* (*Dernière heure*), e la *lettre-océan*. Ed è proprio a quest'ultima, come al «poème-menu»,

<sup>77</sup> K. White, *Le Plateau de l'Albatros* cit., p. 239.

al «télégramme-haïku» che White rivolge le sue attenzioni, forse privilegiando l'intuizione d'assieme, più veicolatrice di programma – il che è, dal suo punto di vista, pienamente comprensibile –, alla illuminazione linguistica singola (e noi siamo fra quelli che s'ostinano a credere che, senza questa originalità specifica di forma, si badi bene, non necessariamente un fuoco d'*artificio*, semmai d'*arte*, non vi sia luce, neppure nella più luminosa e ben programmaticamente congegnata delle poesie, ché senza *lingua della poesia* non è data alcuna sua possibile finalizzazione *altra*)<sup>78</sup>. Forse anche a questo alludeva Cendrars nel confessare il suo sentimento d'innaturalità in rapporto al suo tempo (al suo solo?) allorché diceva: «Nous sommes un orage sous le crâne d'un sourd...» (*Prose du Transsibérien...*). E per l'«orage» ci vuole orecchio. White dimostra di averne in particolare per le lingue arcaiche – che spesso, per il gusto della loro *phoné* barbara, include in trascrizione nei suoi poemi, come ne *Le grand Rivage, III-IV*, o ne *Le manuscrit armoricain* –, per la *primitività della modernità* di Cendrars, per il suo «feu primitif» e la *conflagrazione* del suo «cuore» «qui brûlait comme le temple | d'Éphèse» (*Prose du Transsibérien...*). È in questo progressivo viaggio a ritroso per enumerazioni di *lecture-verso* antiche e moderne che lo White di *La Résidence de la solitude et de la lumière* incontra il Cendrars di *Le Panama...* nella mistione di fonti letterarie e non letterarie di i(n)spirazione-respirazione, nella natura delle «terres aléoutiennes», di *Le Nord*, del Giappone (*Îles*), degli uccelli selvatici (*Cucumingo*) e dell'aperto oceanico e pelagico («Les fenêtres de ma poésie sont grand'ouvertes [...]», *Contrastes*):

Du Havre nous n'avons fait que suivre les côtes comme les navigateurs anciens

<sup>78</sup> «Pour qu'un nouvel art existe, il faut développer une nouvelle parole – qui soit fondamentalement autre chose que la superstructure discursive que l'on construit autour des "objets d'art"», in K. White, J. Basserode, *Déambulations dans l'espace nomade*, Paris, Crestet Centre d'art/Actes Sud, 1995, p. 24.

Au large du Portugal la mer est couverte de barques et de chalutiers  
de pêche  
Elle est d'un bleu constant et d'une transparence pélagique  
Il fait beau et chaud  
Le soleil tape en plein  
[...]  
Petit monde grouillant près de la surface des eaux toute pénétrée de  
lumière (B.C., *Sur les côtes du Portugal*)

Nell'addio all'Europa rimbaldiano di Cendrars (*En route pour Dakar*) c'è di Rimbaud non solo la rabbia, ma anche lo stupore di fronte all'«alba» (*Couchers de soleil*). La sua volontà di divenire «pietra» per coincidere con la terra ed esserla spiega anche il suo desiderio di geologizzare l'oggetto del suo desiderio d'amore, rendendolo paesaggio:

Ta forte carrure, tes os, comme les assises fondamentales d'un vaste  
paysage, chaîne granitique, supports inflexibles sur lesquels se dressent,  
ondoient des collines, tes seins! (B.C., *Le Paysage charnel*)

Non stupisce quindi che una personalità così aperta e cosmopolita ami «l'accent de tous les territoires» (*Coquilles*) al punto di riscrivere nell'*Anthologie nègre* ogni sorta di leggenda africana, in ciò incontrando il gusto etnologico di White per lo sciamanismo.

È probabile che un aspetto trascurato da White della personalità e dell'opera di Cendrars sia una sorta di suo inguaribile *spleen*, l'intima convinzione che, al di là di ogni divagazione o *di-vertissement*, la vita sia sofferenza<sup>79</sup>, o comunque questo stato d'animo, questa

<sup>79</sup> «J'aime la tristesse, ce qui est noir, ce qui est avorté [...] Je suis, j'existe, je vis parce que je souffre. La souffrance est l'essence de ma vie... Voyez-vous, le bonheur est une chimère, il n'existe pas, je n'y crois pas [...] Donc, si le bonheur existe, s'il n'est pas une chimère, le bonheur c'est la mort! [...] Le monde est beau, la vie est gaie. Je voudrais voir mon corps en cendres», in M. Cendrars, *Blaise Cendrars* cit., pp. 170-171. E forse in tal senso, ossimoricamente, si potrebbe leggere, analogicamente, il richiamo conclusivo di Jean-Jacques Wunenburger al sorriso di White, come a un «rire tragique», in *Autour de Kenneth White* cit., p. 13, corsivo nostro.

condizione, un polo ineludibile dei due tra i quali l'uomo oscilla perennemente in vita. L'altro aspetto ci pare quello del profondo legame di Cendrars (pur se, conveniamo, tutto *sui generis*) con la storia sociale e politica del suo tempo, quello che lo porta a solidarizzare con le lotte operaie e a denunciare realisticamente la miseria e il conseguente avvento del socialismo urbano nell'ambito dell'urbanizzazione selvaggia, come narra ne "La banlieue de Paris", con toni a tratti zoliani. Sappiamo dei trascorsi militanti di Kenneth White, delle tradizioni socialiste della sua famiglia e delle ragioni "post-moderne" per le quali queste questioni non risultano nodali in un pensiero che in qualche modo si prefigge di trascenderle inglobandole immanentemente in un progetto che si vuole più ampio. A ciò s'aggiunge la per noi utilissima e chiarificatoria illustrazione della sua tecnica di scrittura dei propri saggi in un'intervista che precisa la *funzionalità-assimilazione* della sua lettura dell'opera delle sue figure di riferimento al proprio percorso intellettuale:

Ce sont pour moi de «grands compagnons», et sur tous j'ai écrit de longs essais, notamment dans *L'Esprit nomade* et dans *Le Plateau de l'Albatros*. Cela ne signifie pas que je partage entièrement toutes leurs idées, ni leur manière de les exprimer. J'essaie de voir tous les aspects de ces œuvres, y compris les aspects moins évidents. C'est parfois une phrase entre parenthèses, une idée qui se glisse entre deux autres sans que l'auteur s'en soit aperçu qui m'intéresse le plus. De tous ces aspects, je fais un *prospect*. J'ai dit que j'ai écrit des essais «sur» eux, on pourrait peut-être mieux dire «avec» eux. [...] C'est dire que mon essai n'est pas une référence à l'œuvre complète de X ou de Y. Il voyage dans cette œuvre complète, mais c'est pour faire une carte qui existe en soi et qui fait partie de la cartographie générale que je développe dans les essais. Je ne fais pas œuvre de critique, sauf en passant, je n'établis pas un système de savoir, je rassemble des éléments d'un monde venus d'horizons divers, je fais œuvre de cartographe ou de cosmographe<sup>80</sup>.

<sup>80</sup> K. White, *Le lieu et la parole* cit., pp. 111-112. Oltre alle sue opere nella citazione da White menzionate, per un'ulteriore verifica delle modalità di questa

Nulla da obiettare a tale chiara professione d'intenti. Non essendo data in terra obiettività assoluta, è tanto più apprezzabile chi dica chiaramente come essa non esista e illustri, di conseguenza, la soggettività delle sue ragioni, e sarebbe tanto più sciocco domandare agli assenti se si riconoscano o meno nel ritratto e nel contesto in cui vengono inseriti. Nell'impossibilità o nell'inutilità della controprova ci basta qui affermare, a disamina fatta, che, nell'insieme, lo spirito profondo dello scrittore svizzero di origini scozzesi Blaise Cendrars non è stato, nel suo slancio vitale e anarchico tra «l'agitazione occidentale» e «la contemplazione orientale» cui Nietzsche c'invita per bocca del suo fedele amico e interprete scoto-francese contemporaneo Kenneth White<sup>81</sup>, tradito, se è vero, come tanto più crediamo dopo questa lettura, che, lo dice Paul Morand, «les vrais décrypteurs de la vie, ce sont les poètes»<sup>82</sup>.

pratica vedasi: K. White, J. Basserode, *Déambulations dans l'espace nomade* cit., pp. 38-54.

<sup>81</sup> K. White, *Le Plateau de l'Albatros* cit., p. 253, trad. nostra.

<sup>82</sup> B. Cendrars, *Du monde entier* cit., préface de P. Morand, p. 11.



Nazioni e contaminazioni di un'odierna erranza:  
l'a-topia nomade dello scoto-francese  
Kenneth White

L'opera di Kenneth White, alla quale abbiamo già dedicato vari studi<sup>1</sup>, è da più parti ritenuta come una delle più ricche, originali e interessanti degli ultimi decenni. L'autore, nato a Glasgow in Scozia nel 1936, in un paesaggio suggestivo caro anche a Jean Giono (E, p. 13) e caratterizzato da vaste distese poco popolate che favoriscono lo sviluppo della sua vocazione all'erranza nomade, approda in Francia negli anni Sessanta dove si dedica a una vasta attività di ricerca e studio che lo porta a occupare, dal 1983 al 1996, una cattedra di "Poetica del xx secolo" alla Sorbona. Amante della costa atlantica, stabilisce il suo atelier nel nord della Bretagna, dal quale muovono le sue peregrinazioni alla ricerca delle origini delle civiltà più disparate, in particolare amerindiane, orientali ed esquimesi. Autore per certi versi inclassificabile, White è poeta, scrittore e saggista che si muove costantemente su un terreno di fertile contaminazione di generi, di lingue e culture, coerentemen-

<sup>1</sup> Si premette che tutte le traduzioni in italiano dei passi citati nel testo come in nota sono nostre [N.d.A.].

F. Scotto, *Kenneth White e la Géopoétique: per una nuova "magna mundi charta"*, in *Letteratura & Scienza* cit., pp. 127-133; Id., *Kenneth White en Italie, Kenneth White et l'Italie*, in *Le Monde ouvert de Kenneth White* cit., pp. 291-300; Id., *De la matrice au monde: les chemins de la candeur*, in *Autour de Kenneth White. Espace, pensée, poétique* cit., pp. 99-108; Id., *Il paradigma ornitologico (Montaigne, Stendhal, Baudelaire, B. Noël, K. White)*, «Bloc Notes» cit., pp. 129-137; Id., *Kenneth White e Blaise Cendrars*, «Lingua e Letteratura» cit., pp. 149-168.

te con la matrice anarchico-atopica<sup>2</sup> della sua idea di scrittura, improntata al nomadismo intellettuale. Proponendo il superamento del razionalismo aristotelico-cartesiano, delle ristrettezze del pensiero giudaico-cristiano e umanista, o idealistico-materialista, egli apre il poetico, oltre la sua sclerosi, a un confronto sinergico con le nuove scienze, tale da restituire la poeticità al fondamentale arcaico-primitivo attraverso una fitta rete di cartografie mentali e intellettuali che si richiamano a Eraclito, Duns Scotto, Nietzsche, McDiarmid, alla cultura amerindiana e giapponese, taoistica e zen, agli americani Thoreau, Whitman, Pound, Olson, Williams, Snyder, a Hölderlin, Rimbaud, Michaux, Artaud, Daumal, Céline. Ne deriva un pensiero «caoticista» e «sovranchilista» che si propone, con la nozione di «geopoetica» e la fondazione nel 1989 dell'Istituto Internazionale di Geopoetica il quale ha ormai vari Centri satelliti in più Paesi, di riunire ecletticamente in uno spazio «transdisciplinare» geografi, linguisti, biologi, topologi, fisici, filosofi, etnologi, etologi, ecologi, letterati, psicologi ecc. attorno a un progetto di fondazione di una poetica che «venga da un contatto con la terra, da un'immersione nello spazio biosferico, da un tentativo di lettura delle linee del mondo»<sup>3</sup>, preludio alla scoperta di un «nuovo mondo» e di una più piena sensazione intra-mondana del vivere abitando poeticamente la terra e il suo ritrovato, primigenio «candore». È così fondata una geo-grafia visionaria come lettura di un alfabeto geologico naturale le cui lettere sono i paesaggi ricorrenti. In larga parte debitore della poetica dello spazio bachelardiana<sup>4</sup> e di un certo rousseauismo errabondo da *promeneur solitaire*, però, a suo dire, mondato da ogni romanticismo sentimentale soggettivista<sup>5</sup>, il pensiero poetico di White abita lo spazio di un vuoto non

<sup>2</sup> K. White, *Anarchia-atopia*, in A. Schwarz (a cura di), *An-archos: Anarchia e creatività*, Milano, La Salamandra, 1981, pp. 153-154.

<sup>3</sup> Id., Istituto Internazionale di Geopoetica, testo inaugurale, in F. Scotto, *Kenneth White et la Géopoétique* cit., p. 130.

<sup>4</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Puf, 1957.

<sup>5</sup> White, pur riconoscendo di avere un lato rousseauiano, trova Rousseau, con un *calembour* tipicamente suo, troppo «moi-iste», giocando sulla paronomasia di

nullificato (PC, p. 55), ma reso alla sua grezza bellezza ancestrale pre-umana di non-luogo. Così, secondo un gergo volutamente filosofico-grottesco, la «cartografia» risponde a una «cosmologia», quando non anche a un'«erotocosmologia» e a una «biocosmopoeica» (LP, p. 41), che consenta di vivere più intensamente e gioiosamente la tentazione di un nuovo mondo meno antropomorfo e più selvaggio.

Saggi come *La figure du dehors*, *L'Esprit nomade* e *Le Plateau de l'Albatros* hanno contribuito a definire il mondo riscoperto nei suoi percorsi «ideogrammatici» (FD, p. 88), il dinamismo del movimento interno ed esterno che si lascia attrarre dal naturale primitivo (EN, p. 107) e l'energia pelagica di un volo libero e universale sul corpo terrestre (PA, pp. 45 e ss.), come narrazioni quali *Les limbes incandescentes*, *Dérives*, *Lettres de Gourgounel*, *Le Visage du vent d'est*, *La Route bleue*, *Les Cygnes sauvages* hanno delineato le mappe topografiche e spirituali di un'erranza e di una *deriva* dall'universo urbano europeo all'eremitaggio bucolico, fino alle lande glaciali del Labrador e alle vie infinite del Giappone, dell'India e dell'Oriente – alla cui conoscenza in Francia White ha dato un impulso considerevole –, itinerari che tutte le raccolte poetiche, da *En toute candeur* ad *Atlantica*, da *Les Rives du silence* a *Limites et marges*, hanno, nella duplice articolazione di «poesie-fiume» e di «poesie-haiku» d'illuminante epigrammaticità, reso ancor più palpabili all'emozione.

Kenneth White si autodefinisce nel modo seguente:

Non sono quindi né un erudito, né un linguista, ma un poeta-ricercatore [...] (PC, p. 148)

[...] Sono uno Scozzese stravagante, un Europeo erratico, un Occidentale che saluta l'Oriente, ma soprattutto un nomade dello spirito che cerca di abitare pienamente la terra. (LP, p. 99)

E così definisce le tre articolazioni del suo lavoro di scrittura:

tale termine con «maoïste» [LP, p. 72]. Da notare anche la singolarità ironica del suo slogan nel periodo del Sessantotto: «Pas Mao, le Tao!» [PC, p. 42].

[...] mi è successo di comparare il mio lavoro a una freccia. L'impennatura della freccia è il saggio; l'asta è il racconto, la prosa e quanto chiamo i «viaggi-veggenze»; la punta è la poesia. Ma tutto ciò è parte della stessa freccia e i tre elementi sono necessari [...] occorre che lo scrittore sia un arco pieno di energia propulsiva. Quanto al bersaglio, si tratta di quello spazio al quale mi riferisco costantemente: il mondo bianco. (PC, pp. 93-94)

[...] scrivo in effetti tre tipi di libri. Dei libri in prosa che non sono romanzi. Dei saggi che non sono né della critica letteraria né della filosofia. E delle poesie il cui spazio non è né quello degli stati d'animo, né quello del puro linguaggio, né quello dell'impegno sociale. (LP, p. 100)

Tenuto conto dell'argomento prescelto, ci proponiamo, qui di seguito, di presentare, e talvolta confutare, alcune idee o tesi di White riferite ai concetti di *identità e nazione*, funzionali al suo planetarismo mondialistico extra-europeo e atipico, per poi soffermarci sulle ricche implicazioni sul piano della *contaminazione culturale* che la sua opera determina, con particolare riferimento al bilinguismo e al problema della traduzione. Nucleo cardine della nostra argomentazione sarà inoltre la *critica della storia* che White persegue, e una conseguente nostra *critica della sua critica della storia*, volta a mostrare ragioni, pregi e limiti insiti in queste tentazioni post-moderne e utopistiche di atipico azzeramento palinogenetico. Per fare questo attingeremo, nella circostanza, in prevalenza al suo repertorio polemistico quale s'esprime nelle interviste autorizzate e riviste, pur con alcuni riferimenti diretti all'opera che ne è eco e prolungamento.

Kenneth White, come rileva Claude Fintz (EPP, p. 67), ritiene insignificante l'identità personale, financo negandole ontologicamente uno statuto d'esistenza, e da una prospettiva, nella formulazione, evidentemente post-moderna:

Se l'uomo moderno dice: «Io sono e il mondo è mio», il geopoeta dice: io sono al mondo – ascolto, guardo; non sono un'identità, sono un fascio d'energie, un fascio di facoltà» (PA, p. 73)

Questa concezione si può comprendere solo nell'ambito di una contestazione della cosmologia antropomorfa umanista, secondo la quale, per scoprire la vera vita, occorre uscire dall'umanità per poi rientrarvi mutati da un confronto-effusione *elementale* con la «poesia-prosa» (PC, p. 28) del mondo. È infatti risaputo come White non ami il *soggetto*, né l'*oggetto*, a entrambi preferendo il *progetto*, dato che, per chi ritiene lo spazio poetico «sovra-personale», solo soggetto plausibile, al di là del «soggetto-persona» e del «soggetto-testo», è il «soggetto nomadologico» (PC, p. 72). Ne deriva un'idea di scrittura come «distruzione della persona», che mira ad andare «oltre la persona, oltre i problemi della pesante condizione umana» (LP, pp. 45-46). Così l'approdo all'«estasi» coincide con l'«essere al di fuori di sé, essere liberati da quell'eterna, insistente ripetizione, da quella punizione, da quel castigo che è l'Io» per «avere tutto il fuori in sé, essere tutto il fuori, *essere la materia!*» (MO, p. 256). Superata la poesia dell'io e la poesia della parola, ha inizio la poesia del mondo (LP, pp. 65-66).

Risulta tuttavia problematico pensare che sulla scia della veggenza, l'uomo possa dimenticare la condizione in cui è immerso e percepire come se egli non fosse, o come se tutto fosse fuori da sé, la scrittura poetica essendo per eccellenza l'espressione di una soggettività storica che si fonda nell'atto stesso della scrittura, come rileva a più riprese Henri Meschonnic, il quale stigmatizza il tentativo di White quale «sogno di un'epistemologia unitaria del XIX secolo hegeliano» e quale «mito» fondato su un'antitesi di «mondo» e «storia»<sup>6</sup> nel segno della Nuova Alleanza preconizzata da Ilya Prigogine e Isabelle Stengers<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> «[...] questa vita che non è forse umana che nella misura in cui è *storica*, non in quanto essa è biologica. [...] Io dico che la poesia, perfino quando è tesa verso il sacro, vive unicamente di disunità, di radicale *storicità*», p. 177, corsivi nostri, in H. Meschonnic, *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, pp. 172-177. L'obiezione a White e alla tendenza all'unione di scienza e poesia si fonda in Meschonnic su una critica razionalistica, quindi, dell'irrazionalismo e del suo portato neo-teologico e anti-dialettico.

<sup>7</sup> I. Prigogine, I. Stengers, *La Nouvelle Alliance, métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, 1979.

È evidente che la negazione del concetto d'identità dell'individuo determina la negazione del concetto d'identità nazionale, la nazione essendo costituita da più individui, e quindi di continente – nel caso che ci riguarda l'Europa – costituito da più nazioni. White situa il suo lavoro e la sua vita «in uno spazio che non ha nulla a che vedere con le culture nazionali» (PC, p. 104): «Una nazione? | un Paese? || coste frammentate || qui | non si parla | di Stati» (RS, pp. 132-133). White si definisce «franco-scozzese» ed «Europeo stravagante» (ivi, pp. 108, 117). In effetti, egli ha un'idea non «internazionale», ma «sovranaazionale» e, niccianamente, «sovraeuropea» dell'Europa (LP, p. 116), pur se rivolge il suo pensiero a un «nuovo mondialismo» dal quale scaturisca una «coscienza planetaria» che non sopprima il «locale» (ivi, p. 109). Tuttavia tiene a sottolineare il fatto che gli Scozzesi abbiano tradizionalmente uno spirito più europeo degli Inglesi, se peraltro già nella prima raccolta poetica scozzese figura la parola *Eoruiip* («Europa») (ivi, p. 117).

Nonostante ciò, a queste considerazioni, per spirito e gusto della contraddizione si contrappone l'irriducibilità celtica dello *scotus vagans*, erede dei monaci che mai si piegarono al giogo di Roma per volgersi al mondo albale, nordico e alle sue vastità marine e glaciali – di un celtismo non «mitico», ma «pelagico» (PC, p. 148) –, crocevia, come l'Europa, di più civiltà e di paesaggi non solo europei. All'immobilismo statale, White preferisce il dinamismo anarchico e nomade, collocandosi, di conseguenza, nel campo dell'interazione e della contaminazione culturale. Si può certo parlare, nel suo caso, di una «geo-gnosi», che attraversa, con profondo amore della natura ed empatica passione di quelle appendici che ne sono gli uomini, luoghi e culture diverse, come la realtà urbana parigina (*Les limbes incandescents*) ed europea (*Dérives*), il litorale scozzese occidentale e francese atlantico (*Atlantica*), l'India e il buddismo, la Cina e il taoismo (*Le Visage du vent d'est*), il Giappone e l'esperienza poetico-mediterranea dell'*haïku* (*Scènes d'un monde flottant*, *Les Cygnes sauvages*, *Hokusai*), il Labrador e le lande nordamericane (*La Route bleue*), fra cultura amerindiana ed esquimese, in un viaggio che è fisico e, nel contempo, mentale, attraverso mappe e cartografie di navigazioni e di marce spesso millenarie.

Questa fertile ibridazione intellettuale determina in tutti i testi di White un'intensa intertestualità culturale e linguistica, che a tratti confina con il collage citazionistico facendo della pagina un polifonico coacervo di voci e di segni ideogrammatici, manoscritti, matematici, onomatopeici e non-verbali di notevole suggestione e impatto, come, per esempio, accade in questi versi di *Atlantica*:

Pensando  
alla definizione di realtà data da Khalil:  
A+A-A-A+A-A+A...  
ecco forse a cosa ho lavorato in  
questi ultimi nove anni  
il risultato essendo:  
O (A, pp. 60-61)

L'essenza contaminata e contaminante dei generi letterari praticati da White è già enunciata dall'Autore nella definizione che egli stesso ne dà (LP, p. 100) e, di conseguenza, nello stile dei suoi scritti confluiscono materiali eteroclitici fra i più svariati (per esempio, nei testi poetici, intere sequenze di versi sono elencazioni bibliografiche, o prosastiche teorizzazioni culturali, o citazioni in varie lingue originali, così come le prose e i saggi sono spesso intercalati da versi, ideogrammi, disegni o spazi bianchi). Inoltre, la ricerca di un incontro fra scienza e poesia che permetta la confluenza di una poeticità scientifica in una potenzialità scientifico-gnoseologica del poetico situa il gesto della scrittura, *oltre il poetico e oltre la letteratura*, come White ama dire, nel campo aperto di un nuovo mondo da esperire in un nuovo «spazio di pensiero-scienza-poesia» (PC, p. 29): «Lo presentarono come poeta | Parlò da sovranchilista | [...] | A quelli che parlavano di scrittura | rispondeva: apertura || Scrivere poesie? | piuttosto seguire la costa | frammento dopo frammento | [...] | Calligrafia geografica | [...] | Esaurite tutte le dialettiche» (RS, pp. 134-141). Sempre in RS, tutta la sezione «Le Testament du littoral» (pp. 249-293) è fortemente meta-critica e meta-poetica, mentre altrove il tono è piuttosto quello di una «me-

ditazione yogica» (M, p. 11), a ribadire una costante mistione di emozione e riflessione.

Altro aspetto interessante dell'opera di White è quello del suo bilinguismo, che è frutto dei suoi studi universitari di francese in Scozia e del suo trasferimento in Francia, Paese che trovò culturalmente più vivace in un momento in cui il mondo culturale e letterario anglosassone, che peraltro aveva riservato alle sue prime pubblicazioni un'attenzione assai modesta, gli sembrava vittima di una chiusura e di un piattume desolanti (PC, p. 78). Sposatosi con una giovane anglista francese, Marie-Claude Charlut, ormai oggi divenuta la sua unica traduttrice francese, White volta le spalle al mondo culturale anglofono e diventa il caso paradossale di un autore di lingua inglese che pubblica i propri libri di prosa e poesia in edizione originale francese con il testo inglese a fronte e traduzione, libri le cui edizioni in inglese, pur essendo inglesi i testi originali, escono in edizione inglese solo a distanza di anni. Egli scrive però direttamente in francese i suoi saggi. Prosatore e poeta inglese e saggista francese, White così spiega le ragioni della sua anomalia linguistico-espressiva:

[Scrivo] In inglese – a eccezione dei libri di saggistica, che mi piace scrivere in francese. Perché, malgrado il fatto di essere «praticamente bilingue», non scrivere gli altri libri in francese? Perché l'inglese resta la lingua con la quale mi sento più libero, in essa mi muovo come un pesce nell'acqua. Ma penso di avere imparato molto quanto a precisione e chiarezza dal francese. E mi sono interessato ad altre lingue, ad altre logiche. Con il bilinguismo, evito quindi contemporaneamente l'«indeterminatezza» inglese, e, in francese, una certa ridondanza troppo letteraria, una poesia troppo «poetica». (LP, pp. 75-76)

Queste scelte hanno delle importanti conseguenze sul piano dell'*espressione stilistica* e della sua *ricezione*. White rivendica una profonda «scozzesità» e ruvida nordicità del suo inglese parlato e una essenziale «oralità» del suo inglese scritto (PC, p. 78), che gli anglisti, che purtroppo non siamo, non sono in grado di pienamente appurare in tutte le sue sfumature. Possiamo invece ben valutare

la sua piena padronanza del francese, usato con notevole varietà di locuzioni e costrutti, e nel quale soli elementi stranianti, paiono, a tratti, taluni neologismi e giochi di scissione grafico-anagrammatica, e certe scansioni ritmico-interpuntive, tese a marcare e pausare l'argomentazione e l'emozione che essa determina in chi la vive-scrive. Un bilinguismo quasi storicamente annunciato, secondo White, che evoca gli stretti legami linguistici della Scozia con la Francia, se perfino un decreto nel XVI secolo aveva instaurato la doppia nazionalità fra i due Paesi, e se molte parole scozzesi deriverebbero dal francese, come la scozzese *haggis*, «trippa di pecora farcita», dal francese *hachis*, «macinato, trito, battuto di...» (E, p. 16). Del resto, l'ibridazione linguistica è quasi un corollario del nomadismo intellettuale di White, il quale, pur conoscendo tre lingue, ha sempre cercato, piuttosto che d'impararle tutte, d'impadronirsi, grazie all'ausilio di grammatiche, dizionari e traduzioni, della «logica di una lingua» (PC, p. 129), così spaziando dal greco al latino all'italiano, dal sanscrito al gaelico, dal basco al norvegese, dal cinese all'islandese.

White può quindi essere inserito nel gruppo degli importanti autori francofoni novecenteschi, come autore francese di saggi e come co-autore, ora manifesto ora in ombra, nonché supervisore delle traduzioni francesi della moglie, pur se con differenze rispetto a Beckett, scrittore in inglese e francese dei propri libri, e di Cioran (che fu con Breton e Michaux fra i suoi primi, illustri estimatori), passato definitivamente dal rumeno al francese, caso questo affine anche a quello di Ionesco, di madre francese.

White attribuisce quindi enorme importanza al valore creativo della *traduzione*. Se le prime traduzioni di sue opere, come quella di Pierre Leyris (ETC) tendevano alla «bella scrittura», in seguito il sodalizio con la moglie – «rivediamo tutto insieme» (PC, p. 133) – ha permesso di pervenire a un esito duttile, fedele allo *spirito* più che alla «lettera», fino alla «variazione», vagamente *cibliste* (ivi, pp. 133-135).

Sul piano della ricezione, White ha, com'era prevedibile, comunque faticato a essere accolto in Francia come autore *francese*, e nel mondo anglosassone come *scozzese di Francia*, per ragioni editoriali

e di poetica, auto-situandosi in una sorta di suo mondo extranazionale non facilmente accessibile agli altri, che di queste nazionalità sono gelosamente imbevuti. Di fatto, i suoi primi lettori francesi lo leggono in traduzione, gli inglesi, non si sa mai ben quando, poi.

White basa la sua visione del mondo su una risoluta *critica della storia*, vedendo in essa il regno dell'antropocentrismo: «La storia, è sempre la storia dell'uomo separato dal mondo, le gesticolazioni dell'uomo troncato. Uscire quindi dalla storia per ritrovare una geografia. Spingiamoci oltre: una geognosi» (PC, p. 32). Per questo, pur ammettendo di avere «un'esistenza storica», egli rivendica la totale indipendenza della sua «vita profonda» dalla storia, in quanto «primitivo» vivente oggi, ma non «moderno» (ivi, p. 70). Da cui la ricerca delle nomadiche «vie blu» parallele alle strade della storia (LP, p. 35), l'idea della rivoluzionarietà *non* politica del poeta (FD, p. 51), il rifiuto di un impegno politico preciso<sup>8</sup> (pur se di famiglia di tradizioni operaie e socialiste), la condanna della staticità dei Francesi, ritenuti «troppo umani, troppo storici», perciò incapaci di «divenire» (PC, p. 75), l'esigenza per «l'arte» di «trascendere la storia» (RS, pp. 156-157), storia sempre troppo umana e sorda alle voci della terra (LM, p. 63, vv. 21-22).

La critica della storia di White, pur certo smascherando un difetto di fondo di molti discorsi storici, ci pare, a differenza di quanto fanno i suoi interlocutori prediletti, francamente non condivisibile e viziata da un dogmatismo apparentemente anti-dogmatico di fondo, per il quale 1) l'uomo esclude il mondo dalla storia riducendola esclusivamente alla storia umana; 2) può essere data una storia del mondo priva dell'uomo. *Historia* è, per definizione nel significato più arcaico, «ricerca ed esposizione dei risultati di una ricerca, relativa alle vicende *umane* del passato, *ma anche ad aspetti della natura estranei all'uomo*»<sup>9</sup>: uccelli, rocce e pesci vivono e non narrano, possono solo essere narrati. La storia è purtroppo, per natura, prerogativa umana, in quanto opera della lingua. Non c'è

<sup>8</sup> «Papyrus», 22, Bordeaux, mars 1991, cit. in MO, p. 139.

<sup>9</sup> *Dizionario italiano ragionato*, Firenze, D'Anna-Sintesi, 1988, p. 1785.

che da prenderne atto e da renderla più completa colmandone le lacune. L'*atopia* whitiana si rivela essere quindi una verità poetica, l'*utopia* di un non-luogo, il «territorio bianco», anch'esso costituito da luoghi suo malgrado, la teorizzazione non dimostrabile di uno stato d'animo, uno sfuggire a ciò cui non si sfugge. Del resto, è nel mondo storico che White scrive e pubblica i suoi libri, che egli che ha sostituito il motto ottocentesco «Ni Dieu ni Maître» con «Ni Je ni Être» (MO, p. 57) si dedica a favorire la creazione di Fondi a suo nome e Istituti di Geopoetica in vari Paesi del mondo il cui scopo, invero non troppo anti-umanista, si è rivelato, fino a oggi almeno, di fatto, precipuamente quello di tradurre e far conoscere la sua opera personale all'estero con libri, iniziative, antologie critiche delle quali colpisce il taglio apologetico e l'intento proselitista (il motto sarebbe allora forse: «Abolire l'Io, tranne il mio?»). In ciò non c'è nulla di male, ben inteso, tant'è vero che abbiamo di buon grado accettato più volte d'essere della partita, ma sarebbe opportuno, per coerenza, allora evitare di tacciare d'individualismo gli altri poeti, *nos semblables, nos frères*.

Nel 1979 Gilles Plazy, non a caso, definisce White il «grande sacerdote scozzese della geo-cultura» (PC, p. 7), la cui opera è «la prima espressione coerente della post-modernità» (LP, pp. 107-108). Anche l'anti-dogmatismo ha i suoi dogmi (ivi, p. 60), anche la post-modernità, come illusorio sogno de-soggettivizzante della *fine della storia*, sulla quale pure White ha le sue opinioni, ha i suoi assurdi, le sue *derive* rischiose.

Grandi e importanti cose ha detto White sull'essenzialità fondamentale del poetico e qui come altrove gliene abbiamo dato pieno merito.

Purtroppo, anche nel suo caso, ancora una volta (e come mai potrebbe non esserlo?), il poeta si rivela *umano, troppo umano...*

#### Lista delle abbreviazioni

Prose

- LI *Les limbes incandescents*, trad. P. Mayoux, Paris, Denoël, 1976  
D *Dérives*, vari trad., Paris, Laffont, Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1978

*Fabio Scotto*

- LG *Lettres de Gourgonel*, trad. G. et M. Jouanard, Paris, Grasset, 1986  
E *L'Écosse avec Kenneth White*, Paris, Arthaud, 1988  
VVE *Le Visage du vent d'est*, trad. M.-C. White, Paris, Les Presses d'aujourd'hui, 1980  
RB *La Route bleue*, trad. M.-C. White, Paris, Grasset, 1983  
S *Les Cygnes sauvages*, trad. M.-C. White, Paris, Grasset, 1990

Poesia

- ETC *En toute candeur*, trad. P. Leyris, Paris, Mercure de France, 1964  
M *Mahamudra, le grand geste*, trad. M.-C. White, Paris, Mercure de France, 1979  
GR *Le grand rivage*, trad. P. Guyou, M.-C. White, Paris, Le Nouveau Commerce, 1980  
SME *Scènes d'un monde flottant*, trad. M.-C. White, Paris, Grasset, 1983  
TD *Terre de diamant*, trad. Ph. Jaworski, M.-C. White, K. White, Paris, Grasset, 1983  
A *Atlantica*, trad. M.-C. White, Paris, Grasset, 1986  
RS *Les Rives du silence*, trad. M.-C. White, Paris, Mercure de France, 1997  
LM *Limites et marges*, trad. M.-C. White, Paris, Mercure de France, 2000

Saggi, ricerca

- FD *La figure du dehors*, Paris, Grasset («Biblio essais» 4105), 1978  
PC *Le poète cosmographe. Entretiens*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1987  
EN *L'Esprit nomade*, Paris, Grasset, 1985  
H *Hokusai ou l'horizon sensible*, Paris, Terrain Vague, 1990  
PA *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994  
LP *Le lieu et la parole. Entretiens 1987-1997*, Cléguer, Éditions du Scorff, 1997

Principali opere su Kenneth White

- I *L'itinéraire de Kenneth White*, Rennes, 1990  
MO *Le Monde ouvert de Kenneth White*, éd. M. Duclos, Presses Universitaires de Bordeaux, 1995  
EPP *Autour de Kenneth White. Espace, pensée, poétique*, dir. J.-J. Wunenburger, Éditions Universitaires de Dijon, 1996

PARTE QUARTA

*Bernard Noël:  
il corpo e lo sguardo*



Bernard Noël et Mallarmé:  
*La Maladie du sens* (ou du sens de la maladie)

*La poésie menacée*

La réflexion sur la « crise de vers » aujourd'hui ne peut être que la mise en cause du poème, soit-il en vers ou en prose, et de la parole elle-même en tant qu'expression d'une présence humaine au monde. Voix de l'historicité d'un sujet qui devient ce qu'il écrit en l'écrivant, la parole poétique se veut fondatrice de son propre sens, alors que le sens est menacé par les leurre de la communication qui remplace toute liberté d'expression par un système figé de signes où l'art n'est pris en compte que dans la mesure où il accepte d'être un produit rentable, maniable, contrôlable, voire un concept exploitable réduisant l'œuvre à l'idée (Warhol *docet*), l'acte à la puissance (à vrai dire, une impuissance), la forme à sa simulation stérile.

Le sens est donc malade. Partout. Dans l'art aussi. Car il n'y a d'art que dans ce monde et de ce monde. La poésie n'embellit pas le monde. La poésie, c'est le monde, tout simplement, ou bien ce n'est rien du tout. Comme elle est le tout, elle agonise avec le tout qui se dé-poétise pour adhérer à l'ontologie de l'économique, seule valeur admise et reconnue: « Et tout le reste est littérature ».

Pourtant quelque chose du sens *résiste*, malgré tout, dans cette parole « condamnée à la qualité »<sup>1</sup>, si l'on en croit Bernard Noël. Savoir comment et d'où cela vient est l'une des raisons de cette étude.

<sup>1</sup> B. Noël, *L'Espace du poème. Entretien avec Dominique Sampiero* cit., p. 104.

“Crise de vers” de Mallarmé

Dans *Crise de vers*, Stéphane Mallarmé affronte le problème de la poésie d’une perspective multiple. D’un côté, il constate l’état de crise: «La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale»<sup>2</sup>. Déconcerté, bouleversé, le «lecteur français» de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle se heurte à l’hégémonie élocutoire de celui qui «fut le vers personnellement» (Victor Hugo) et pour qui «la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature»<sup>3</sup>. Or, ce vers se rompt dans les mains du «géant», bien que rien ne s’efface de la beauté de la «tradition solennelle». Pourtant «le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole», cette «intellectuelle parole» qu’est «la Musique» d’où naît une «orchestration, qui reste verbale»<sup>4</sup>.

Les conséquences de ce propos pour le statut de la langue poétique sont capitales: premièrement, «l’isolement de la parole» poétique préside à la création d’un univers verbal (ce qui avant n’était que le moyen pour parler du monde, la forme, devient *le* monde, un univers langagier où les mots ont une consistance physique, bien qu’essentiellement typographique); deuxièmement, «l’œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots»<sup>5</sup>; par conséquent, le mot vit une vie autonome et, pour ainsi dire, indépendante de son *artifex*, il accède à l’impersonnalité d’un effet sans cause qui n’est qu’absence («l’absente de tous bouquets»), présence *autre*, «intermittente», élaboration mentale d’une pensée qui se pense et, ce faisant, crée un espace.

La poésie devient le monde, univers mystérieux, obscur, divin sans Dieu, où, si l’on en croit Hugo Friedrich, les choses s’anéan-

<sup>2</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1945, p. 360-368.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 361.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 368, 360.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 366.

tissent pour n'exister que dans le langage<sup>6</sup>, dans un nom qui n'a plus de valeur proprement référentielle, qui ne signifie que *dans* et *par* le texte, en rendant vaine toute paraphrase. La parole est une plaie ouverte sur la béance du Néant et du Vide, seuls visages de son absence et de sa consistance verbale.

Poète du regard, du corps et de la présence, écrivain à bien des égards inclassable, Bernard Noël, qu'a-t-il à voir avec tout cela? Apparemment rien, à vrai dire beaucoup, car sa théorèse méta-poétique doit à la leçon mallarméenne la révélation de son territoire originaire, ainsi que la découverte du rôle fondateur de l'espace mental dans la création poétique et dans la nomination, jusqu'à la déterritorialisation et au goût du ressassement et du fragmentaire qui habite ses vers et ses proses.

*“La Maladie du sens”, monologue anaphorique unipronominal*

C'est bien à Mallarmé que Bernard Noël consacre *La Maladie du sens*<sup>7</sup>, cinquième d'une série de sept ouvrages faisant partie d'un projet en cours<sup>8</sup>, celui d'écrire, dit-il, «une semaine de monologues en utilisant la suite des pronoms personnels»<sup>9</sup>. Chaque texte repose sur la contrainte de commencer toutes les phrases par le même pronom personnel sujet, notamment le “Tu” dans *Les Premiers Mots*<sup>10</sup> et dans *Le Mal de l'intime*<sup>11</sup>, le “On” dans *Le Syndrome de Gramsci*<sup>12</sup>, le “Vous” dans *La Maladie de la chair*<sup>13</sup>, le

<sup>6</sup> H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Milan, Garzanti, 1983, p. 103.

<sup>7</sup> B. Noël, *La Maladie du sens*, fiction, Paris, P.O.L., 2001. Dans notre article, les nombres des pages de cet ouvrage que nous citons figurent à la fin de chaque citation entre parenthèses.

<sup>8</sup> Entre-temps terminé avec la publication du *Monologue du nous*, Paris, P.O.L., 2015, et le rassemblement de tous ces monologues dans le volume *La Comédie intime*, “Œuvres IV”, Paris, P.O.L., 2015.

<sup>9</sup> J. Ancet, *Bernard Noël ou l'éclaircie*, Bordeaux, Opales, 2002, p. 42.

<sup>10</sup> B. Noël, *Les Premiers Mots*, Paris, Flammarion, 1973.

<sup>11</sup> Id., *Le Mal de l'intime*, dans *La Comédie intime* cit., p. 351-380.

<sup>12</sup> Id., *Le Syndrome de Gramsci*, roman, Paris, P.O.L., 1994.

<sup>13</sup> Id., *La Maladie de la chair*, récit, Toulouse, Ombres, 1995.

“Je” dans *La Langue d’Anna*<sup>14</sup>, le “Il” dans *La Maladie du sens*<sup>15</sup>, le “Elle” dans *Le Mal de l’espèce*<sup>16</sup>, le “Nous” dans le *Monologue du nous*<sup>17</sup>, le “Ils” dans *Les Têtes d’IlJeTu*<sup>18</sup>.

C’est Bernard Noël qui explique de la manière suivante la genèse de ce genre de textes, inaugurant chez lui une nouvelle forme d’écriture, celle de l’“acte de fiction” :

Une figure monte du fond de l’obscur, monte par un canal qui s’épanche dans la main, comme si le geste d’écrire débordait le courant ténébreux. Un double d’ombre prend muettement la parole. Il ne s’agit pas d’une inspiration, mais bien d’une prise de parole déclenchée par un acte – l’acte de fiction, que j’essaie d’examiner, d’analyser depuis que je le pratique plus régulièrement. En fait, depuis qu’il est devenu pour moi l’écriture...<sup>19</sup>

J’appelle ce genre le *monologue anaphorique unipronominal*; *monologue*, car la prise de parole est unique et les répliques de l’interlocuteur éventuel (personnage ou lecteur) – comme déjà dans ce monologue dramatique qu’est le roman *La Chute* d’Albert Camus – sont reportées par le narrateur; *anaphorique*, parce que le récit est axé sur la répétition continuelle de l’anaphore, qui devient la règle rhétorique de la narration et de son mouvement; *unipronominal*, puisque c’est toujours le même pronom personnel qui désigne le personnage le long d’un flux verbal aux effets dramatiques certains<sup>20</sup>, sans aucune division en paragraphes. Mais déjà

<sup>14</sup> Id., *La Langue d’Anna*, roman, Paris, P.O.L., 1998.

<sup>15</sup> Id., *La Maladie du sens* cit.

<sup>16</sup> Id., *Le Mal de l’espèce*, dans *La Comédie intime* cit., p. 287-329.

<sup>17</sup> Id., *Monologue du nous* cit.

<sup>18</sup> Id., *Les Têtes d’IlJeTu*, dans *La Comédie intime* cit., p. 331-349. Ici le “ils” est pourtant représenté, dans son indicible, par une alternance des trois pronoms du titre et du “vous” qui les rassemble.

<sup>19</sup> J. Ancet, *Bernard Noël ou l’éclaircie* cit., p. 42.

<sup>20</sup> Une adaptation de Charles Tordjman du *Syndrome de Gramsci* a été créée au Festival d’Avignon (avec Serge Maggiani). *La Maladie de la chair* a été créée et jouée par le comédien Marc Lador. *La Langue d’Anna* a été jouée par Andrée Benchétrit. Ces monologues sont des textes narratifs qui se prêtent à une mise

les romans *Les Premiers Mots* et *Le 19 octobre 1977*<sup>21</sup> avaient tracé la voie respectivement de la pronominalisation et du “monologue extérieur”.

Dans *La Maladie du sens*, le “Il” c’est Mallarmé, que sa veuve, Maria Gerhard, qu’il avait épousée à Londres en 1863, désigne ainsi. C’est à elle, “la Silencieuse”, que cette fiction donne la parole, à même de revivre par là l’aventure poétique mallarméenne à travers le témoignage de ce miroir, de ce double muet à qui, face à la “disparition élocutoire” du poète, est maintenant confié la tâche de témoigner de l’expérience extrême de la création à laquelle elle a assisté et dont elle est la seule vraie dépositaire. Né de la lecture des œuvres et de la correspondance de Mallarmé, cet ouvrage offre à Bernard Noël l’occasion de se confronter à la poétique de Mallarmé tout en réfléchissant en même temps à la sienne, qui lui doit beaucoup. Il est évident que la veuve, qui avoue n’avoir jamais rien compris à l’obscurité du mari, ne saurait pas parler si précisément littérature. Il y a donc là, par le biais de la “fiction” une superposition de la part de Bernard Noël qui se sert d’elle pour s’exprimer poétiquement (à travers elle, sa propre projection actancielle) sur la poétique de Mallarmé. La femme du poète joue un rôle, celui du miroir d’un être «impersonnel» et «absent»:

Il m’avait confié la gestion de sa réalité ou plutôt – mais je tremble en le disant – il avait fait de moi le miroir grâce auquel il se voyait exister. Il était devenu si impersonnel que j’étais la preuve de sa personne. Il s’apercevait lui-même en venant vers notre lit, où il entraînait en me priant de murmurer son nom. Il me surprenait chaque fois par cette demande car j’avais tout naturellement pour lui des syllabes plus amoureuses. Il disait: Appelle-moi par le nom que tu tracerais sur une enveloppe si j’étais absent. (p. 29)

en scène théâtrale, sans pourtant être spécifiquement conçus pour le théâtre. Il faut remarquer que les seules vraies pièces écrites par B. Noël sont à ce jour *La Reconstitution* (Paris, P.O.L, 1988), *Onze voies de fait* suivi de *Héloïse et Abélard* (Mont-de-Marsan, L’Atelier des Brisants, 2002) et *Le Retour de Sade* (Paris, Lignes-Manifeste, 2004).

<sup>21</sup> B. Noël, *Le 19 octobre 1977*, Paris, Flammarion («Textes»), 1979.

Au début, la «Maladie», avec «une majuscule en tête» (p. 11), est ce dont on ne sait pas parler, un mal qui cache/révèle l'immense projet du «Livre», du «Grand-Œuvre» ayant atteint le cerveau de Mallarmé. Le rêve de l'«Œuvre» devient la réalité, une réalité vécue comme réelle mais qui peut désormais se passer d'exister, «le Livre existant de toute la force fascinante de son inexistence» (p. 33). En effet, ce «secret» demande oxymoriquement une «inexplicable explication» qui mène à «l'agonie de la pensée» (p. 35), à la scintillation foudroyante et sordide de l'«inexprimable» (p. 21). L'«Œuvre» est moins à *réaliser* qu'à *concevoir*; elle retire justement toute sa présence de son impossibilité et de son inexistence. Elle s'*irréalise*, pour ainsi dire, en tant qu'échec constamment reporté à l'avenir:

Il a conçu sans doute cet échec dans la correspondance exacte du Néant, et le rôle que ce dernier joue dans l'Œuvre, l'échec le joue dans la réalisation toujours reportée du projet. (p. 45)

C'est d'ailleurs Mallarmé qui confère à sa définition de l'Œuvre une nuance magique (l'alchimie) et archaïque par le ton gnomique de l'énonciation: «mon œuvre, qui est l'*Œuvre*, le Grand-Œuvre, comme disaient les alchimistes, nos ancêtres»<sup>22</sup>.

Mallarmé se propose de rendre perceptible comme réelle une absence, l'Idée au lieu de la chose, «l'effet» au lieu du fait, d'où le paradoxe magnifique d'une œuvre qui pourrait se réduire au pouvoir incantatoire du nom qui en constitue le titre, *Hérodiade*, danseuse incarnant, d'après Giovanni Macchia, «l'idée de la poésie elle-même»<sup>23</sup>. Toutefois, un chercheur italien souligne à juste titre le caractère non systématique, donc non philosophique, puisque

<sup>22</sup> Mallarmé, *Correspondance complète 1862-71. Lettres sur la poésie 1872-98*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard («Folio»), 1995, p. 345.

<sup>23</sup> G. Macchia, *La ballerina parnassiana*, dans Id., *Il mito di Parigi*, Torino, Einaudi Tascabili, 1995 (1<sup>ère</sup> éd. 1965), p. 222 (c'est moi qui traduis).

trop adhérent à l'objet, de Mallarmé, dont la théorie ne saurait être que la transfiguration du «rêve impossible d'une théorie»<sup>24</sup>.

En montrant le rôle de l'échec dans l'Œuvre, Bernard Noël en vient au véritable noyau sémantique de la question du «creusement du vers» qui est celui du «Néant» et du «Vide». Ce qui le fascine chez Mallarmé, c'est bien le fonctionnement de la «machine mentale» dont le mécanisme est déclenché par la lecture:

Il aurait de cette façon construit la plus étrange des machines, mentale entièrement, et pour l'essentiel composée d'une scène vide où le Vide en personne viendrait se représenter chaque fois que l'acteur, c'est-à-dire le lecteur, se risquerait à en déclencher le mécanisme par l'acte de lire. (p. 46)

Noël est également porté à matérialiser l'Idée par une similitude plastique vaguement parnassienne: «Il parlait de l'Idée, je me souviens, comme un sculpteur parlerait du bloc qu'il équarrit. Il prétendait la dresser devant lui, la tailler, la modeler» (p. 61-62).

Les raisons de son intérêt sont bien claires à tous ceux qui connaissent le paysage fondamental de son écriture, l'espace vide d'où jaillit une présence corporelle, née de l'action du regard, présence dont le but est d'atteindre le réel par l'élaboration mentale de l'image. Le mot est le fruit d'un accouchement qui crée le monde en le découvrant et la connaissance visuelle est foncièrement érotique; elle métamorphose «la chair en verbe» (p. 54), avant même qu'elle ne soit pensée, dans cette émotion soudaine qu'est l'Idée. Écrire, c'est donc interroger ce vide, faire le vide tout autour pour le respirer avant de le combler momentanément par le travail des mots, sorte d'ombres de la voix destinée à la disparition, ou, dans le cas de Mallarmé, à l'étouffement. Voilà pourquoi il cite ce passage où Mallarmé parle de «la Poésie» qui lui «tient lieu de l'amour, parce qu'elle est éprise d'elle-même», signe du besoin physiologique d'aimer et d'être aimé par elle, par son propre désir. Ainsi, il va bien au-delà

<sup>24</sup> L. Bevilacqua, *Parole mancanti. L'incompiuto nell'opera di Mallarmé*, Pisa, Edizioni ETS, 2001, p. 151.

de la littérature, qui «n'était pas son but» (p. 56) pour affronter le sens même de la présence. Tâche difficile, que le poète accomplit seul, nu, face au miroir vide de la page: «Devant le papier, l'artiste *se fait*»<sup>25</sup>. Cette volonté de sortir de la littérature et des pièges de la représentation pour viser immédiatement l'intelligence pré-verbale est soulignée à plusieurs reprises par Bernard Noël dans le texte: «Il voulut donc ne mettre en scène que des Idées car elles peuvent se projeter dans l'Intelligence sans passer par la représentation, qui est la plaie de tout exercice de narration» (p. 64). Mallarmé, dans la lucidité de son délire d'insomniaque, efface, supprime, crée par «élimination» ses ténèbres et ses fantasmes: «la Destruction fut ma Béatrice» (p. 66).

Le paradoxe d'une création qui précéderait l'Œuvre jusqu'à la remplacer porte Mallarmé au célèbre appel par lequel, le soir avant sa mort, il prie sa femme et sa fille d'éliminer toutes ces liasses de notes: «Brûlez, il n'y a pas là d'héritage littéraire, mes pauvres enfants. Ne soumettez même pas à l'appréciation de quelqu'un: ou refusez toute ingérence curieuse ou amicale»<sup>26</sup>. Le rôle que Bernard Noël finit par attribuer à la veuve est celui de la dépositaire d'un secret, ce «quelque chose de merveilleusement innommable» à partager – l'on pense également au mystère des révélations imaginaires que le Christ mourant aurait fait à Sancta Magdalena dans le *Chant du Calvaire*<sup>27</sup> de Villiers de l'Isle-Adam, un des meilleurs amis de Mallarmé et auteur fort apprécié par Bernard Noël. Il s'ensuit que la veuve, victime d'un sacrifice puisque Mallarmé lui préfère la poésie, est après choisie en tant qu'héritière d'un transfert imaginaire de la

<sup>25</sup> Mallarmé, Lettre à Lefébure du 18 février 1865, in Id., *Correspondance complète 1862-71. Lettres sur la poésie 1872-98* cit., p. 227.

<sup>26</sup> Id., *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par B. Marchal, vol. I, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1998, p. 821.

<sup>27</sup> «Non: mais c'est qu'au moment de quitter la nature | Où sa mère gisait sans regard, sans murmure, | Te voyant là parmi ces bourreaux pleins d'effroi, | Peut-être qu'il t'a dit une parole, à cause | De ton amour divin! un secret,... quelque chose,... | Un dernier mot de plus, à toi», in Villiers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes*, éd. établie par A. Raitt et P.-G. Castex avec la collaboration de J.M. Bellefroid, vol. I, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), p. 96.

tête du poète (et du «Livre» qu'elle contient) dans la sienne, manière idéale et charnelle à la fois pour Bernard Noël d'imaginer une continuation posthume de sa pensée interminable dans un autre corps:

Il promettait un Livre qui n'existe pas, et qui doit d'être absolu à cette inexistence. Il a cependant fait exister ce Livre dans sa tête, et son plan fut peut-être de le glisser de la sienne dans une autre pour éviter qu'il ne soit mis en l'air par les relativités du monde. [...] Il en a donc opéré le transfert avec le plus grand soin, c'est-à-dire avec une discrétion dont mon mari a trouvé le modèle dans la chirurgie, qui endort le patient afin de l'opérer en toute sécurité. Il ne m'a pas endormie: il s'est contenté de ne pas m'avertir clairement pour me laisser la chance de trouver en moi l'espace où sa pensée continue. (p. 87-88)

Le lecteur averti ne peut ne pas saisir là une allusion, d'ailleurs déjà explicite dans le titre de l'ouvrage, au phénomène de la «sensure», néologisme par lequel Bernard Noël désigne la «privation de sens», qu'il distingue de la «privation de parole» qu'est la *censure*<sup>28</sup>. Dans ce contexte spécifique, il s'agit moins d'une maladie du sens proprement dite que non du transfert du mal d'un être qui en est conscient à un autre voué à le trouver et à le perdre sans arrêt, car c'est bien dans le provisoire et dans l'infini de ces retrouvailles que vit le Vide. C'est le «scandale intime» qui fait voir à Paul Valéry dans l'œuvre de Mallarmé «une conquête spirituelle décisive»<sup>29</sup>, et le sens même de l'inachèvement de tout poème<sup>30</sup>. Poème qui, par le creusement du vers, se veut fondateur de son propre espace, «ce nouvel espace qui est l'envers du langage» (p. 89).

Mais c'est en venant à la matérialité de l'écriture et au rapport direct au papier et à ses blancs que Bernard Noël révèle le véritable sens de sa filiation mallarméenne. La «Page», comme «le Vers», loin

<sup>28</sup> Voir B. Noël, *le Sens la Sensure*, Le Rœulx, Talus d'Approche, 1985.

<sup>29</sup> P. Valéry, «Préface» au *Mallarmé* de J. Royère, Paris, éd. Kra, 1937.

<sup>30</sup> «Un poème n'est jamais achevé – c'est toujours un accident qui le termine, c'est-à-dire qui le donne au public», in P. Valéry, *Tel Quel*, Paris, NRF/Gallimard, 1941, p. 154.

d'être de simples moyens, ce sont de véritables «unités de l'espace» et «de temps», indispensables à la condensation de l'énergie verbale:

Il affecte ici le mot "Page" d'une majuscule, et il en fait une unité de l'espace tout comme en est une le "Vers" qui, qualifié par lui de "ligne parfaite", est une unité de temps. Il articule ainsi un rapport capital entre le temps et l'espace, rapport vers lequel je m'avance en vain faute de savoir allumer une explosion dans le langage. (p. 71-72)

La postérité de ce legs est plurielle. Il est évident que dans ce "Je" qui se propose d'aller jusqu'au bout du chemin ouvert par Mallarmé, il n'y a pas que sa veuve, démunie de motivations poétiques, mais surtout le poète Bernard Noël et sa volonté d'avancer dans sa quête: «Il n'y a pas réussi, je le crains, mais il a tout de même ouvert le chemin jusqu'où il faut aller pour réussir, et c'est là que *je* veux aller» (p. 73, c'est moi qui souligne). C'est donc un "Je" mallarméen qui surgit là de son altérité, au lieu de disparaître<sup>31</sup>.

Tracées par la ligne et par le vers, scandées par la ponctuation, les «précipitations du sens» tachent d'encre la Page, ses fragments, les miettes de son pain mental. Le poème doit ainsi trouver son lien, un espace pour s'épanouir.

### *L'Espace du poème*

Dans un livre d'entretiens, *L'Espace du poème*<sup>32</sup>, Bernard Noël se dit redevable à Mallarmé d'avoir montré pour la première fois en poésie le pouvoir de l'espace en tant que tel, lieu physique et mental générateur de mots, découverte celle-ci aussi bouleversante que celle de la lecture silencieuse qui terrifia un des frères de Saint Jé-

<sup>31</sup> «Car, plus qu'à la "disparition élocutoire" du "Monsieur" qui écrit, à laquelle on aura trop longtemps voulu résumer son geste de poète, c'est à sa contrepartie, c'est-à-dire au surgissement de ce "latent compagnon qui en moi – disait-il – accomplit d'exister", que Mallarmé se sera efforcé d'assister», in J. Ancet, *Bernard Noël ou l'éclaircie* cit., p. 87.

<sup>32</sup> B. Noël, *L'Espace du poème* cit.

rôle modifiant complètement le rapport au texte à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup>:

Il n'y a pas de poème au sens où nous l'entendons aujourd'hui avant Mallarmé. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*: c'est le premier poème où l'espace est pris en compte, en tant que pur espace, dans les blancs. [...] Mallarmé, lui, prend l'espace en compte tout à coup: l'espace où surgissent les mots et qui les génère. Ainsi, pour la première fois, il met en scène l'événement mental qu'est un poème, tout comme dans *Igitur*, son autre œuvre capitale, il invente un théâtre dans lequel n'ont un rôle que des pensées<sup>34</sup>.

L'idée noélienne du poème dérive directement de l'intuition de Mallarmé, dans la mesure où elle lui doit ce concept d'un lieu "spacieux" et vide dont la présence favorise la précipitation verbale, sorte d'"événement naturel" grâce auquel on dispose des "objets verbaux" dans un espace que le poète prépare pour y accueillir les mots:

J'aime à penser qu'un poème est comme un événement naturel. L'événement que provoque une force naturelle. Un orage, par exemple. Un orage verbal. Cet orage verbal laisse des traces qui sont les vers du poème. Mais quand le lecteur prend le poème, c'est lui qui devient le territoire de l'événement verbal. Un événement dont sa lecture provoque la répétition, mais pas à l'identique, bien sûr. Le poème est une sorte d'événement informel<sup>35</sup>.

Or, le mot-clé est là l'adjectif "informel" disant l'irréductibilité du poème à la finitude des formes et des contraintes, bref sa continuité, malgré toute tentative de le limiter et de l'orienter vers un centre. Il y a au cœur des arguments de Bernard Noël des leit-mo-

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 42-43. À la page 163, B. Noël cite la recommandation placée en tête d'*Igitur*: «Ce conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur, qui met les choses en scène, elle-même» pour montrer le vide originare de l'espace «pur».

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 36.

tive de la poétique mallarméenne; je pense, entre autres, à l'écriture en tant que forme vide, au poème comme entité préexistante à sa réalisation, ainsi qu'au mouvement de "disparition", voire d'"abolition" que l'Œuvre entraîne, ce qui le mène souvent à faire des affirmations de ce genre:

Écrire, c'est faire le vide.

[...] le poème existe avant d'exister. Existe d'abord comme un possible. L'espace que je cherche à rendre sensible est le contraire: il appelle la construction au lieu de n'avoir d'existence qu'à partir d'elle – il l'appelle puis s'y abolit<sup>36</sup>.

Si la "mentalisation" de l'espace poétique est sans aucun doute l'un des aspects communs à la poétique de Mallarmé et de Bernard Noël, comme le sont d'ailleurs la théorie de l'énonciation qui semblerait nier l'existence de ce qui est nommé au moment même où on le nomme, le recours fréquent aux *topoi* du ciel, du miroir, du double, de la chair et de la mort, ainsi que la déterritorialisation, néanmoins des différences existent entre les deux auteurs, notamment dans l'esthétique et dans la vision du monde qui en est l'expression. Bernard Noël oppose son idée anti-esthétique et anti-surréaliste de la beauté au culte aristocratique de la beauté de Mallarmé, ainsi que son "dé-chant" à l'art musical pur qu'est le vers mallarméen; en outre, son expressionnisme immanent et anti-idéaliste a bien peu à voir avec le symbolisme idéaliste du "Monsieur" de la rue de Rome<sup>37</sup>.

Il reste maintenant à montrer comment la notion de sens évolue chez Bernard Noël, à même d'éclaircir l'*explicit* de la fiction qu'il consacre à Mallarmé.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 66, 69, 160.

<sup>37</sup> Voir à ce propos F. Scotto, *Bernard Noël: il corpo del verbo* cit., p. 126-127 et Id., «Bernard Noël», in M. Jarrety (sous la direction de), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours* cit., p. 535-537.

*Du sens de la maladie*

Il suffit de penser à la valeur attribuée par Bernard Noël à l'invention du mot «sensure» – la seule de ses créations qu'il aimerait qui lui survive<sup>38</sup> – pour comprendre l'importance du sens dans sa démarche. La polysémie de ce terme se prête à toute une série d'interprétations et de variations possibles, selon les cas. Si le sens c'est d'habitude *ce que cela veut dire* dans la chaîne de la signification, il faut pourtant le mettre en rapport avec l'idée qui, en remplaçant le "centre" (Dieu) par du "central", substitue à l'"infini" divin l'"interminable" humain constamment en mouvement<sup>39</sup>. Le sens est alors le principe même de la relation, il ne désigne plus statiquement la chose saisie, mais le dynamisme du mouvement qui nous fait tendre vers elle:

Ce qui est important, c'est le mouvement. Il n'y a pas de vie en dehors du mouvement. Mais il n'y a pas de sens non plus, et le sens n'est pas un pouvoir, c'est un partage.

[...] le sens, ce n'est pas ce que cela veut dire, c'est ce vers quoi ça va<sup>40</sup>.

On ne maîtrise donc pas le sens, on est entraîné par l'élan qui nous pousse à le poursuivre, quête toujours lacunaire, sauf quand l'élan semble momentanément récompensé par quelque illumination qui ne sait pourtant que relancer notre désir de davantage. On écrit aussi pour savoir d'où cela vient: «Une de mes raisons d'écrire c'est ça: voir comment ça pousse...»<sup>41</sup>. Or, chez Bernard Noël, "ça pousse" *verticalement*, car le "vers", qui n'est pas à lui seul une unité de sens, tout en contribuant à en créer une par son accumu-

<sup>38</sup> J. Ancet, *Bernard Noël ou l'éclaircie* cit., p. 21.

<sup>39</sup> B. Noël, *L'Espace du poème* cit., p. 19.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 14. Dans son étude *Il mare e la cattedrale. Il pensiero musicale nel discorso poetico di Baudelaire, Verlaine, Mallarmé*, Pisa, Edizioni ETS, 2001, Michela Landi remarque l'origine dynamique de l'énergie du "sens" chez Mallarmé, en particulier pour ce qui concerne la «progression rythmico-harmonique» de la musique tonale (p. 217, c'est moi qui traduis).

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 22.

lation progressive, constitue un poème dont le corps est vertical; ce corps-poème se tient debout sur la page en devenant le mythe fondateur de la vie qui défie l'horizontalité de la mort. Le poème est alors un corps qui se dresse et parle, qui résiste par l'oralité de l'écrit à la maladie qui l'aliterait si la résignation l'emportait sur cet espoir que le désespoir contient; il devient ainsi un «événement spatio-temporel»<sup>42</sup>:

Le poème se distingue immédiatement par sa façon d'occuper la page.  
Le poème s'y tient debout, vertical.

Et j'imagine que cette verticalité retient la trace, qu'elle mime l'acte fondateur de l'humanité puisque l'homme s'est humanisé en se dressant, en se mettant debout<sup>43</sup>.

La «lettre verticale»<sup>44</sup>, autre forme d'écriture inventée par Bernard Noël, est un poème dédié à une personne – souvent un artiste, un écrivain, un ami – qui se commence par le nom de celle-ci (*l'appellation* des lettres) et qui lui parle poétiquement de son œuvre, mieux, qui interagit poétiquement avec elle; il s'agit d'un exemple admirable de cette idée, car elle sait nous donner vraiment l'impression d'un corps verbal se dressant sur la page pour parler au lecteur.

Si le sens n'est pas que la *signification*, s'il désigne aussi la *direction* d'un mouvement qui est un élan pluriel demandant le partage sensuel (*les sens*), le vers qui constitue le poème est lui aussi en mouvement *vers* le sens, voire *avec* le sens. La contrainte qui souvent le fait naître chez Bernard Noël n'a cependant rien d'oulipien, sa fonction se limitant à délimiter préalablement la longueur (la quantité impaire des vers) et la largeur (le mètre éventuel) de son espace.

En revenant enfin à *La Maladie du sens*, rien ne nous empêche de voir dans ce déplacement du sens du cerveau du poète au cerveau de sa femme, puis à celui du narrateur et du lecteur, l'expression

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>44</sup> B. Noël, *Lettres verticales (1973-2000)*, Le Muy, Éditions Unes, 2000.

même de l'idée «perpétuelle» (terme bien mallarméen, si l'on pense aux «nymphes» du *Faune*) du mouvement que la théorèse noélienne a élaborée par la fiction.

D'après Mallarmé, «tout au monde, existe pour aboutir à un Livre»<sup>45</sup>; ce «Livre à venir», nous dit Maurice Blanchot, est ce qui fait naître son Auteur, tout en le vouant à la «disparition élocutoire» dans l'impersonnalité de *l'innommable*<sup>46</sup>.

Bernard Noël a osé nommer cet indicible, jusqu'à le rendre "dicible". Les vers qui rongent à *l'in-fini* sa parole malade sont le *sens* de sa maladie, le "mystère" de sa disparition "interminable" impossible *sans* elle.

<sup>45</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Mondor cit., p. 378.

<sup>46</sup> M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.



## Bernard Noël e la fotografia: lo “sguardo sullo sguardo”

Nell'opera di Bernard Noël (1930), poeta, romanziere, saggista fra i maggiori del secondo Novecento francese – basti pensare al riconoscimento dell'importanza del suo lavoro da parte di autori quali Aragon e André Pieyre de Mandiargues<sup>1</sup> –, la riflessione sull'arte e sull'immagine esercita un ruolo fondamentale in quanto parte integrante di una teoresi dello sguardo che è un *topos* fondatore di tutta la sua scrittura. In tale ambito, la fotografia s'inserisce come momento peculiare della riflessione sulla natura e sul senso dell'immagine in relazione al meccanismo fisiologico e mentale della vista e alla sua specifica cronotopia. Ci proponiamo qui, dopo aver brevemente riassunto la teoria dello sguardo di Noël, di mostrarne l'idea di fotografia quale affiora dai suoi testi di riflessione, per poi vedere la funzionalità della fotografia alla trama narrativa di due suoi romanzi e alla sua poesia, prima di affrontare alcune sue opere realizzate in collaborazione con fotografi in un rapporto sinergico che è nel contempo critico e creativo.

Nel fondamentale *Journal du regard*<sup>2</sup>, Bernard Noël raccoglie

<sup>1</sup> Bernard Noël *aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1979, pp. 5-9, 15. Si veda anche il cap. «L'œuvre noëlienne, singulière et reconnue» dell'interessante volume di A. Malaprade, *L'épreuve des c/sensures, les c/sensures à l'épreuve*, préface de J.-M. Gleize, Paris, SeliArslan, 2003, pp. 163-168.

<sup>2</sup> B. Noël, *Journal du regard*, Paris, P.O.L., 1988, trad. it. *Diario dello sguardo*, a cura di F. Scotto, Milano, Guerini e Associati («I Testi di Testo a fronte» 7), 1992. Da questa nostra versione italiana, da qui in poi, citiamo il testo in questione.

frammenti di un diario (1970-1983) che è un'indagine lirico-speculativa sulle ragioni e sul senso del vedere. Secondo questa teorizzazione, gli occhi separano lo spazio esterno, quello che sta loro di fronte, il *visibile*, il *fuori*, dallo spazio interiore, quello che sta dietro gli occhi, l'*invisibile*, il *dentro*. L'idea di base è che la *realtà* è *mentale* e lo sguardo è lo spazio comunicante fra il dentro e il fuori che riduce la realtà alla sua espressione, alla sua *immagine*, per cui la *vista*, lungi dall'essere una constatazione, è una *lettura* del visibile poeticamente creatrice della realtà. Ne consegue che vedere significa dar vita al mondo nei nostri occhi e che la macchina mentale funziona come una camera oscura, o un utero che trasforma il visibile in immagine, così che il corpo, attraverso il lavoro dello sguardo, diviene una superficie trasparente, lo spazio di una continua *penetrazione* rivelatrice della matrice intimamente erotica della conoscenza. La principale conseguenza di questa teoresi, sul piano della nomina-zione, è il passaggio nella scrittura dalla *visibilità* delle immagini alla *leggibilità* (o invisibilità) delle parole che esse suscitano, da cui la coazione cronica a inseguire l'immediata visibilità dell'opera d'arte e della pittura, cui la scrittura, per suo statuto verbale, vanamente aspira: «La scrittura, dice Magritte, è una descrizione invisibile del pensiero e la pittura ne è la descrizione visibile»<sup>3</sup>. Ed è proprio nella carnalità del verbo e nella immanenza corporea ed emotiva che spesso il dire noëliano approda a istanti di miracolosa visibilità verbale e di quella che Maurice Merleau-Ponty chiama la «*chair du visible*», o la «*chair du monde*»<sup>4</sup>, come opportunamente ricorda

<sup>3</sup> Id., *Diario dello sguardo* cit., p. 17. Ci sia consentito qui di rinviare, per un approfondimento di queste problematiche e, più in generale, per una presentazione globale e analitica del lavoro dell'autore, alla nostra monografia *Bernard Noël: il corpo del verbo* cit., pp. 65-68, 149-158.

<sup>4</sup> M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, texte établi par C. Lefort accompagné d'un Avertissement et d'une Postface, Paris, Gallimard («Tel»), 1999 (1<sup>a</sup> ed. 1979), pp. 177, 114. L'affinità, che da scambi da noi avuti con Bernard Noël in merito sappiamo essere del tutto inconsapevole, di questa teorizzazione con il pensiero di Merleau-Ponty è difficilmente negabile, in particolare per quanto attiene alle dinamiche del vedere e dell'esser visto, alla centralità del visuale nell'approccio gnoseologico, all'incarnazione dell'immaginario

Michel Collot<sup>5</sup>.

Per Bernard Noël, il meccanismo dal quale scaturisce “l’immagine fotografica” è analogo a quello da cui deriva l’immagine mentale. Egli considera l’invenzione della macchina fotografica quella di una sorta di corpo artificiale che, analogamente al corpo naturale, sviluppa e trasforma lo sguardo, dando vita alla «scoperta fondamentale dell’epoca moderna»<sup>6</sup>. Tuttavia tale rapporto di analogia-omologia è in qualche modo superato dalla fotografia, la quale, rappresentando la rappresentazione visiva, consente uno sguardo sullo sguardo:

La fotografia è un’invenzione decisiva in quanto determina lo sdoppiamento del reale e della sua visibilità. In questo somiglia allo sguardo, ma va anche oltre perché rappresenta la rappresentazione visiva, quindi consentendo, fuori di noi, uno sguardo sullo sguardo<sup>7</sup>.

Nella velocità dello scatto fotografico, inoltre, la fotografia rivela qualcosa di mai visto e di mai riproducibile che nella rapidità del processo di apertura, stampa e sviluppo riproduce nella camera oscura l’invisibile passaggio che avviene negli occhi dalla realtà all’irrealtà, dal visibile all’invisibile<sup>8</sup>. La fotografia ha quindi per Noël una sua specificità che la differenzia dalla pittura e che consiste in un ritaglio dello spazio, partendo da un vuoto, che diviene forma spaziale creata dalla posizione del corpo e dell’obiettivo:

La fotografia ha inventato una forma che è una “ripresa” regolata da un’“inquadratura”; questa forma non deriva da una “composizione”,

(ivi, p. 107), alla corporeizzazione delle cose (ivi, p. 173), alla matrice percettivo-erotica dell’azione dello sguardo («la vision est palpation par le regard», ivi, p. 175), fino all’intuizione di un’unità corporea del «moi-monde» (ivi, p. 309) e alla nozione di «verticalité» dell’essere (ivi, p. 277). Tuttavia differenze esistono nella definizione dello statuto del vedere, nella topologia delle dinamiche interno-esterno e soggetto-oggetto, visibile-invisibile, tangibile-visibile, oltre che nella lingua che le esprime, che in Noël mai si vuole filosofica nell’approccio.

<sup>5</sup> M. Collot, *La matière-émotion*, Paris, Puf, 1997, p. 276.

<sup>6</sup> B. Noël, *Diario dello sguardo* cit., pp. 69-70.

<sup>7</sup> Ivi, p. 90.

<sup>8</sup> Ivi, p. 107.

nel senso pittorico del termine, ma da una posizione del corpo nei confronti del visibile. Posizione essenziale in quanto, determinando il rapporto tra il fotografo e il visibile, essa determina evidentemente la posizione dell'apparecchio. Il corpo condiziona il lavoro meccanico della ripresa e s'impadronisce in questo modo dell'obiettivo.

[...]

L'inquadratura compie nello spazio un ritaglio, e la fotografia assume la forma di questo ritaglio<sup>9</sup>.

Venendo al romanzo, già ne *Le 19 octobre 1977*<sup>10</sup>, che precede di oltre un decennio *Journal du regard*, si era avuta una prima teorizzazione meta-letteraria del rapporto fra la vista e la scrittura nella nominazione, tale da fare del linguaggio un mezzo che abbiamo chiamato «cosmogenetico»<sup>11</sup>. Il 19 ottobre 1978 il narratore parla del 19 ottobre di un anno prima, giorno in cui egli acquistò un libro, *Arrêt de mort* di Vicki Baum da un *bouquiniste* sui ponti della Senna. La foto nascosta nel libro, che egli solo intravede, gli procura un'inspiegabile sensazione di malessere. Poco dopo, egli riceve un pacchetto postale che contiene il romanzo *L'Arrêt de mort*<sup>12</sup> di Maurice Blanchot e, lettane qualche pagina, trova finalmente il coraggio di girare la foto misteriosa e di osservarla, trovandosi di fronte all'orrendo ritratto di Carmen Juana Cisneros, una donna torturata durante la guerra di Spagna. Inizialmente prevale in lui una sensazione d'orrore che lo induce al vomito di fronte alla nudità di quel corpo offeso:

N'ai-je pas écrit contre cela?

N'ai-je pas écrit pour ne pas voir?

Maintenant, j'ai vu.

Maintenant, je vais écrire pour rendre cette horreur à l'invisible.

La photo: fixe comme la mort qui est la seule chose fixe au monde.

L'instant et son moulage...

<sup>9</sup> Ivi, p. 108.

<sup>10</sup> Id., *Le 19 octobre 1977*, Paris, Flammarion («Textes»), 1979.

<sup>11</sup> F. Scotto, *Bernard Noël: il corpo del verbo* cit., p. 68.

<sup>12</sup> M. Blanchot, *L'Arrêt de mort*, Paris, Gallimard («L'Imaginaire»), 1993 (1948<sup>1</sup>).

Elle est allongée sur une civière. Elle est nue. Couchée sur le dos<sup>13</sup>.

Successivamente, vinta l'iniziale avversione, il narratore riesce a osservare meticolosamente la foto ritagliando, attraverso lo sguardo della scrittura, sette segmenti descrittivi corrispondenti ad altrettanti ingrandimenti delle parti del corpo martoriato («Les pieds», «Les jambes», «Le sexe», «Le ventre», «La poitrine», «Les bras, les mains», «La tête»), così utilizzando singolarmente, in una specularità estensiva di codici, una tecnica fotografica di scrittura, quella dell'istantanea, della focalizzazione e dello scatto, per descrivere una fotografia, ovvero l'iconicità non verbale di uno sguardo altrui. Ne risultano i fotogrammi verbali seguenti:

Les pieds:

Je n'en vois qu'un. Le gauche. L'angle de la prise de vue fait disparaître l'autre. Ce pied gauche est très cambré. Il est même arc-bouté. Les orteils ne sont pas recroquevillés, comme je l'avais cru d'abord. Ils forment une seule masse. Ils sont écrasés.

Les jambes:

La droite n'est visible qu'à partir d'une dizaine de centimètres au-dessus de la cheville. Je la vois de profil. L'épaisseur du mollet. La face interne du genou et de la cuisse. La jambe gauche est normale, mais pas la cuisse. Ce qui devrait aller tout droit de la hanche au genou est déjeté. La cuisse est monstrueusement large, élargie. On dirait que, en son milieu, il y a un second genou, un peu plié, et qui tend la masse des chairs, l'étalant. L'os doit être brisé. Cassé en deux.

Le sexe:

Une masse sombre. Dans le pli de l'aîne, à gauche, un épais trait noir. On dirait un cordon. Mais qu'est-ce qui pourrait le tendre ainsi? Il part du pubis et va jusqu'à l'os du bassin. Est-il en relief ou en creux? La toison, étant donné la position du corps ou l'angle de la prise de vue, semble s'étendre jusqu'à la hanche droite, et elle masque l'aîne de ce côté. A l'exception de quelques centimètres, vers le sommet du pli. Et là, tout à coup, je devine l'extrémité d'un même cordon noir. Après cela, je vois nettement la convergence des deux incisions vers le pubis, et je

<sup>13</sup> B. Noël, *Le 19 octobre 1977* cit., p. 74.

comprends pourquoi la toison penche un peu trop vers la droite: la peau du bas-ventre n'a pas tout à fait repris sa place après avoir été soulevée.

Le ventre:

Un léger plissement au-dessous du nombril, ensuite la peau est lisse jusqu'à la taille, très marquée.

La poitrine:

Sur le flanc gauche, les creux et les saillies déterminées par les côtes ont une évidence insupportable: trop humaine. Le sein gauche ne se distingue que par le mamelon: il a l'air masculin. Le droit n'est pas visible, comme s'il avait glissé sur le côté. Sous le bras gauche, à la hauteur du sein, et très exactement à la base du triangle que forme l'échancrure de l'aisselle, il y a une masse noirâtre. On dirait une touffe épaisse. En l'examinant de plus près, je vois qu'elle est formée de petites boules, vraisemblablement des caillots, dont on dirait qu'ils ont débordé d'un petit cratère central...

Les bras, les mains:

Le bras gauche est plié de telle sorte que le coude repose sur le montant de la civière, et la main sur la taille. Cette main est fermée. On ne voit pas le pouce. Les doigts sont bouffis. Leur peau et celle du dessus de la main est marbrée. Il se peut que cela provienne de la mauvaise qualité de la photo. Le bras droit est vivement éclairé de l'épaule au coude; par contre, l'avant-bras et la main sont dans le noir. Le coude étant dans le vide, la main surgit, dirait-on, sur le bord de la civière. Cette main, qui est un poing fermé, ressemble à l'extrémité d'un moignon. Il faut en effet beaucoup d'attention pour en distinguer les phalanges, car, noircies et éclatées, elles forment une seule chair.

La tête:

Elle est fortement rejetée en arrière, aussi larynx et trachée artère ont-ils l'air, sous le menton, d'un gros tuyau. La bouche est ouverte. La lèvre supérieure est retroussée: on voit cinq dents dont trois cassées. La pointe du nez émerge d'un magma noirâtre... (A plusieurs reprises, je me suis détourné de ce magma, me levant, marchant, fuyant son image.) Une coulée noirâtre part de l'orbite gauche, couvre en partie la tempe, descend... En poussant la photo sous la lampe, je comprends: l'œil est cette masse qui a glissé vers le nez... Côté droit, un trou et le magma du sang coagulé. L'œil crevé...<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 75-77.

La crudezza e la capacità di elaborazione visionaria di queste pagine, certo ricollegabili alla mirabile raccolta d'esordio di Noël *Extraits du corps*<sup>15</sup>, fanno pensare, per la commistione contraddittoria di orrore e attrazione, di repulsione e fascinazione che esse suscitano, alla celebre immagine del *supplicié chinois* di Georges Bataille, laddove, per paradosso, il volto della persona torturata sembra, quasi dall'oltre-morte, colorarsi di una mistica aura di beatitudine, quella della santità immanente di un corpo che, in virtù delle ferite inferte dal carnefice, si apra rivelandosi e divenendo *altro* alla vista. In tal senso vanno qui interpretati «les orteils écrasés», «l'os brisé», «la masse noirâtre», la «peau marbrée», «les dents cassés», «l'œil crevé», tappe di un calvario e della trasformazione fisica della vita nella morte che lo *sguardo vedente* prima (quello del fotografo) e lo *sguardo scrivente* poi (quello dello scrittore che di tale sguardo scrive, meglio *de-scrive*, nel senso di scrive *di* quello, partendo *da* quello sguardo) ci restituisce con crudo realismo immaginifico. La fotografia ne *Le 19 octobre 1977*, che ha peraltro nella sua forma frammentaria un andamento fotografico a scatti, rappresenta insomma il *perturbante* e l'esigenza del coraggio di affrontarlo dapprima vedendolo, poi scrivendolo, ovvero rendendolo invisibile, se scrivere è un modo di vedere, pur se si scrive per vedere, così come per smettere di scrivere e farla finita con la scrittura<sup>16</sup>.

Sempre in ambito narrativo, ne *Le roman d'Adam et Ève*<sup>17</sup> la fotografia ha un ruolo centrale proprio perché è fotografo uno dei protagonisti, Jean, che, dopo un incontro iniziale con il narratore, scompare misteriosamente lasciando un trittico di foto sulla prima delle quali, quasi bianca, si può leggere: «Rencontré le paradis perdu. On y a coupé l'Arbre», la seconda, chiamata Eva, rappresenta un volto di donna, la terza un serpente. Ne nasce un thriller

<sup>15</sup> B. Noël, *Extraits du corps*, Le Muy, Éditions Unes, 1988 (1ª ed. Paris, Minuit, 1958).

<sup>16</sup> Id., *Le 19 octobre 1977* cit., pp. 9, 15, 51. Il parallelo tra la fotografia di Carmen Juana Cisneros «que falleció en octubre» (ivi, p. 74) con il *supplicié chinois* di Georges Bataille è suggerito da A. Pieyre de Mandiargues, «*Le 19 octobre 1977*» *lu par André Pieyre de Mandiargues*, in *Bernard Noël aujourd'hui* cit., pp. 5-9: 8.

<sup>17</sup> B. Noël, *Le roman d'Adam et Ève*, Paris, Stock, 1996.

filosofico ed erudito nel quale il narratore, spinto alla ricerca di Jean dal suo enigmatico lascito fotografico, si trova proiettato in un viaggio che lo porta dalla Francia, alla Germania, fino alla Russia, se uno degli assi dominanti della fitta intertestualità dell'opera è la *pièce Adam et Ève*<sup>18</sup> di Mihaïl Bulgàkov, da Noël adattata e tradotta su invito di Charles Tordjman, direttore del Théâtre de La Manufacture de Nancy-Centre Dramatique National de Lorraine; già nel testo bulgakoviano la fotografia ha un compito fondamentale, essa salvando dallo sterminio dovuto a un'esplosione di gas solare Adam Krassovski, ingegnere e militante comunista, sua moglie Ève Voïkevitch, studentessa, e il chimico accademico Efrossimov, grazie al prodigioso effetto impermeabilizzante delle radiazioni emesse dalla macchina fotografica di quest'ultimo, suo inventore. Il testo del grande autore russo diventa, nell'adattamento noëliano, la rilettura critica del sogno utopico della palingenesi comunista sovietica, vittima della "contaminazione simbolica" del potere che non ammette plurivocità d'immagini, né di interpretazioni. Innestandosi su questo substrato, *Le roman d'Adam et Ève* traccia una pista politico-metafisica che porta alla scoperta di un Paradiso terrestre («The Post Paradise Company») e di un Eden virtuale («l'Eden Center») che, nell'asservimento alla legge economica, aliena e smaschera sia il tradimento della Rivoluzione che la censura latente operante nel liberalismo occidentale, il quale subordina la libertà alla spietata logica dell'avere. La parallela rilettura del testo biblico della *Genesi* e la mitica energia originaria che ne emana, insieme al dialogismo animato da personaggi fra i quali spicca la straordinaria figura del bibliofilo erudito Constantin Malaucène, specializzato in «Conseil en utopies»<sup>19</sup>, conduce il romanzo per i suggestivi percorsi dell'alchimia e della bibliofilia, fino all'evocazione dell'eresia adamitica condannata dal Concilio di Vienna nel 1311. Ed è proprio nel corso del dotto dialogo con Malaucène che il tema dello statuto della foto-

<sup>18</sup> M. Boulgakov, *Adam et Ève*, adaptation de B. Noël, Creil, Dumerchez («Skênê»), 1993.

<sup>19</sup> B. Noël, *Le roman d'Adam et Ève* cit., p. 120.

grafia torna insistentemente, il che dà l'occasione al narratore-Noël di ulteriormente approfondire la sua riflessione sul rapporto fra la fotografia, il corpo e l'astrazione virtuale:

– Certains se demandent si la photographie n'est pas une manière de spiritualiser la matière en lui retirant sa corporéité au profit de sa seule signification. Imaginez ce que vont permettre, par exemple, les images virtuelles.

– Je n'ai jamais entendu soutenir pareil propos, dis-je.

– Les photographes ne sont-ils pas les descendants naturels des abstraeteurs de quintessence?

– C'est un point de vue intéressant, dis-je [...] <sup>20</sup>.

Per questo motivo, attraverso l'astrazione corporea, la fotografia appare «une sorte de prélèvement sacrificiel»<sup>21</sup> fondato sull'istantaneità, fino alla rivelazione della sua natura alchemica, quella di un Adamo fotografo innamorato:

– Vous aviez l'intention, dis-je, de me parler d'un Adam: le vôtre serait-il photographe?

– Photographe et amoureux! fit Malaucène avec une pointe d'agacement. Cette double qualité ne devrait pas vous déplaire, surtout si vous me laissez le temps de vous faire envisager l'art photographique comme un *ars amandi* plutôt qu'un jeu de clic et de clac entre distance et diaphragme. Savez-vous quelle captation de quintessence opère l'ouverture de l'objectif?

Représentez-vous l'instant d'avant la Genèse, quand Dieu plane au-dessus des eaux et que le monde n'est pas encore. Soudain Dieu unit l'éther lumineux, qui est son principe actif et formateur, à l'eau mère et de leur interpénétration naissent les quatre éléments...<sup>22</sup>

Tuttavia, rispetto all'alchimista, il fotografo pare annullare e sublimare il tempo:

<sup>20</sup> Ivi, p. 137.

<sup>21</sup> Ivi, p. 141.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 142-143.

L'alchimiste modelait le temps de ses opérations sur les six jours de la Création; le photographe, au contraire, semble annuler le temps, bien qu'il travaille, lui aussi, avec la *materia prima* et le firmament... On pourrait dire que, pour extraire la quintessence, l'appareil du photographe distille et sublime instantanément alors que l'alambic faisait cela successivement et en s'appuyant sur la durée...<sup>23</sup>.

Proprio il pensiero sulla fotografia di Noël consente di spiegare l'epilogo, ovvero la scomparsa di Jean per aver osato tentare di fotografare la «Sans-Image»<sup>24</sup>, l'Albero della vita, l'istante della nascita del peccato nel Paradiso terrestre miticamente votato all'ir-rappresentabile a-temporalità che trascende ogni possibile istantaneità dello scatto.

La bibliografia dei libri d'arte realizzati da Bernard Noël con fotografi è piuttosto cospicua<sup>24</sup>. Dovendo tentare una seppur non esaustiva classificazione delle tipologie di collaborazione e d'interventi, si va dalla prefazione al testo in prosa o in versi ispirato alle

<sup>23</sup> Ivi, pp. 143-144.

<sup>24</sup> *Jardins et squares*, photographies d'Édouard Boubat, Paris, Éditions A.C.E., 1982; *Marseille-New York, une liaison surréaliste*, Marseille, Éditions André Dimanche, 1985; *Le Nu*, Paris, Centre National de la Photographie, 1986; *La Navale Dunquerque 87*, photographies de Claude Dityvon, Philippe Lesage, Pierre Devin, Douchy-les-Mines, Centre Régional de la Photographie Nord Pas-de-Calais, 1990; *Ligne de fracture*, photographies de Pierre Devin, ivi, 1991; *Arbre: portrait*, photographies d'Édouard Boubat, Éditions Argraphie, 1991; *Genèse de l'arbre*, photographies de Boris Lejeune, Paris, Éditions de la Différence, 1992; *Jacques Tuquoi*, Bordeaux, Éditions Le Festin, 1992; *Claude Bricage, Maguy Marin*, Paris, Armand Colin, 1993; *Les égarements de Saint-Marceaux*, photographies de Gérard Rondeau, Musée des Beaux-Arts de Reims-Albedo, 1993; *Intimité et immensité*, photographies de Lucien Hervé, Paris, Éditions Téménos, 1994; *Capitales oubliées, Bratislava, Slovaquie*, photographies de Michel Séméniako, Paris, Éditions Edipso, 1996; *La Commune, Paris 1871*, Paris, Nathan, 1998; *Champs*, photographies de Guy Hersant, Trézélan, Filigranes Éditions, 1999; *Chaos*, photographies de Josef Koudelka, Paris, Nathan/Delpire, 1999; *Bord de guerre*, photographies de Marie-Claude Quignon, Éditions La Forge, 1999; *Euphrate, le pays perdu*, photographies de Hugues Fontaine, Arles, Actes Sud, 2000; *Ombre. Trilogia*, photographies de Alain Volut, Napoli, Electa Napoli, 2000. Si veda anche l'apparato bibliografico del catalogo di R. Piniès (contributions réunies par), *Bernard Noël. Écrire-Voir*, Carcassonne, Centre Joë Bousquet et son temps, 2002.

foto che, a seconda del formato e della sempre diversa impaginazione dei volumi, è presente in essi in sezione autonoma, oppure intercalato a fotografie, o ancora interagente con esse sulla stessa pagina, in funzione mai didascalica, semmai parallelamente e paritariamente espressiva. La scelta tra questi di alcuni esempi significativi può consentire, dopo aver visto analiticamente la fase teoretica e narrativa del lavoro di Noël sulla fotografia, di mostrare l'originalità creativa di quello che non è solo un discorso critico, bensì un momento d'espressione attraverso la scrittura fondato sul valore etico, per l'autore capitale, che è quello dell'incontro, dello scambio, della relazione con l'Altro<sup>25</sup>.

*Genèse de l'arbre*<sup>26</sup> anticipa il tema biblico, che poi ricorre ne *Le roman d'Adam et Ève*, della Genesi e dell'albero della vita. In un poema in cinque sezioni (*Avant, Souffle, Bourgeons, Floraison, Androgyne*), Noël precorre, sviluppa e anticipa il ciclo con il quale le fotografie a punta d'argento di Boris Lejeune narrano la vita di una «sculpture-pommier»<sup>27</sup> vista nel suo mutamento continuo dall'inverno alla fioritura primaverile. I versi fondono la parallela rielaborazione alla mimesi con la mutazione progressiva della pianta, da seme a frutto a fiore, che gli scatti in bianco e nero di Lejeune paiono cesellare nella segmentazione di una sequenza cinematografica rallentata e alludono, non a caso, alla tecnica usata dal fotografo («les écailles d'argent», «le silence argenté»<sup>28</sup>) come, con continue citazioni intertestuali dalla *Genesi*, fanno interagire la metamorfosi osservata nella pianta con quella dello sguardo fotografico che la ritrae e con la sua matrice mentale («son fruit est déjà dans la tête»), nel contempo interrogandosi sullo statuto dell'oggetto («Qu'est-ce que la pomme ou l'arbre et sur eux | le regard [...]») visto tramite

<sup>25</sup> In tal senso illuminante appare il nome della collana editoriale «Rencontre» da Bernard Noël fondata e diretta prima per le edizioni Dumerchez di Creil, poi presso le edizioni L'Atelier des Brisants di Mont-de-Marsan, e dedicata all'incontro fra uno scrittore e l'opera di un artista.

<sup>26</sup> Si veda nota 21.

<sup>27</sup> B. Noël, *Genèse de l'arbre* cit., p. 89.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 12, 27.

la vista di un altro e pure inafferrabile allo sguardo verbale della scrittura, in una *mimesi interrogante*:

Qu'est-ce que la pomme ou l'arbre et sur eux  
le regard qui prend l'air comme une main

prend la solidité des choses et la travaille  
attachant parfois le visage pour greffer dessous

la chose d'ombre à la chose trop pleine de soi  
n'est-ce pas une fleur d'air qui pousse alors

son fruit est déjà dans la tête  
il en va sous le crâne comme au ciel<sup>29</sup>.

Nell'albero simbolicamente rivive il mistero ancestrale della creazione che è anche quella dell'immagine di quella immagine che la foto ne forgia e che lo sguardo dello scrittore che la osserva se ne fa nella camera oscura mentale, nella quale essa diviene carnale senza verbale. Il rifiorire del melo in una «nudità innocente»<sup>30</sup> rimanda allora al tema batailliano del *bleu du ciel*<sup>31</sup> e alla nozione cara a Bataille di poesia come ricerca di una «nudità fondamentale» che anche Noël fa propria<sup>32</sup>. All'albero poi si ritorna anche nel volume *Arbre: portrait*<sup>33</sup>, che al *topos* dell'albero, còlto in varie stagioni e in disparati luoghi del mondo, associa, a tratti, la presenza animale e umana, come, in particolare, in *Provence, paradis terrestre* (1991), dove l'immagine del nudo femminile disteso all'ombra dell'albero, nella sua grazia chiaroscurale, è occasione per Noël di ridisegna-

<sup>29</sup> Ivi, pp. 38-39. All'interno del *corpus* poetico di Noël, la fotografia è esplicitamente presente altresì nel testo *La photo d'un génie*, dedicato a Sigmund Freud, in Id., *La Rumeur de l'air*, Fonfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1986, pp. 13-20.

<sup>30</sup> «la nudité redevient innocente», ivi, p. 79.

<sup>31</sup> G. Bataille, *Le Bleu du ciel*, Paris, J.-J. Pauvert, 1957 (1<sup>a</sup> ed. 1936).

<sup>32</sup> B. Noël, *Sur "Documents"*, in G. Bataille, *Documents*, éd. établie par B. Noël, Paris, Mercure de France, 1968, p. 10.

<sup>33</sup> É. Boubat, B. Noël, *Arbre: portrait* cit.

re un paesaggio mitico dai tratti biblico-ellenistici nel quale l'Eva biblica si confonde con Elena di Sparta e l'albero è trasfigurato visionariamente in santuario:

Hélène fut platane et déesse, à Sparte, avant d'être humaine et de donner corps à la beauté. Quand le serpent s'appuie à l'arbre et l'enlace, il est l'image de l'union sexuelle, mais il ressemble plutôt à l'intelligence, qui donne des membres à la phrase, ou à l'imagination, qui greffe de la présence sur un bout de bois. La colonne est un tronc de pierre. Le temple est la traduction pesante du petit bois, dont les ramures sacrées formaient un sanctuaire<sup>34</sup>.

Come l'albero, la poesia si erge *verticalmente* sulla pagina opponendosi all'orizzontalità della morte e l'energia vitale di questa *erezione* ne fa un segno attraverso il quale il corpo si sottrae rivelandosi alla vista. Allora la parola che lo dice lo rende muto, la sua carne blanchottianamente sottraendosi alla nominazione. La nudità non è il corpo, ma il vortice della sua assenza per l'incapacità dello sguardo che la vede di fare della parola il nudo corpo che la dice<sup>35</sup>. Notiamo una profonda analogia fra questa posizione e quella espressa da Federico Ferrari e Jean-Luc Nancy nel bel volume *La pelle delle immagini*<sup>36</sup>, raccolta di brevi testi ispirati da dipinti e fotografie, laddove gli autori affermano che «il venire alla presenza è anche sempre un sottrarsi alla presenza, una evanescenza»<sup>37</sup> e che

<sup>34</sup> *Ibidem*, senza numeri di pagina.

<sup>35</sup> «La nudité n'est pas le corps, elle n'en est que le signe; le portrait n'est pas le corps, il n'est rien qu'une signature. Nous confondons le visage et l'identité: quant au reste du corps, nous l'habillons pour le réduire. Ainsi vivons-nous dans un monde où nous rencontrons moins des corps que des citations, car chaque visage répète la connaissance que nous en avons [...] Le corps nous échappe par où justement il est corps – son épaisseur organique, et il s'absente derrière lui-même chaque fois que nous le nommons. La parole, dirait-on, ne peut être émise qu'en censurant ce qui l'émet. Le corps reste muet, d'un mutisme radical qui ignore les mots [...]», in B. Noël, *Treize cases du je*, Paris, Flammarion («Textes»), 1975, p. 159.

<sup>36</sup> F. Ferrari, J.-L. Nancy, *La pelle delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

<sup>37</sup> *Veritas*, ivi, p. 99.

«dipingere, disegnare o fotografare il nudo significa accettare ogni volta la medesima sfida: rappresentare l'irrapresentabile fugacità della messa a nudo [...]»<sup>38</sup>. Inoltre, il far dell'intimo non il luogo dell'interiorità, bensì della superficie esposta e offerta allo sguardo

[...] ciò che è più intimo è sempre fuori di sé: non è riposto nell'interiorità ma è tutto nell'esposizione a una luce, a uno sguardo, che vengono da fuori. La nudità è esattamente questo uscire da sé che dà corpo al corpo<sup>39</sup>

conferisce allo sguardo stesso, come in Noël, il ruolo di sostanziale creatore della visibilità delle immagini.

Si vede quindi come il nucleo fondamentale per Bernard Noël sia quello della «presenza» – tema caro anche a Yves Bonnefoy, ma nel senso di una presenza umana dell'essere nella luce del suo luogo terrestre e nella sacralità della sua finitudine –, che in *Intimité et immensité* associa *intimità* e *presenza* nel tentativo d'identificare l'intimo con la voce stessa dell'immagine fotografica affrancata dai limiti autotelici del linguaggio: «L'intimité serait-elle le contraire de la langue: la voix de la présence?»<sup>40</sup>. Quest'opera, realizzata in collaborazione con il fotografo d'architettura di Le Corbusier, alterna la ridondanza di versi e fotografie, come nel caso del ritratto di Matisse, figura peraltro fondamentale per la riflessione di Noël sul volume dello sguardo, o di Cocteau<sup>41</sup> all'approfondimento saggistico del rapporto tra lingua e immagine<sup>42</sup>.

Viceversa, in *Ombre. Trilogia*, il testo introduttivo di Bernard Noël è una sorta di empatica visitazione di una mostra di affreschi pompeiani e di fotografie di calchi di corpi di Romani pietrificati dalla lava di antiche eruzioni vesuviane nella quale spicca l'icastica

<sup>38</sup> *Preambolo*, ivi, p. 8.

<sup>39</sup> *Presenza*, ivi, pp. 75-76.

<sup>40</sup> L. Hervé, B. Noël, *Intimité et immensité* cit., p. 98.

<sup>41</sup> Ivi, pp. 22, 85.

<sup>42</sup> Lo è anche, con una punta di critica pamphlettistica nei confronti della “civiltà delle immagini”, il testo *La guerre des images*, in M.-Cl. Quignon, B. Noël, *Bords de guerre* cit.

figura distesa di un gigante fatto di un assemblaggio eteroclitico di sassi e legni. Nell'orizzontalità della morte, il volto sfigurato sprigiona una dolente espressività, frutto dell'esitazione analogica fra l'umano e il minerale:

Vi noti anche con un po' più d'attenzione un volto sfigurato da uno schiacciamento che ha frantumato i lineamenti e provocato perdite di sangue, sanie. Vai verso questa pietra e, avendola presa in mano, vedi tremare la somiglianza che, ora sottolinea la violenza della faccia schiacciata, ora la oscura per rendere la pietra alla pietra. Apprezzi questa esitazione tra l'immagine e il sasso, l'umano e il minerale, prima di andare a deporre questo blocco su un letto d'erbe<sup>43</sup>.

Ma è in *Euphrate, le pays perdu*, che, descrivendo passo passo il suggestivo viaggio fotografico di Hugues Fontaine nella valle siriana dell'antica Mesopotamia, Bernard Noël giunge a conclusioni fondamentali sullo statuto della fotografia. Nel constatare la costante ricerca d'ombra in queste foto abitate da nomadi beduini, Noël stabilisce un parallelismo tra la fotografia e la lingua, le cui ombre verbali sono gli accenti

Hugues Fontaine photographie souvent l'ombre dans la lumière, et cette ombre est là aussi précise et discrète qu'un mot dans une phrase, ou un accent sur une lettre<sup>44</sup>.

fino a vedere nella fotografia un «mythogramme» superiore all'immagine e nell'occhio il creatore di uno spazio che dà pelle alla materia visiva. Allora l'immagine fotografica trascende il proprio soggetto per divenire sinestetico piacere del tatto visivo:

On sait depuis toujours que l'intérêt d'un tableau ou d'une photographie n'est pas dans son sujet [...] tant le plaisir dit esthétique est avant tout une jouissance liée au toucher visuel. Lequel toucher met

<sup>43</sup> B. Noël, *Il gusto dell'ombra*, trad. di F. Scotto, in A. Volut, *Ombre. Trilogia* cit., p. 10.

<sup>44</sup> H. Fontaine, B. Noël, *Euphrate, le pays perdu* cit., senza numeri di pagina.

en relation la matière en suspens dans l'image et celle qui flotte dans le regard<sup>45</sup>.

Punto di vista, ritaglio di spazio visibile nel vuoto dell'invisibile, rivelazione d'un istante inconcluso e forse mai stato, la fotografia è per Bernard Noël, prima di ogni altra cosa, un momento dello sguardo, il bacio che gli occhi depongono sull'aria che copre la pelle delle cose.

<sup>45</sup> *Ibidem*. Al «toucher visuel» fa eco «un toucher des yeux», in G. Rondeau, B. Noël, *Les égarements de Saint-Marceaux* cit., senza numeri di pagina («À toucher des yeux»).

## Bernard Noël et la peinture: la quête du mot visible

Depuis ses débuts littéraires, autour de 1960, Bernard Noël (1930) a consacré à la réflexion sur l'art et sur ses relations avec l'écriture la plupart de son travail. En effet, il s'est toujours intéressé aux rapports qui lient la «modulation de l'espace mental» dans le langage poétique à «la représentation visible de la mentalité» typique de la peinture. Cela entraîne une lecture des «circuits physiques entre la main, l'œil et la pensée» aux implications philosophico-esthétiques, poétiques et critiques tout à fait étonnantes:

Ce qui m'intéresse dans la poésie, c'est une modulation de l'espace mental à travers un usage particulier de la langue; ce qui m'intéresse dans la peinture, c'est la représentation visible de la «mentalité». La prise de conscience que le visible (le volume qui est devant mes yeux) est analogue au mental (le volume qui est derrière mes yeux) a changé mes rapports, car elle a permis, en direction de la réalité, la lecture de certains circuits physiques, notamment entre la main et l'œil, entre la main et la pensée, entre l'Autre et ma différence... Cela est mon travail... interminable<sup>1</sup>.

De cette façon, l'écriture trouve dans l'art une raison d'être en s'en inspirant et, en même temps, elle poursuit, à travers la nomina-

<sup>1</sup> B. Noël, *La vie l'écriture*, entretien avec J.-M. Le Sidaner, «Europe», 57<sup>e</sup> année, Paris, octobre-décembre 1979, p. 173.

tion, le travail du peintre, travail dont elle est à la fois le prolongement, l'explication et l'accomplissement sous une autre forme. Ce travail «interminable», considéré aujourd'hui dans le domaine français et international comme «l'une des contributions les plus intéressantes de la critique moderne»<sup>2</sup>, s'insère à juste titre, nous dit Michel Collot<sup>3</sup>, dans le *background* philosophique phénoménologique (de Ricoeur à Greimas, de Geninasca à Petitot) étudiant les rapports entre le corps, le regard et le mot. Il renvoie donc «aux thèses du dernier Merleau-Ponty sur la réciprocité du voir et de l'être-vu et sur l'appartenance du voyant à la "chair du monde"»<sup>4</sup> bien que Noël avoue n'avoir jamais lu l'œuvre du philosophe né à Rochefort, à laquelle on peut pourtant reconnaître pas mal d'affinités avec la sienne, comme, par exemple, l'idée du corps-œuvre d'art:

Un roman, un poème, un tableau, un morceau de musique sont des individus, c'est-à-dire des êtres où l'on ne peut distinguer l'expression de l'exprimé, dont le sens n'est accessible que par un contact direct et qui rayonnent leur signification sans quitter leur place temporelle et spatiale. C'est en ce sens que notre corps est comparable à l'œuvre d'art<sup>5</sup>.

Dans notre monographie critique *Bernard Noël: il corpo del verbo*<sup>6</sup> (*Bernard Noël: le corps du verbe*), ainsi que dans un article consacré à l'ensemble de l'œuvre poétique de l'Auteur<sup>7</sup>, nous essayons de définir les concepts fondamentaux de sa théorie du regard et de

<sup>2</sup> H. Carn, *Bernard Noël*, Paris, Seghers («Poètes d'aujourd'hui»), 1986, p. 75.

<sup>3</sup> M. Collot, *Vedere e dire (intorno al "Journal du regard" di Bernard Noël)*, «I verri», 1-2, Bologne, 1994, p. 63-77.

<sup>4</sup> Id., *La matière-émotion*, Paris, Puf, 1997, p. 276.

<sup>5</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard («Tel»), p. 177.

<sup>6</sup> F. Scotto, *Bernard Noël: il corpo del verbo*, Milan, Crocetti («I Saggi di Testo a fronte» 8), 1995. Voir, en particulier, le ch. IV: «Scritti d'arte sull'arte», *ibidem*, p. 149-160.

<sup>7</sup> Id., «Bernard Noël», in M. Jarrety (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours* cit., p. 535-537.

la nomination, telle qu'on peut la dégager, en particulier, des ouvrages *Le 19 octobre 1977* (1979), *Journal du regard* (1988), *Onze romans d'œil* (1988)<sup>8</sup>, à bien des égards une gnoséologie lyrique et émotionnelle de la relation du sujet au monde.

D'après Noël, les yeux sont la limite qui sépare l'espace *extérieur*, le *visible*, le *dehors*, ce qui est *devant* les yeux, de l'espace *intérieur*, l'*invisible*, le *dedans*, ce qui est *derrière* les yeux. La réalité est mentale, le regard est l'espace qui permet la communication entre le dedans et le dehors, la *vue* est une *lecture* subjective du visible, non pas une constatation, elle réduit la réalité à l'expression de l'*image*. L'enregistrement rétinien des données réelles du aux yeux et au mouvement du regard transforme par la pensée le réel en image et le visible en représentation du *point de vue*, par conséquent voir signifie penser. Il en résulte une idée créatrice du regard qui, loin de se borner à saisir passivement la réalité, serait plutôt le véritable créateur du monde et de la visibilité de ses images par la naissance de l'image mentale obtenue grâce à la pénétration par le réel de l'esprit-utérus du regardant. D'où une notion érotique et active de la connaissance, en tant que fruit, pour ainsi dire, du rapport sexuel entre la réalité et l'esprit de celui qui regarde. De cette étreinte naîtraient, à chaque regard, les images. C'est ce que nous appelons une *cosmogénèse* par le biais du regard, faisant de la connaissance un moment actif et créateur. Or, ce même mouvement donnant vie au *mot*; l'écriture remplace le visible par le *lisible*, d'où la verbalisation du réel accomplie par le langage, seul espace vital et organique de l'écrivain. L'écriture, condamnée à la conceptualisation indirecte du lisible, aspire donc à la visibilité immédiate et matérielle de la peinture, visibilité qu'elle aimerait avoir et qu'elle n'a pas. Son désir de *faire voir* cache une volonté d'être signe, pictogramme, par-delà tout mot, bref, la chose même.

<sup>8</sup> B. Noël, *Le 19 octobre 1977*, Paris, Flammarion («Textes»), 1979; Id., *Journal du regard*, «Prix France Culture», Paris, P.O.L., 1988; Id., *Onze romans d'œil*, Paris, P.O.L., 1988.

Bien que Bernard Noël n'aime pas qu'on le définisse un critique d'art, ses «écrits d'art sur l'art», comme nous les appelons<sup>9</sup>, sont fort nombreux et critiquement très importants, non seulement pour son œuvre d'écriture, mais aussi pour la réflexion sur la démarche des artistes qui en font l'objet. Ses intérêts artistiques sont très vastes et embrassent plusieurs genres (peinture, sculpture, photographie) et plusieurs époques (de la Renaissance à nos jours, avec prédilection pour le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle). L'on va de Géricault à Gustave Moreau, de Gustave Doré à David, d'André Masson à Matisse et à Magritte, d'Olivier Debré à Jan Voss et à Zao Wou-Ki, de François Lunven à Peter Klasen, en passant par l'art mexicain et les peintres du désir, jusqu'à Henri Michaux<sup>10</sup> et a beaucoup d'autres contemporains.

L'œuvre de *Matisse* (1987) révèle à Noël l'union de la vue et de l'émotion, ainsi que la continuité de l'espace du dedans et du dehors; le peintre qui «voit derrière son dos» modifie radicalement la notion noëlienne de l'espace, s'il parvient, grâce à lui, à l'idée de la transparence du corps et de la circulation aérienne de l'énergie du regard, là où la couleur efface le dessin et l'œuvre englobe l'artiste et sa représentation dans l'identité du monde et de l'esprit.

La réflexion sur *Magritte* (1977) est l'occasion de découvrir le fonctionnement du regard et la contradiction entre la visibilité de la peinture et la description invisible de la pensée qu'en offre l'écriture.

<sup>9</sup> F. Scotto, *Bernard Noël: il corpo del verbo* cit., p. 149.

<sup>10</sup> B. Noël, *Géricault*, Paris, Flammarion («Les Maîtres de l'Art Moderne»), 1989; Id., *Gustave Moreau*, Paris, Éditions Fernand Hazan, 1979; Id., *Londres de Gustave Doré*, s.l., À l'enseigne de l'Arbre verdoyant, 1984 (éd. italienne: Florence, Sansoni, 1987); Id., *David*, Paris, Flammarion («Les Maîtres de l'Art Moderne»), 1989; Id., *André Masson: la Chair du regard*, Paris, Gallimard («L'art et l'écrivain»), 1993; Id., *Matisse*, Paris, Éditions Fernand Hazan, 1983; Id., *Magritte*, Paris, Flammarion («Les Maîtres de l'Art Moderne»), 1976; Id., *Olivier Debré*, Paris, Flammarion, 1984; Id., *Trajet de Jan Voss*, Marseille, André Dimanche, 1985; Id., *Zao Wou-Ki: les encres*, Paris, Éditions Séguier, 1988; Id., *À la recherche de François Lunven*, Quimper, Calligrammes, 1987; Id., *Peter Klasen*, Paris, Autrement, 1983; Id., *Art mexicain*, Paris, Éditions Fernand Hazan, 1968; Id., *Les Peintres du désir*, Paris, Belfond, 1992; Id., *Vers Henri Michaux*, Draguignan, Éditions Unes, 1998.

L'objet peint est une pensée qui éloigne la chose de sa propre image (les pieds-chaussures de *Le Modèle rouge*, 1935), le sens n'est pas explicatif, l'objet figuratif est déchiré par des yeux ironico-énigmatiques qui nous regardent d'une tranche de jambon, ou d'un ciel bleu, comme dans le cas du verre sur un parapluie dans *Les Vacances d'Hegel* (1959) qu'il faut voir mentalement *dans* le regard de l'artiste:

Le propre de l'objet mental est de m'obliger à le voir dans son propre regard – c'est-à-dire que, l'ayant débarrassé de ce qu'il n'est pas (un verre sur un parapluie), je ne peux plus faire autrement que m'avancer vers l'objet qui a du surgir devant le regard mental de Magritte. Alors, sous ce regard et à cause de lui, ma pensée s'exerce à revenir sur la pensée que Magritte a pensée avant moi<sup>11</sup>.

Dans l'œuvre d'Olivier Debré (1984), avec son invention capitale du «signe-surface», Bernard Noël voit la tentative réussie d'aller au-delà de la peinture pour «créer une écriture», ce qui lui permet de considérer paradoxalement cet artiste comme «le plus grand *écrivain* contemporain».

En allant *Vers Henri Michaux* (1998), on découvre dans la «contre-écriture»<sup>12</sup> d'un écrivain-peintre un signe, un pictogramme originaire qui ne dit rien, puisqu'il *est* ce qu'il dit, «la chose même»<sup>13</sup>:

[...] Une écriture qui est ce qu'elle est comme l'air est de l'air et l'eau de l'eau.

Cette écriture, qui est un lieu, en est aussi l'élément, et c'est pourquoi elle «écrit» le même élémentaire en nous, tout en n'étant pas «notre» écriture. En fait, même déposée sur le papier, sa trace reste mentale: on ne lit pas un élément, on y entre, on devient nageur de signes...<sup>14</sup>

Toujours sensible à l'énergie de l'élan qui pousse l'artiste à la création, Noël essaie de remonter à la violence de la pulsion libidinale

<sup>11</sup> Id., *Magritte* cit., p. 24.

<sup>12</sup> Id., *Treize cases du je*, Paris, Flammarion («Textes»), 1975, 1993, p. 202.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Id., *Vers Henri Michaux* cit., p. 45.

qui la détermine, d'où son intérêt profond pour le travail d'artistes tels que François Lunven, Fred Deux, Hans Bellmer<sup>15</sup>; ici, c'est bien de l'extériorisation brutale de la matière charnelle et de son agressivité organique que l'œuvre retire sa force artaudienne extrême et insoutenable. Le long de ce trajet, il relit *Les peintres du désir* (1992), le «signe-espace» caractérisant le *Trajet de Jan Voss* (1985), ainsi que le «caractère éjaculateur» du geste d'*André Masson* (1993) dont «la main phallique dessine avec son sperme».

Il dégage alors l'érection symbolique du geste pictural-scriptural, corps peint-écrit voué à sa propre manifestation physique nécessaire par-delà toute exigence esthétique, dans le sillage de la leçon anti-surréaliste et hétérodoxe du Grand Jeu et de Bataille.

La peinture est présente aussi dans l'œuvre romanesque et poétique de Bernard Noël. Le roman *Les Premiers Mots* (1973)<sup>16</sup>, dont les personnages sont des pronoms personnels sujets, est dédié à l'ami peintre François Lunven. La mort par suicide de ce dernier, «il» dans le texte, est l'occasion d'interroger l'invisibilité de la mort dans le langage et l'énigme du sens. Dans *Le 19 octobre 1977* (1979), où la réflexion sur l'émotion et sur la physiologie de la vue et du regard se fait obsessionnelle, il est question d'une véritable «faim d'images», avalées, digérées. Elles sont alors celles de la photo du cadavre de «Carmen Juana Cisneros | que falleció en octubre»<sup>17</sup> et de deux tableaux *Bethsabée au bain* de Cornelisz de Haarlem et *Passage* de Hervé Télémaque qu'il compare, avec une allusion ultérieure à la *Bataille* d'Uccello. La description des corps des femmes nues du tableau de Cornelisz renvoie, par ses géométries triangulaires, aux objets du tableau de Télémaque, en révélant en même temps comment «la surface irréductible» du tableau fait signe par son «pouvoir renversant de nous rendre l'objet du regard que nous portons sur elle»<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> F. Deux, *Miroirs de papier*, catalogue, Galerie Alphonse Chauve, Vence, 1985; H. Bellmer, *L'Autre corps*, catalogue, CNAC-Archives, Paris, novembre 1971.

<sup>16</sup> B. Noël, *Les Premiers Mots*, Paris, Flammarion («Textes»), 1973.

<sup>17</sup> Id., *Le 19 octobre 1977* cit., p. 73-74.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 138-140.

*Portrait du Monde* (1988)<sup>19</sup>, qui est un roman documentaire réalisé à partir d'une enquête faite en interviewant les rédacteurs et le personnel du quotidien parisien *Le Monde*, montre l'attitude picturale de l'écriture qui se veut *portrait du Monde*, des «Extérieurs» et des «Intérieurs» de son corps, alors que dans *Le Syndrome de Gramsci* (1994)<sup>20</sup> c'est bien la rencontre près de Sienne avec l'artiste Jean-Paul Philippe et la visite de sa sculpture *Site transitoire* qui fournissent à la fois l'occasion d'une expérience émotionnelle profonde due à l'art et de la découverte d'un cancer de la langue caché derrière le phénomène du «trou de mémoire».

Et ce sont encore la fascination de l'art photographique et l'énigme de son ambiguïté à jouer un rôle capital dans ce thriller philosophique et érudit qu'est *Le Roman d'Adam et Ève* (1996)<sup>21</sup>, où l'enquête – que les trois photos de Jean, photographe bientôt disparu, déterminent – oriente le roman sur les pistes d'un paradis terrestre conçu à l'époque stalinienne, entre suggestions littéraires (Boulgakov) et bibliques (la Genèse).

De nombreux poèmes de Bernard Noël sont dédiés à des peintres, mais, si l'on en croit Jacques Ancet<sup>22</sup>, ce sont moins des poèmes *sur*, à partir de leur œuvre, que *dans* leur œuvre. La poésie est en même temps une réflexion lyrique sur l'œuvre de l'artiste et son prolongement, dans la mesure où elle permet au sujet d'entrer dans le mouvement que son élan provoque en l'épanouissant: c'est alors que le poème devient un bout de l'œuvre qui l'inspire et l'œuvre inspiratrice une partie du poème.

L'on va de l'interrogation poétique et méta-artistique du statut de l'art, comme dans ces vers d'un poème-préface dédié à François Lunven:

<sup>19</sup> Id., *Portrait du Monde*, Paris, P.O.L., 1988.

<sup>20</sup> Id., *Le Syndrome de Gramsci*, Paris, P.O.L., 1994.

<sup>21</sup> Id., *Le Roman d'Adam et Ève*, Paris, Stock, 1996.

<sup>22</sup> J. Ancet, *L'éclaircie*, «Faire part», 12/13 (numéro spécial «Bernard Noël»), Valence, 1989, p. 235-236.

encore de l'endroit  
encore de la peau  
irréversiblement

– l'art ne serait-il pas, opérativement  
le lieu charnière entre l'objet et le sujet,  
entre la matière et l'imagination, l'un  
à l'autre s'y nouant, l'un sur l'autre  
réagissant?<sup>23</sup>

à la pénétration du mystère du passage de l'œuvre en nous, ce «va-et-vient» qui crée le lieu chez Vieira da Silva:

toujours le va-et-vient  
le vu et le non-vu  
la greffe du pas-là  
sur ce qui est là

tant de passages  
en nous-même s'ouvrant  
en nous-même passant  
et l'œil à travers  
s'enroule au bâti d'air<sup>24</sup>

Noël privilégie l'œuvre des artistes partageant ses mêmes inquiétudes, d'où tout un réseau d'affinités électives que l'on retrouve dans ses textes. Le mot-clé est en effet «relation», celle qu'il établit, par exemple, avec les formes d'encre de Zao Wou-Ki et leur «désir», leur «pensée»:

les encres de Zau Wou-Ki sont fondées sur  
leur propre substance et  
le vide

<sup>23</sup> *La combine, merci*, in B. Noël, *Poèmes 1*, Paris, Flammarion («Textes»), p. 217-218.

<sup>24</sup> *Les états de l'air*, in Id., *Il rumore dell'aria (poesie scelte 1956-1993)*, préfacé et traduit par F. Scotto, éd. bilingue, Spinea-Venezia, Edizioni del Leone, 1996, p. 26.

pas de projet directeur pas de schéma de dessin  
rien que le désir  
ou plus exactement la pensée  
de peindre<sup>25</sup>

Ailleurs, c'est la perception du «débordement physique total»<sup>26</sup> qui, chez Michaux, différencie la peinture de l'écriture à attirer le poème vers une sorte d'après-mot, prélude infini de la mort. On a dit de l'importance qu'a pour Noël l'intention érectile du geste pictural sur la toile. En effet, son désir de ramener l'écriture à la simplicité essentielle et archaïque du pictogramme le mène à inventer un nouveau genre, la «lettre verticale»<sup>27</sup>, c'est-à-dire une forme de lettre en vers commençant toujours par l'appellation qu'est le prénom de l'artiste, de l'écrivain ou de l'ami auquel elle est adressée. Le poème-lettre se dresse ainsi verticalement sur la page, comme un corps érigé contre l'horizontalité de la mort et de la ligne. Il porte sur l'œuvre du destinataire et sur la relation du poète avec lui. Voyons, par exemple, le début de celle qu'il dédie à Bram Van Velde:

bram  
arracher la grimace  
rien et rien et rien  
art n'est pas travail  
mais attente  
[...]<sup>28</sup>

Noël s'invente aussi d'autres genres d'écriture comme le *Journal du regard* (1988) et le «roman d'œil» (*Onze romans d'œil*, 1988). Le premier est un journal (1970-1983) dans lequel, en mêlant la réflexion critique sur l'écriture, l'art et la photo à l'aphorisme, au

<sup>25</sup> Id., *Le Vide et l'Encre*, in Zao Wou-Ki. *Encres*, Paris, Librairie Séguier, 1989, p. 27.

<sup>26</sup> Id., *Vers Henri Michaux* cit., p. 81.

<sup>27</sup> Id., *Lettres verticales*, Draguignan, Éditions Unes, 2000.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 39.

scénario cinématographique, au poème en prose et au collage de citations, il s'interroge sur le regard et sur l'émotion de la connaissance<sup>29</sup>. Si ce livre fournit la «théorie» du regard qu'on a résumé dans la première partie de notre étude, *Onze romans d'œil* en est la «pratique». Noël se rend dans les ateliers de onze artistes contemporains dont il observe l'activité (gestes, postures, déplacements) pour écrire «le récit du regard tourné vers le corps au travail»<sup>30</sup>. L'attitude de l'écrivain-spectateur est celle de l'attente où tout est significatif; la création n'est alors pas seulement l'avènement de l'œuvre de l'artiste et du texte qui fait le récit de sa naissance, mais elle est surtout le réseau de relations dialectiques qui s'établissent entre l'artiste et son œuvre, entre celle-ci et l'écrivain, entre l'auteur et le lecteur. Il suffit de citer un passage de *Un roman d'espace*, à propos de Ulf Trotzig, pour avoir une idée du mélange d'émotion et de réflexion qui saisit et trouble l'écrivain-«regardeur»:

C'est de l'espace en couleurs. De près, on voit rouge, ou bleu, ou jaune. On pourrait se croire au bord d'un chaos bizarre: un chaos d'air. A moins que l'absence de forme nettement cernée ne permette une aération perpétuelle, où l'informe ne tombe jamais dans l'informel pas plus que n'y tombe – en réalité – la masse toujours suggestive d'un nuage. Jusque-là, le sens était lié à des figures, à des signes, donc à une fixité peu à peu élaborée, peu à peu mise en forme. Que dire de cette mise en déforme? Elle met l'espace dans un état critique contagieux: il verse, il va verser comme la crête d'une vague – la crête d'une vague de vent. Et tu es pris dans ce versement, comme si tout l'espace s'en trouvait solidairement ému, en toi, à travers toi.

– Je travaille la couleur et non pas l'image, déclare tranquillement Ulf Trotzig à son regardeur troublé par ce remous d'air. [...] <sup>31</sup>

Béatrice Clairhell a bien raison de souligner la «catagenèse du regard» qui fait des préfaces noéliennes «ce qui s'extrait du geste

<sup>29</sup> Id., *Diario dello sguardo*, traduit par F. Scotto, Milan, Guerini e Associati («I Testi di Testo a fronte» 7), 1992.

<sup>30</sup> Id., *Onze romans d'œil* cit., quatrième de couverture.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 29.

de peindre», une «substance autonome qui permet la publication hors-image d'une préface qui n'en est pas une»<sup>32</sup>: le roman d'œil.

L'exposition *Du je au tu. Bernard Noël et le livre d'artistes*<sup>33</sup> est le meilleur témoignage du rapport réciproquement fertile que l'écriture de Noël entretient avec les artistes: les cent dix livres d'artistes catalogués, réalisés avec lui entre 1968 et 1998, sont bien là pour le démontrer. Mais Bernard Noël est aussi peintre: ses peintures figurent au catalogue de l'exposition susdite, d'autres ont été réunies dans le volume *Têtes d'ombre*<sup>34</sup>. Elles renvoient d'une façon presque obsessionnelle à l'autoportrait du visage et de son double monstrueux, qui est aussi le thème des poèmes de *L'Ombre du double*<sup>35</sup>, aspect révélateur et significatif d'une influence directe de la peinture sur l'écriture à l'intérieur de son expérience même de la création.

Nous avons eu récemment l'occasion de réaliser avec Bernard Noël et Jean-Paul Philippe, artiste sur lequel il a beaucoup travaillé<sup>36</sup>, le livre *Porta dello spazio*<sup>37</sup> (*Porte de l'espace*), ainsi que notre plaquette poétique *La bocca sola*<sup>38</sup> (*Seule, la bouche*), traduite par Bernard Noël et illustrée par Paul Trajman. Ce dernier est un petit livre réalisé et manuscrit lors d'un séjour à San Benedetto del Tronto à l'occasion d'un Festival international de la Poésie (2000). Nous travaillions, Noël et moi, à la transcription du texte, coude à coude,

<sup>32</sup> B. Clairhell, *Bernard Noël, ou l'Achille immobile à grands pas* cit., p. 85.

<sup>33</sup> Troisièmes rencontres de l'Écrit et de l'Estampe de Bayeux, *Du je au tu. Bernard Noël et le livre d'artistes*, Bayeux, Publication du Musée Baron Gérard, 1998.

<sup>34</sup> B. Noël, *Têtes d'ombre*, introduction d'A. Avila, Paris, Éditions Area, 1988.

<sup>35</sup> Id., *L'Ombre du double*, Paris, P.O.L., 1993.

<sup>36</sup> Le roman d'œil, la lettre verticale, l'entretien, l'essai et le poème qu'il lui a consacrés sont réunis dans le livre *Site transitoire*, Cléguer, Éditions du Scorf, 1997. À ne pas oublier le rôle central que jouent dans le roman *Le Syndrome de Gramsci* cit., le personnage de «P.», alias Jean-Paul Philippe, et sa sculpture *Site transitoire*.

<sup>37</sup> B. Noël, J.-P. Philippe, *Porta dello spazio*, préfacé et traduit par F. Scotto, éd. bilingue, Valmadrera (Lecco), Flussi Edizioni d'Arte, 1998, avec deux dessins originaux de J.-P. Philippe, tiré à deux cents exemplaires numérotés.

<sup>38</sup> F. Scotto, *La bocca sola (Seule, la bouche)*, traduit de l'italien par B. Noël, avec un dessin original de P. Trajman, Ségalerette (France), Éd. L'attentive («Face à face» 10), 2000, quinze exemplaires manuscrits numérotés.

sur la terrasse, face à la mer, au crépuscule. Qu'on nous passe ces souvenirs personnels qui pourtant témoignent encore une fois de l'authenticité du talent de l'auteur, de sa disponibilité à l'écoute, si l'écriture est avant tout la relation humaine, le temps partagé, l'échange vécu en respirant le même air. C'est ainsi que Bernard Noël poursuit sa quête du mot visible, c'est-à-dire de l'ininterminable. Homme parmi les hommes, cet écrivain amoureux de l'art est un artiste à son tour. Ses mots peignent ses pages, ses images parlent.

## La poetica dello sguardo di Bernard Noël

### 1. Journal du regard, L'Espace du poème: *la macchina mentale e il suo spazio*

Nell'opera di Bernard Noël (1930), uno dei maggiori poeti e scrittori francesi del secondo Novecento, cui abbiamo già dedicato, a partire dagli anni Novanta, ampi studi<sup>1</sup>, la riflessione sullo sguardo ha un ruolo assolutamente centrale e fondante, costituendo nel contempo un tema poetico che permea ogni suo testo e l'oggetto di un'indagine lirico-speculativa sul senso del vedere che ha dato vita a una teoresi singolarissima sull'argomento, a un'opera critica sull'arte cospicua oltre che assai apprezzata, nonché a una collaborazione creativa con artisti tale da creare nuove modalità testuali quali il *roman d'œil*<sup>2</sup>.

Se fin dalle sue prime prove letterarie testi come *La Table*<sup>3</sup> avevano mostrato la vera ossessione scopica del soggetto *guardante* che si scopre *guardato* dalle cose<sup>4</sup>, l'oggettivazione del corpo e lo sdop-

<sup>1</sup> Ricordiamo almeno F. Scotto, *Bernard Noël: il corpo del verbo* cit., unica monografia critica sull'Autore finora apparsa in Italia; *Bernard Noël: le corps du verbe, Actes du Colloque de Cerisy sous la direction de Fabio Scotto*, Lyon, ENS Éditions («Signes»), 2008, 352 pp. L'identità del secondo titolo con il primo non tragga in inganno il lettore: trattasi di due opere del tutto diverse e distinte; è stato per volontà di Bernard Noël che il titolo del Convegno internazionale da noi organizzato, diretto e pubblicato, il primo integralmente dedicato alla sua opera, fosse lo stesso, in francese, della nostra monografia.

<sup>2</sup> B. Noël, *Onze romans d'œil*, Paris, P.O.L., 1988. Ne è seguito naturale e ulteriore ampliamento Id., *Romans d'un regard*, ivi, 2003.

<sup>3</sup> Id., *Le lieu des signes*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971.

<sup>4</sup> F. Scotto, *Bernard Noël: il corpo del verbo* cit., p. 40.

piamento plurivertito dello sguardo (dalla realtà esterna verso il sé e viceversa) che ne consegue<sup>5</sup>, leitmotiv che aveva permeato poi romanzi maggiori quali *Les Premiers Mots*<sup>6</sup> e *Le 19 Octobre 1977*<sup>7</sup>, è con il *Journal du regard*<sup>8</sup> che l'Autore offre la prova più articolata e compiuta di questa sua riflessione sull'origine e sul senso del vedere, in un testo diaristico scritto lungo l'arco d'oltre un decennio (1970-1983) che fonde mirabilmente l'aforisma al verso, la nota alla sceneggiatura cinematografica, nella prospettiva transgenerica spesso assunta. Tale opera merita di essere presa in considerazione per prima, proprio in virtù della completezza che, pure se all'interno della modalità frammentaria<sup>9</sup> privilegiata, consente una definizione di taluni concetti-chiave della teoresi lirica di Noël.

In essa, che è una poetica del corpo ancor prima che dello sguardo<sup>10</sup>, gli occhi costituiscono il limite che separa due volumi, il *visibile*, che sta *davanti* agli occhi, dal *mentale*, ovvero l'*invisibile*, che sta *dietro* gli occhi<sup>11</sup>:

<sup>5</sup> Ivi, p. 41.

<sup>6</sup> B. Noël, *Les Premiers Mots*, Paris, Flammarion, 1973.

<sup>7</sup> Id., *Le 19 Octobre 1977*, ivi, 1979.

<sup>8</sup> Id., *Journal du regard*, Paris, P.O.L., 1988, trad. it. a nostra cura: *Diario dello sguardo*, Milano, Guerini e Associati («I Testi di Testo a fronte» 7), 1992. Tutte le traduzioni in italiano da tale testo citate da qui in poi in nota sono tratte da questo volume a nostra cura.

<sup>9</sup> «[...] le poème, lui, ne saurait fonctionner chez Noël qu'à partir du fragment et de la bribe», M. Brophy, *Dupin\*Bonnetoy\*Noël\*Guillevic. Voies vers l'autre*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi («Chiasma» 5), 1997, p. 100 («la poesia non potrebbe funzionare in Noël che partendo dal frammento o dalla nota»), trad. nostra. Di qui in poi, salvo diversa indicazione, le traduzioni in italiano delle citazioni fra parentesi tonde sono nostre.

<sup>10</sup> Vedasi a proposito la raccolta poetica fondamentale B. Noël, *Extraits du corps*, Paris, Minuit, 1958.

<sup>11</sup> Ci permettiamo di rinviare in merito ai nostri articoli seguenti: F. Scotto, *Bernard Noël et la peinture: la quête du mot visible*, in *Écriture et peinture au XX<sup>e</sup> siècle*, dir. M. Khémiri, Tunis-Paris, Sud Éditions-Maisonneuve & Larose, 2004, pp. 289-300; Id., *Bernard Noël e la fotografia: lo "sguardo sullo sguardo"*, in *Bianco e Nero Nero su Bianco. Tra fotografia e scrittura*, a cura di B. Donatelli, Napoli, Liguori, 2005, pp. 153-166.

L'invisible est derrière nos yeux, c'est l'épaisseur du corps. Nous sommes ainsi des machines obscures: le noir en quelque sorte d'une chambre noire.

[...]

Le visible, c'est la chambre blanche, où tout se donne à voir, lumineusement. L'invisible, c'est la chambre noire qui, en moi, transforme tout ce qui est hors de moi en visible<sup>12</sup>.

Questa bi-partizione dello spazio conferisce all'occhio il ruolo di contenitore dello sguardo (il viso è per Noël un *porta-sguardo*) e di superficie riflettente dell'immagine, oggetto mentale, non di dato reale:

L'œil contient le vu et contient le regard. L'œil réfléchit l'image et il en est la réflexion. Je pense en moi, mais je pense également hors de moi dans un renversement perpétuel du dedans et du dehors, du projeté et du réfléchi, dont le croisement produit cet objet mental: l'image<sup>13</sup>.

Se la realtà è *mentale*, quindi soggettiva e interna, più che oggettiva ed esterna, lo sguardo agisce come un demiurgo, o un collante fra i due volumi di spazio che sono tanto il luogo d'origine quanto lo spazio percorso dalla *vista* nella sua lettura del visibile:

La vue n'est pas un constat, c'est une lecture. Nous lisons le visible tout en croyant regarder la réalité.

Il n'y a pas de regard sans un espace du regard. Tâcher de percevoir ce

<sup>12</sup> B. Noël, *Journal du regard* cit., pp. 19, 27 («L'invisible è dietro i nostri occhi, è lo spessore del corpo. Noi siamo quindi delle macchine oscure: per così dire, il buio di una camera oscura. [...] Il visibile è la camera bianca, in cui tutto si offre alla vista, luminosamente. L'invisible è la camera oscura che, in me, trasforma tutto ciò che è fuori di me in visibile»).

<sup>13</sup> Ivi, pp. 17-18 («L'occhio contiene il visto e contiene lo sguardo. L'occhio riflette l'immagine e ne è la riflessione. Io penso in me, ma penso anche fuori di me in un perenne capovolgimento del dentro e del fuori, del proiettato e del riflesso, il cui incrocio produce questo oggetto mentale che è l'immagine»).

volume entraîne à percevoir un liant, qui unit l'espace d'où part la vue et celui qu'elle parcourt<sup>14</sup>.

La camera oscura mentale agisce quindi come una sorta di utero che trasforma il visibile in immagine mentale, in una continua cosmogenesi che ingravida, per così dire, la mente del reale attraverso l'opera dello sguardo, il quale spazia nella superficie invisibile dell'aria rendendo il corpo trasparente e permeabile in un unico volume all'interno del quale ha luogo la trasformazione del reale in senso:

L'espace du regard est le visible. Et le visible est notre lecture du monde, car nos yeux croisent toujours notre vue du monde avec notre mentalité.

Nous voyons moins le monde que le sens qu'a pour nous la partie du monde que nous regardons<sup>15</sup>.

Si rivela qui la matrice intimamente erotica della conoscenza, che unifica lo spazio per via della penetrazione dell'esterno nell'interno e viceversa, rendendo il corpo aria e l'aria corpo attraverso uno stato di grazia della percezione cui il poeta perviene mediante un'illuminazione che coglie l'unità dello spazio:

[...] cette substance est invisible; elle est à la fois "l'espace" et "l'air". Sa perception change le corps parce qu'elle bouleverse les limites: il n'y a plus, d'une part, le monde du dedans et, de l'autre, le monde du

<sup>14</sup> Ivi, p. 23 («La vista non è una constatazione, ma una lettura. Noi leggiamo il visibile pur credendo di guardare la realtà. Non c'è sguardo senza spazio per lo sguardo. Tentare di cogliere questo volume conduce alla scoperta di un legame che collega lo spazio dal quale parte la vista a quello che essa percorre»). Lo sguardo è definito anche «l'espace communicant», ivi, p. 11 («lo spazio comunicante»).

<sup>15</sup> Ivi, p. 56 («Lo spazio dello sguardo è il visibile. E il visibile è la nostra lettura del mondo, poiché i nostri occhi fondono sempre la nostra visione del mondo con la nostra mentalità. Noi vediamo più il senso che ha per noi la parte di mondo che guardiamo che non il mondo»).

dehors, mais un espace unifié – un élément infini, qui pénètre, qui est pénétré...<sup>16</sup>

Decisive ci paiono le conseguenze di questa argomentazione sul piano della nominazione. Se infatti l'elaborazione mentale del *visibile* dell'immagine lo trasforma in *leggibile* invisibile che sovrappone alla cosa in sé il nome che la rappresenta, la scrittura non potrà che inseguire all'infinito l'immediatezza visibile dell'immagine pittorica, o plastica in genere, dalla quale l'adozione dello statuto verbale la esclude, come sottolinea Magritte: «L'écriture, dit Magritte, est une description invisible de la pensée et la peinture en est la description visible»<sup>17</sup>.

L'interrogazione ontologica dello statuto delle cose produce una stratificazione semantica e spaziale; l'Autore si chiede se la parola nasconda la cosa, come se, nella catena che trasforma il reale in visibile e il visibile in mentale, poi il visibile in leggibile attraverso la significazione che si serve della rappresentazione, il lavoro del pittore non stia sotto la tela, dove parola e tela parrebbero coincidere nel nascondere la cosa tramite il concetto: «Le travail du peintre est le dessous de la peinture comme la réalité est le dessous du visible. Le travail et la réalité sont ainsi dissimulés par la visibilité qu'ils créent»<sup>18</sup>.

La relazione imprescindibile con il segno verbale pone dunque uno dei problemi maggiormente ricorrenti nel lavoro di Noël, ovvero quello della *rappresentazione*, da noi affrontato in uno studio<sup>19</sup>,

<sup>16</sup> Ivi, p. 112 («[...] tale sostanza è invisibile; è nel contempo “lo spazio” e “l'aria”. La sua percezione muta il corpo perché ne sconvolge i confini: non esiste più, da un lato, il mondo interno e, dall'altro, il mondo esterno, ma uno spazio unificato – un elemento infinito, che penetra ed è penetrato»). Non è un caso che il capitolo conclusivo del volume si chiami proprio *La pénétration*, ivi, pp. 122-125.

<sup>17</sup> Ivi, p. 18 («La scrittura, dice Magritte, è una descrizione invisibile del pensiero e la pittura ne è la descrizione visibile»).

<sup>18</sup> Ivi, p. 13 («Il lavoro del pittore è quanto sta al di sotto della pittura, come la realtà è quanto sta al di sotto del visibile. Il lavoro e la realtà sono così nascosti dalla visibilità che creano»).

<sup>19</sup> F. Scotto, *De la représentation à l'irreprésentable*, in *Bernard Noël: le corps du verbe* cit., pp. 269-283.

volto a mostrare come egli tenda da sempre a un superamento della dimensione rappresentativa tramite la sostituzione dell'immagine e la permanenza fisica del suo indicibile nell'ambito verbale, luogo della sua irrepresentabilità. Ciò ci è stato possibile tramite una disamina storico-estetica che, muovendo dalla mimesi platonica, attraverso la pratica dell'*imitatio* rinascimentale e della rappresentazione tragica delle passioni nel Classicismo, giunge con Sade, Schopenhauer, Nietzsche, Artaud, Michaux e Foucault alla crisi del modello rappresentativo e a una sua sostituzione con uno spazio comunicativo che nella modalità corporea e frammentaria approssima l'*interminabile* e la *somiglianza* quali momenti di *presentazione* di uno spazio poetico post-simbolico e carnale<sup>20</sup>.

Questo approccio, che specie per l'insistenza sulla nozione carnale è stato accostato a più riprese a quello dell'ultimo Merleau-Ponty<sup>21</sup>, fa delle distinzioni fra *dipingere* e *guardare* in relazione al tempo e alla sua irreversibilità

Peindre est un acte qui se déroule et passe, mais en ne fixant que du présent. Un présent qui s'oppose à l'irréversibilité du temps.  
Regarder est un acte qui, toujours, se passe au présent.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 270-274.

<sup>21</sup> M. Collot, *La matière-émotion*, Paris, Puf («Écriture»), 1997, p. 276: «Il fait ainsi écho, poétiquement, aux thèses du dernier Merleau-Ponty sur la réciprocité du voir et de l'être-vu, et sur l'appartenance du voyant à la "chair du monde"» («Echeggia, poeticamente, le tesi dell'ultimo Merleau-Ponty sulla reciprocità del vedere e dell'esser-visto e sull'appartenenza del vedente alla "carne del mondo"»). Analogamente vedasi P. Wateau, *Bernard Noël ou l'expérience extérieure*, Paris, José Corti, 2001 («en lisant en écrivant»), p. 28, e A. Malaprade, *Bernard Noël. L'épreuve des c/sensures, les c/sensures à l'épreuve*, Paris, Seli Arslan, 2003, p. 108, la quale sottolinea l'identità di vedente e di visto in uno spazio transizionale, ivi, pp. 42, 109. Tale affinità con il Merleau-Ponty de *Le visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, texte établi par C. Lefort accompagné d'un *Avertissement* et d'une *Postface*, Paris, Gallimard («Tel»), 1999, non esclude tuttavia talune differenze, da noi analiticamente mostrate in F. Scotto, *Bernard Noël e la fotografia: lo "sguardo sullo sguardo"* cit., p. 154, nota 4.

Peindre et regarder découpent de l'immuable dans le perpétuel emportement.<sup>22</sup>,

poi fra *scrivere* e *dipingere*, in una temporalità che da irreversibile si fa sospensiva

Écrire, c'est entrer dans l'irréversible, et c'est encore s'adresser aux yeux d'une manière invisible; peindre est le contraire, car c'est aussi bien créer du visible que suspendre le temps.<sup>23</sup>,

fino a giungere a una duplice materialità associante pittura e fotografia che il pensiero conduce, nel processo mentale, alla soglia dell'*irrappresentabile*

Les images peintes tout comme les images photographiques représentent le réel, mais avec un écart fixateur qui fait qu'elles représentent aussi la pensée du réel. Leur matérialité est double: elle participe de celle du monde, qui est solide, et de celle du mental, qui est aérienne, car penser consiste à saisir ce qui est devant nos yeux et à le faire passer derrière eux jusqu'à la perte de vue...

Littéralement jusqu'à l'irreprésentable<sup>24</sup>.

Nel definire la duplice funzione della visibilità che fissa la pittura, ovvero quanto permette d'essere visto e di vedere, Bernard Noël mostra la necessità delle cose, le quali nell'arte plastica si

<sup>22</sup> B. Noël, *Journal du regard* cit., p. 53 («Dipingere è un gesto che si compie e finisce, ma fissando unicamente il presente. Un presente che s'oppono all'irreversibilità del tempo. L'atto di guardare si svolge sempre nel presente. La pittura e lo sguardo ritagliano l'immutabile nell'eterna foga»).

<sup>23</sup> Ivi, p. 61 («Scrivere significa accedere all'irreversibile, inoltre rivolgendosi agli occhi, in modo invisibile; dipingere è il contrario, perché significa sia creare del visibile che sospendere il tempo»).

<sup>24</sup> Ivi, p. 63 («Le immagini dipinte, proprio come le immagini fotografiche, rappresentano il reale, ma con uno scarto di fissaggio che fa sì che esse rappresentino anche il pensiero del reale. La loro materialità è duplice: essa è parte di quella del mondo, che è solida, e di quella del mentale, che è aerea, poiché pensare significa cogliere quanto sta davanti ai nostri occhi per trasferirlo poi dietro di essi fino alla perdita d'occhio... Letteralmente fino all'irrappresentabile»).

sottraggono allo sguardo attraverso la rappresentazione che nella raffigurazione non le riproduce, ma le rende altre da se stesse: «L'écrivain, quand il écrit "chaise", pose là six lettres; le peintre, quand il peint une chaise, représente une chaise qui n'est pas une chaise. Ou alors, il ne représente rien»<sup>25</sup>. Da questo punto di vista, la spazialità acquisisce una centralità cruciale nella definizione dell'ambito dell'espressione e della relazione, tanto che, come «Les choses peintes sont inséparables de leur espace peint [...]»<sup>26</sup>, la nozione spaziale è la metafora cui l'Autore ricorre per definire il luogo della poesia, ovvero *L'Espace du poème*<sup>27</sup>. Il vedere-pensare di Noël, che nella metamorfosi di realtà in immagini e d'immagini in pensiero costruisce nuovi mondi immaginari per somiglianza<sup>28</sup>, assimila il verso al pittogramma<sup>29</sup> grafico arcaico e la poesia a un «événement naturel [...] un orage verbal»<sup>30</sup> le cui tracce sono i versi, che nella somiglianza colgono il legame fra il visibile e l'invisibile. È noto come Noël abbia un'idea sperimentale, non però sperimentalistica della poesia e della scrittura in genere, idea che lo porta – in modo non ludico, quindi tutt'altro che oulipiano, malgrado la sua frequentazione di Georges Perec –, a darsi a priori delle costrizioni formali che servono unicamente a definire uno spazio verbale all'interno del quale fare avvenire l'evento poetico, come poteva esserlo nell'antica Grecia per gli indovini lo spazio di un tempio immaginario tratteggiato nel cielo dal volo degli uccelli, per esempio il numero quasi sempre dispari di versi globali di un componimento, secondo sequenze la cui lunghezza è stabilita preventivamente (si pensi alla raccolta *La Chute des temps*<sup>31</sup>, oppu-

<sup>25</sup> Ivi, p. 104 («Lo scrittore, quando scrive "sedia", mette giù sei lettere; il pittore, quando dipinge una sedia, rappresenta una sedia che non è una sedia. Oppure non rappresenta nulla»).

<sup>26</sup> Ivi, p. 105 («Le cose dipinte sono inseparabili dal loro spazio dipinto [...]»).

<sup>27</sup> Id., *L'Espace du poème. Entretiens avec Dominique Sampiero* cit.

<sup>28</sup> Id., *Journal du regard* cit., p. 29: «La ressemblance est l'outil mental par excellence» («La somiglianza è lo strumento mentale per eccellenza»).

<sup>29</sup> Id., *L'Espace du poème* cit., p. 46.

<sup>30</sup> Ivi, p. 36 («un evento naturale [...] un temporale verbale»).

<sup>31</sup> Id., *La Chute des Temps*, Paris, Flammarion, 1983. La raccolta si compone di

re all'isometrismo assoluto di *Le Passant de l'Athos*<sup>32</sup>, interamente scritto in inusuali e ardui endecasillabi francesi). Se questo è in qualche modo associabile a una filiazione mallarmeana, peraltro confessa<sup>33</sup>, Mallarmé avendo per primo definito la natura mentale dello spazio poetico, s'inscrive altresì in una dimensione che, se non vuole far coincidere in assoluto la poesia con il visuale, nondimeno vi vede un campo, la pagina bianca, sul quale depositare degli oggetti verbali che significhino attraverso una «certaine condensation d'énergie»<sup>34</sup>.

Pur attribuendo al *visuale* l'origine del pensiero umano, l'Autore preconizza in poesia rispetto a esso una superiorità del linguaggio verbale che nel processo mentale lo ha interiorizzato. Di conseguenza la poesia costituisce il luogo per eccellenza della non-rappresentazione, dell'evento che si compie all'interno del proprio campo elettivo affrancato, per così dire, dalla referenzialità tipica della narrazione:

Or, dans le poème, il n'y a pas de représentation. C'est-à-dire que l'événement qui a lieu là – qui a son lieu dans le poème – n'a pas d'autre lieu que le poème.

Dans un roman, il y a toujours une représentation par rapport a des référents qui jouent à la fois le rôle d'images explicatives et de relance. Le poème n'a pas besoin de ça, il est un événement verbal entier<sup>35</sup>.

tre *Canti*, il primo e il terzo di 333 versi, il secondo di 223, e di due *Controcanti* di 111 versi l'uno, per un totale di 1111 versi.

<sup>32</sup> Id., *Le Passant de l'Athos*, in *Le Reste du voyage*, Paris, P.O.L., 1997, pp. 7-46.

<sup>33</sup> Si pensi al suo monologo *La Maladie du sens*, Paris, P.O.L., 2001. Sul rapporto con Mallarmé e su quest'opera, ci sia permesso rinviare al nostro articolo *Bernard Noël et Mallarmé. La Maladie du sens ou Du sens de la maladie*, «Balises. Cahiers de Poétique des Archives & Musée de la Littérature» 3-4: *Crise de vers 1*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 2003, pp. 73-86.

<sup>34</sup> B. Noël, *L'Espace du poème* cit., p. 17 («una certa condensazione d'energia»).

<sup>35</sup> Ivi, p. 53 («Ebbene, nella poesia non esiste rappresentazione. Vale a dire che l'evento che in essa ha luogo – che ha il suo luogo nella poesia – non ha altro luogo se non quello della poesia. In un romanzo c'è sempre una rappresentazione in relazione a dei referenti che interpretano nel contempo il ruolo d'immagini

La visività del lavoro poetico s'affida in Noël a un mito personale, ovvero all'incontro ortogonale in sé significante delle due dimensioni, la *verticale* del corpo del testo nel suo insieme, omologa alla posizione eretta del corpo umano e al suo stato vitale, e l'*orizzontale* di ogni singolo verso nella scrittura, in ciò la poesia mostrando la propria irriducibilità ad altra forma e il suo valore civilmente simbolico d'umanizzazione che ha dato voce, corpo e fierezza all'uomo il quale nel farla s'alza in piedi, sfuggendo all'orizzontalità della morte e della sottomissione per votare la bocca alla parola:

Je me suis inventé un mythe pour situer l'origine et la persistance de la poésie:

Le poème se distingue immédiatement par sa façon d'occuper la page. Le poème s'y tient debout, vertical.

Et j'imagine que cette verticalité retient la trace, qu'elle mime l'acte fondateur de l'humanité puisque l'homme s'est humanisé en se dressant, en se mettant debout.

Faire acte de verticalité, ce n'est pas seulement s'arracher à l'horizontale, c'est libérer la main qui, en cessant de servir à la marche, va pouvoir s'outiller et va surtout permettre à la bouche de n'être plus un organe de préhension – comme nous pouvons l'observer chez la plupart des animaux – pour devenir l'organe de la parole<sup>36</sup>.

esplicative e di rilancio. La poesia non ha bisogno di questo, è un evento interamente verbale»).

<sup>36</sup> Ivi, pp. 142-143 («Mi sono inventato un mito per situare l'origine e la persistenza della poesia: il testo poetico si distingue immediatamente per il suo modo di occupare la pagina. Il testo poetico vi sta in piedi, verticale. E immagino che questa verticalità serbi la traccia, che mimi l'atto fondatore dell'umanità poiché l'uomo si è umanizzato alzandosi, levandosi in piedi. Fare atto di verticalità non significa soltanto sfuggire all'orizzontalità, ma significa liberare la mano che, cessando di servire alla deambulazione, potrà dotarsi d'attrezzi e soprattutto permetterà alla bocca di non essere più un organo di presa – come possiamo osservarlo nella maggior parte degli animali – per diventare l'organo della parola». Ne scaturisce una delle più geniali invenzioni dell'opera di Bernard Noël, la *lettre verticale*, testo poetico-missiva indirizzato a una persona cara (spesso scrittori, poeti o artisti viventi) che tratteggia un dialogo il quale chiama al testo le peculiarità del lavoro del dedicatario prescelto e la propria relazione con esso, vedasi Id., *Lettres verticales 1973-2000*, Draguignan, Éditions Unes, 2000.

Con una felice immagine Noël associa l'orizzontalità alla direzione della scrittura sul rigo e alla verticalità della poesia la costruzione del pensiero: «On écrit à l'horizontale et on pense à la verticale»<sup>37</sup>. Alla spazializzazione della scrittura poetica è demandato anche il compito di divenire in qualche modo, per analogia, il *corpo scrivente* stesso, in un mondo come quello odierno dove lo spazio si restringe sempre più a vantaggio del tempo, quando invece il testo è funzionale soltanto allorché ci si apra a lui per accoglierne lo spazio che è latore di presenza<sup>38</sup>, di luce oscura e durevole.

Un momento fondamentale nell'evoluzione della poetica di Noël è rappresentato dall'incontro con l'opera di Matisse. È infatti scrivendo il suo *Matisse*<sup>39</sup> che egli si rende conto dell'unità dello spazio e della trasparenza del corpo, riuscendo ad avvertire fisicamente, in uno stato miracoloso di ipersensibilità mentale e sensoriale duratogli a suo dire varie settimane di fila, la veridicità del celebre assunto matisiano: «Quand je peins, je vois dans mon dos»<sup>40</sup>, quasi un'abolizione delle dimensioni separatorie che favorisce la compenetrazione di spettatore e oggetto estetico del suo sguardo, quello di un *corpo veggente* attraversato dalla luce. Di qui la creazione dell'efficace neologismo «doète»<sup>41</sup>, frutto della fusione anagrammata per epentesi di *dos* (schiena) e di *poète* (poeta), sorta di “poeta della schiena”, a indicare la poetica di colui che viva in uno stato di grazia il quale lo porti ad avere uno sguardo plurivertito e come a trecentosessanta gradi. Attribuendo da allora alla pittura il compito di fare dilagare in noi

<sup>37</sup> Id., *En présence... Entretien avec Bernard Noël conduit par Jean-Luc Bayard et filmé par Denis Lazermé*, Coaraze, L'Amourier, 2008, p. 39 («Si scrive in orizzontale e si pensa in verticale»).

<sup>38</sup> Id., *L'Espace du poème* cit., pp. 108-109. Vi è però, secondo Noël, comunque sempre integrazione chiasmica delle due dimensioni nella scrittura: «Il n'y a pas d'espace sans temps... ni de temps sans espace et l'écriture est une précipitation. Elle précipite du temps dans l'espace et l'y intègre», in Id., *En Présence...* cit., p. 28 («Non c'è spazio senza tempo... né tempo senza spazio e la scrittura è una precipitazione. Essa fa precipitare del tempo nello spazio e ve lo integra»).

<sup>39</sup> Id., *Matisse*, Paris, Hazan, 1983.

<sup>40</sup> Id., *En Présence...* cit., p. 65 («Quando dipingo, vedo alle mie spalle»).

<sup>41</sup> Ivi, ma l'espressione risale al 1979.

il proprio spazio<sup>42</sup>, l'Autore analogamente intuisce la potenzialità di un'osservazione dello spazio della pittura e del corpo formato dall'unione degli amanti, dove l'associazione dei due spazi corporei non nasconde affatto l'eroticismo che ne accomuna l'afflato desiderante:

J'ai été frappé par le couple que forment le peintre et sa toile. Vu sous un certain angle, l'espace du travail de la peinture se situe entre le dos du peintre et le dos de la toile, et cet espace est aussi le corps du peintre. Le corps d'amour se développe pareillement entre le dos des amants, et il rayonne au-delà<sup>43</sup>.

## 2. Onze romans d'œil, Romans d'un regard: *il corpo all'opera*

Questa felice intuizione di un *corpo effuso* oltre se stesso che enuclea il *corpo dell'opera* e il *corpo dell'amante* fondando uno spazio allargato ed extra-identitario è alla base dell'esperienza del *roman d'œil*, decisiva nel percorso di Noël, nella quale è possibile vedere in un certo senso la prassi della teorizzazione del *Journal du regard*<sup>44</sup>.

La coincidenza dell'uscita del *Journal du regard* e di *Onze romans d'œil* nel 1988 è sintomatica del nesso che l'Autore pare voglia stabilire fra una teoresi riflessiva e la ricerca di una sua applicazione

<sup>42</sup> Ivi: «Depuis, je pense que le rôle de la peinture, et peut-être de toute œuvre d'art, est de faire déborder l'espace, de le déchaîner! De l'arracher à la représentation statique pour le précipiter en nous» («Da allora penso che il ruolo della pittura, e forse di ogni opera d'arte, sia quello di fare dilagare lo spazio, di scatenarlo! Di strappararlo alla rappresentazione statica per farlo precipitare in noi»).

<sup>43</sup> Id., *L'Espace du poème* cit., p. 85 («Sono stato molto colpito dalla coppia che formano il pittore e la sua tela. Visto da una certa angolazione, lo spazio di lavoro della pittura si situa tra la schiena del pittore e la schiena della tela, e questo spazio è anche il corpo del pittore. Il corpo amoroso si sviluppa analogamente tra la schiena degli amanti, e s'irradia oltre»).

<sup>44</sup> Questa nostra interpretazione è avvalorata in modo inequivoco dal testo olografo apposto dall'Autore stesso come dedica alla copia di *Onze romans d'œil* offertaci in data 14 giugno 1994: «Cher Fabio, cet ensemble est en quelque sorte la "pratique" qui accompagnait *Journal du regard* paru en même temps. Amicalement. Bernard» («Caro Fabio, questo insieme è in un certo senso la "pratica" che accompagnava *Diario dello sguardo* apparso nel contempo. Con amicizia. Bernard»).

sperimentale che ne comprovi la qualità gnoseologica ed euristica attraverso l'esperienza. Bernard Noël decide di recarsi nell'atelier di undici artisti diversi, che, pur tutti validissimi e accreditati, non sono però fra quelli in quel momento più osannati dalla critica e dalle cronache della moda artistica, proprio allo scopo di non vedere troppo oscurata la validità dell'esperimento dalla "celebrità" dell'oggetto del suo studio. Chiede quindi all'artista di potere avere accesso alla sua "intimità" creativa, di poterne osservare il lavoro fin dalla sua fase embrionale (l'atelier, la luce in esso, gli utensili, la sua postura rispetto alla tela ancor vuota...), anche interrogandolo su questo, se intende parlarne, registrando, per così dire, la gestazione e la genesi di un'opera, intendendola parte integrante di questa, in ciò recuperando indubbiamente, ma da una prospettiva meno documentaria sulle *arti* e i *mestieri* che non artistico-espressiva, la lezione di Enciclopedisti settecenteschi come Diderot e D'Alembert. Se egli si limitasse alla descrizione, avremmo qui una sorta di cronaca di un dipinto *in fieri*, mentre invece Noël, da sempre alla ricerca di nuove forme di scrittura da inventarsi, stabilisce una sintonia empatica con l'esperienza che osserva la quale lo porta a penetrarla e a esserne penetrato, fino a diventarne parte integrante e proseguimento. In effetti, il *roman d'œil* non solo descrive e interpreta il lavoro della pittura, ma anche lo prosegue nella scrittura fino a compierlo in ambito verbale con i mezzi di questa. Ne risulta un testo singolare per fattura e concezione stilistica, oltre che per ispirazione, e un'opera che, nel riconoscere alla pittura, se vogliamo in *ekfrasis* (ma non meramente descrittiva, semmai reciprocamente ispiratoria per le due opere in corso quasi simultaneamente), la capacità di stimolare scrittura, diviene opera *critica* e *creativa* al tempo stesso, la quale nutre l'esperienza pittorica e, in un certo senso, "pittorizza" la scrittura con una serie di elementi plastici e cromatici tali da rendere la pagina simile alla superficie di una tela che accoglie il gesto della mano che regge la penna-pennello. L'artista si trova quindi, leggendosi nel *roman d'œil*, a vedere il suo operato come dall'esterno, e lo scrittore a scoprire cosa l'opera pittorica di un altro artefice possa fare alla sua scrittura invadendola. L'interazione è mutualmente feconda e trasformante i rispettivi linguaggi, ciò forse anche oltre la soglia di

coscienza, perché il fatto per il pittore di operare in presenza di un altro in un luogo nel quale solitamente agisce in perfetta solitudine sicuramente determina qualche mutamento del suo fare, mentre l'azione dello scrittore su quanto osservato ne è verosimilmente la rielaborazione successiva scritta e non si svolge di certo in sua presenza, ma nel permanere dell'effetto di questa presenza nel presente della scrittura che poi se ne nutre. Fondamentale poi il fatto che Noël pubblichi questi testi rigorosamente senza alcuna illustrazione delle opere degli artisti in questione, a voler ribadire l'alterità e l'autonomia dell'esperienza di scrittura rispetto a quella pittorica, onde evitare ogni effetto estetizzante di ridondanza. Il pittorico qui giungerà al lettore solo attraverso quanto le parole ne hanno fatto, e sarà un'avventura dell'occhio, a suo modo un'*histoire de l'œil* in senso batailliano, che narra verbalmente qualcosa di originariamente non verbale.

Ma veniamo ora al corpo del testo, onde coglierne tramite taluni stralci esemplari, la singolarità della concezione e la valenza. Nella quarta di copertina, inequivocabilmente "d'autore", Noël dà del genere la definizione seguente:

Un roman d'œil est le récit du regard tourné vers le corps au travail. Parfois tout est en gestes, postures, déplacements; parfois tout se passe derrière le visage. Mais ce qu'on voit n'est-il pas fait de tout ce qu'on ne voit pas? Il y a de la peau partout, c'est sous elle que la pensée pratique ses tatouages, devant et sur elle que nos yeux dessinent des images tandis que, mot à mot, la langue y prend son plaisir...<sup>45</sup>

Parla quindi di racconto e di un'opera nata dall'osservazione del «corpo all'opera». Tale osservazione è consapevole di quanto d'invisibile il visibile nasconda e del fatto che molto di quanto poi l'o-

<sup>45</sup> Id., *Onze romans d'œil* cit., quarta di copertina («Un romanzo d'occhio è il racconto dello sguardo volto verso il corpo all'opera. Ora tutto è gesti, posture, spostamenti; ora tutto avviene dietro il viso. Ma ciò che vediamo non è forse fatto di tutto ciò che non vediamo? C'è della pelle ovunque, è sotto di essa che il pensiero pratica i suoi tatuaggi, davanti e sopra di essa che i nostri occhi disegnano delle immagini mentre, parola per parola, la lingua vi prende il suo piacere...»).

pera riveli nasca “dietro il volto”, ovvero nel mentale. Osservare la visibilità dei gesti dell’artista nel suo atelier e immaginare l’inosservabile di quanto nel segreto del suo cervello e della sua psiche li determina sarà cercare una sintonia possibile fra il “disegno degli occhi” e le parole, sarà “piacevole”, ossia la soddisfazione di un desiderio.

La successione dei capitoli, che hanno tutti anaforicamente un quasi sempre analogo inizio e una fine differente, per via della variazione del sostantivo (*Le Roman du risque*, *Un roman d’espace*, *Le Roman du leurre*, *Le Roman de Rustin*, ecc.), struttura l’opera in parti, a loro volta costituite da singoli frammenti in prosa intercalati da ampi spazi bianchi, a significare come nel testo si coagulino impressioni e intuizioni alternate a momenti di silenzio e di riflessione, gli stessi dell’artista all’opera, tra una pennellata e l’altra. Riguardo alle modalità espressive, si va dall’enumerazione impersonale delle parti costitutive dei luoghi e dei materiali di *Le Roman du risque*

Que faut-il pour peindre?

Trois murs, deux portes, une toiture vitrée, deux chaises, un évier, une éponge verte, des tubes, des tas de tubes, une lampe à roulettes, des pots de yaourt en verre, des bouteilles de plastique coupées, des étagères [...] <sup>46</sup>,

– impersonalità che è estesa all’inizio all’identità stessa dell’artista in questione, genericamente definito «le peintre» (il pittore), poi nel corso del testo chiamato per nome e cognome –, all’uso dell’onomatopea che rende acusticamente avvertibile il suono prodotto dal lavoro dell’artista, nella fattispecie Michel Steiner: «Pschuuu-u,

<sup>46</sup> Ivi, p. 9 («Che occorre per dipingere? Tre muri, due porte, una copertura vetrata, due sedie, un lavandino, una spugna verde, dei tubetti di colore, un sacco di tubetti di colore, una lampada a rotelle, dei vasetti di yogurth di vetro, delle bottiglie di plastica tagliate a metà, delle mensole [...]»). Si rammenti come già il romanzo *Le 19 octobre 1977* cit., descriva minuziosamente, oggetto per oggetto, la tavola dello studio dello scrittore-narratore, ivi, pp. 43-44, poi i caratteri tipografici e il corpo di un volume, ivi, pp. 65-66.

pschuuu-u, c'est la gomme...»<sup>47</sup>, modo di fare del libro un luogo da esplorare sensorialmente e aperto al lettore, fino alla trascrizione al discorso diretto di stralci d'intervista all'artista mentre lavora e dà conto delle sue idee, delle sue tecniche e progettualità allo "spettatore", per giungere all'apofisiologia laconica di tono gnomico che ricorre all'aposiopesi come

L'exhibition est un leurre. Elle attire toute l'attention sur un seul point, et pendant ce temps...<sup>48</sup>,

posto su una pagina bianca, e infine alla digressione di ordine estetico-saggistico, come questo stralcio nella pagina conclusiva, sorta di *summa* di tutto un pensiero fondato sulla superiorità della forma e del suo spazio di relazione nei confronti della rappresentazione:

La figure est une forme et non pas une image. La forme est liée à l'espace et non pas à la représentation. Liée, bien sûr, à l'espace du tableau, mais, à travers lui, liée à tous les autres, les soi-disant dehors, les soi-disant dedans. La forme, par ce lien, est faite pour se déformer et pour se reformer, faite pour jouer avec son propre espace et en engendrer d'autres. Dès qu'elle entre en relation, elle entre également en transformation, car ce qu'elle touche d'abord en nous, qu'elle émeut, qu'elle ouvre, qu'elle pénètre, c'est notre propre espace bien avant de s'adresser à la mémoire, à la reconnaissance, à la psychologie, au savoir. Son mouvement se répète sans être répétitif: la figure est le contraire de l'anecdote...<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> Ivi, p. 39 («Psciùù-ù, psciùù-ù, è la gomma...»). Per l'uso delle onomatopee, si veda, oltre a Id., *Romans d'un regard* cit., p. 69, quello messo in atto dall'Autore lo stesso anno nel romanzo "documentario" *Portrait du monde*, Paris, P.O.L, 1988, pp. 23-29, relativamente alla trascrizione di sequenze asindetichiche di conversazioni telefoniche.

<sup>48</sup> Ivi, p. 57 («L'esibizione è un inganno. Attira l'attenzione su un unico punto, e nel frattempo...»).

<sup>49</sup> Ivi, p. 180 («La figura è una forma e non un'immagine. La forma è legata allo spazio e non alla rappresentazione. Legata, certo, allo spazio del quadro, ma attraverso esso, legata a tutti gli altri, i sedimenti fuori, i sedimenti dentro. La forma, tramite questo legame, è fatta per deformarsi e riformarsi, fatta per giocare con il proprio spazio e generarne altri. Non appena essa entra in relazione, entra allo

Ne conseguono varie felici e singolari intuizioni nel corso dei vari capitoli, tra le quali quella che, riferendosi a Jan Voss, fa dell'atelier un corpo all'interno del quale il corpo del pittore con i suoi spostamenti e i suoi gesti agisce da collante o amalgama tra il suolo e l'aria<sup>50</sup>; l'altra su Bernard Moninot, che ricorre alla metafora per rappresentare l'inimmaginabile<sup>51</sup>, o l'altra ancora che nel caso di Jean-Paul Philippe distingue un'opera *terminata* da un'opera *diventata*, con quest'ultima intendendone una capace di fornire il punto di vista sul proprio avvenire<sup>52</sup>. Ne risulta un'idea della pittura come evento corporeo frutto del lavoro sulla materia, non sull'immagine, quindi mosso dall'emozione e dal desiderio – di qui l'analogia fra il sesso e il braccio teso dell'artista all'opera utilizzata per l'erotismo speculare di Rustin<sup>53</sup> – e quella di uno sguardo che, da registratore meccanico e fenomenico di luoghi, ne diviene, con la propria azione, il creatore: «Le regard informe l'espace. Et dans cette mesure, il le crée, au lieu de simplement le pénétrer, le parcourir»<sup>54</sup>.

stesso modo in trasformazione, perché ciò che tocca inizialmente in noi, ciò che commuove, che apre, che penetra è il nostro spazio ben prima di rivolgersi alla memoria, alla riconoscenza, alla psicologia, al sapere. Il suo movimento si ripete senza essere ripetitivo: la figura è il contrario dell'aneddoto...»). Steven Winspur non ritiene *Onze romans d'œil* un libro d'estetica, supportando tale affermazione con quanto Serge Plagnol dice nel capitolo del volume a lui dedicato dell'estraneità della pittura all'estetica (ivi, p. 128), trattandosi a suo avviso piuttosto di romanzi che hanno del genere la prerogativa irrinunciabile del *punto di vista*, qui però non messo al servizio di una storia già fatta, ma della forza dello sguardo, che ne diviene l'oggetto testuale primario, in S. Winspur, *Bernard Noël*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi («Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine»), 1991, p. 65. Concordiamo con lui nel giudizio d'assieme, il che tuttavia non sottrae valore poetico ed *estetico* alla teorizzazione-argomentazione lirico-speculativa che tale prassi mette in atto.

<sup>50</sup> B. Noël, *Onze romans d'œil* cit., p. 15.

<sup>51</sup> Ivi, p. 95.

<sup>52</sup> Ivi, p. 108.

<sup>53</sup> Ivi, p. 59.

<sup>54</sup> Ivi, p. 46 («Lo sguardo informa lo spazio. E in questa misura, lo crea, invece di semplicemente penetrarlo, di percorrerlo»).

Di questa *attività*, del ruolo attivo dello sguardo testimoniano anche i nuovi *romans d'œil* successivamente raccolti nel volume *Romans d'un regard*, i quali, pur nella continuità di finalità, di tematica e d'intenti, si distinguono dagli *Onze romans d'œil* per una strutturazione meno frammentaria e più seriale al proprio interno, oltre che per il saltuario ricorso a sezioni in versi. Il poeta, di fronte al lavoro degli artisti osservati, vive una sorta di spaesamento che lo induce a pronunciare questa eloquente ed enigmatica frase davanti ai *nodi* di Christian Jaccard: «Où en suis-je devant ça?»<sup>55</sup>. Anche la reiterazione dello stilema della domanda retorica (su cosa sia un colore, cosa sia la bellezza, ecc.) è funzionale alla manifestazione di una conoscenza fondata sulla nozione batailliana di *non-sapere* che sospinge lo stimolo intellettuale e mentale “alto” verso il “basso” corporale ed emotivo, verso una specie di cerebralità viscerale e animale che è quella, come nel caso dell'opera di Bernadette Prédair, della *pulsione* gestuale:

Le fait que la peinture gestuelle enregistre directement des états internes et réalise en somme un portrait pulsionnel devrait nous séduire bien plus que la vieille figuration puisque celle-ci n'a jamais montré que l'apparence tandis que le geste révèle l'intimité<sup>56</sup>.

Parimenti, la vista diviene organo *tattile* che cerca un contatto materiale con le cose («VOIR – voir comme on touche quand on sent circuler le contact dans la pulpe des doigts...»<sup>57</sup>), espressione del bisogno di corporeizzare la conoscenza de-cerebralizzandola, vale a dire de-concettualizzandola, per farne l'unica *presenza* possibile,

<sup>55</sup> B. Noël, *Romans d'un regard* cit., p. 42 («A che punto sto rispetto a ciò?»). In quest'opera Noël ritiene di avere fatto della «photographie verbale», in Id., *En présence...* cit., p. 46 («fotografia verbale»).

<sup>56</sup> Ivi, p. 141 («Il fatto che la pittura gestuale registri direttamente degli stati interni e insomma realizzi un ritratto pulsionale dovrebbe sedurci molto di più della vecchia raffigurazione poiché questa non ha mai mostrato nient'altro che l'apparenza mentre il gesto rivela l'intimità»).

<sup>57</sup> Ivi, p. 147 («VEDERE – vedere come tocchiamo quando sentiamo circolare il contatto nella polpa delle dita...»).

idea-chiave dell'intero percorso noëliano: «[...] il y a des dizaines d'années que j'écris dans l'espoir d'assister au suintement physique de la pensée, toujours en vain»<sup>58</sup>.

Il desiderio fisico di vedere scaturire il pensiero dalla carne come una sua emanazione fisica anti-idealista è anche quello di vedere la tela come un luogo che nel contempo contenga il pittore e in un certo senso, per questo stesso motivo, interiorizzandolo lo cancelli, vivendo anti-espressionisticamente di vita propria, come nel caso del *Roman d'un regard*, dedicato al lavoro di Michel Mousseau: «La peinture, on la fait mais elle vit toute seule, sans doute parce qu'elle est objective. J'aime la peinture qui n'appartient pas à l'individu qui la fait: c'est le contraire de l'expressionnisme»<sup>59</sup>. Ecco allora qui manifestarsi in tutta la loro fisicità visionaria e straniante, dopo le antiche predilezioni per François Lunven e Hans Bellmer, le deformità anatomiche dei dipinti di Danièle Perronne:

On voit des triangles, des sphères, des croissants, des cercles, des omégas, des courbes qui serpentent et qui, parfois, forment de bizarres estomacs où vibrent des grappes d'yeux sans pupilles. Non, rien de

<sup>58</sup> Ivi, p. 150 («[...] sono decine d'anni che scrivo con la speranza d'assistere al trasudare del pensiero, sempre in vano»).

<sup>59</sup> Ivi, p. 174 («La pittura la si fa, ma vive da sola, probabilmente perché è oggettiva. Mi piace la pittura che non appartiene all'individuo che la fa: è il contrario dell'espressionismo»). Crediamo si possa accostare questo oggettivismo sull'opera al fastidio anti-identitario espresso più volte da Noël relativamente al nome dell'autore associato all'opera, quando ritiene, certo per paradosso, il proprio nome l'unica cosa superflua sulla copertina di un libro: «Tout ce qui, en quelque sorte, souligne mon nom, me gêne...», in Id., *En présence...* cit., p. 29 («Tutto ciò che, in qualche modo, sottolinea il mio nome, m'infastidisce...»). E ancora, sull'incertezza dello statuto del soggetto visibile, in *Romans d'un regard* cit., p. 221: «Ce qu'on voit est-il le sujet? La question peut paraître insensée parce qu'elle met en défaut le pacte visuel qui fonde l'ordre des choses sur la coïncidence de l'identité et de la visibilité. Le sujet visible ne saurait se distinguer du sujet réel sans introduire dans le monde la fêlure d'une incertitude» («Ciò che vediamo è il soggetto? La domanda può apparire insensata perché mette in ombra il patto visuale che fonda l'ordine delle cose sulla coincidenza dell'identità e della visibilità. Il soggetto visibile non potrebbe essere distinto dal soggetto reale senza introdurre nel mondo l'incrinatura di un'incertezza»).

figuratif, ni de géométrique au fond, en dépit de la symétrie insistante, et qui joue un rôle vertébral<sup>60</sup>.

L'idea che ne emerge è che il volume dell'opera, come nel caso di Robert Brandy, diviene «une extension organique du peintre dès qu'il y travaille»<sup>61</sup>.

Di questo irriducibile sguardo sulla morte all'opera nell'opera e sul grado di presenza che agonisticamente ne scaturisce Noël nutre il proprio lavoro sulla pittura e sul prolungamento che essa consente alla scrittura oltre il suo limite, rivolgendola verso l'invisibile e il silenzio che ne sono l'origine e il proseguimento, ovvero la sua stessa domanda di senso.

### 3. Le Syndrome de Gramsci, La Langue d'Anna: *lo sguardo minacciato e rigenerante*

Nei due romanzi brevi *Le Syndrome de Gramsci*<sup>62</sup> e *La Langue d'Anna*<sup>63</sup> è possibile cogliere emblematicamente l'articolazione della riflessione sul rapporto fra il linguaggio, lo spazio e lo sguardo in ambito narrativo, così da estendere il raggio della nostra indagine alle implicazioni sociologico-politiche del pensiero dell'Autore e all'intertestualità letteraria ed extra-letteraria. Entrambi questi testi fanno parte di un più ampio progetto in corso da vari anni che si propone di scrivere dei monologhi, spesso rappresentati e adattati per il teatro, le cui frasi inizino sempre con uno stesso pronome personale, dando vita a un *continuo* non separato da spazi, né da a capo, né tanto meno da divisioni in capitoli, in un unico flusso

<sup>60</sup> Ivi, p. 275 («Vediamo dei triangoli, delle sfere, delle mezzelune, dei cerchi, degli omega, delle curve che serpeggiano e che, talvolta, formano degli strambi stomaci in cui vibrano grappoli d'occhi privi di pupille. No, nulla di figurativo, né di geometrico in fondo, a dispetto dell'insistente simmetria, che ha un ruolo vertebrale»).

<sup>61</sup> Ivi, p. 312 («un'estensione organica del pittore non appena lavori in esso»).

<sup>62</sup> Id., *Le Syndrome de Gramsci*, Paris, P.O.L., 1994, trad. it. e Posfazione nostra: *La Sindrome di Gramsci*, Lecce, Piero Manni («Plurale» 5), 2001.

<sup>63</sup> Id., *La Langue d'Anna*, ivi, 1998, trad. it. di Anna Morpurgo: *La Bocca di Anna*, Milano, Archinto, 1999, ispirato ad Anna Magnani.

verbale nel quale Noël parrebbe avere trovato la formula per lui ideale di scrittura<sup>64</sup>.

*Le Syndrome de Gramsci* – testo d’ambientazione italiana in cui larga parte è fatta alla descrizione del fascino per lo sguardo dei luoghi toscani, da Firenze alle campagne del Chianti e alla Piazza del Campo a Siena – è incentrato su un improvviso vuoto di memoria che coglie di sorpresa il narratore nella casa dell’amico pittore P. (alias Jean-Paul Philippe) il quale vive nelle campagne delle crete senesi su una collina delle quali ha installato la sua grande scultura *Site transitoire*, che egli si è recato a vedere. La perdita del nome di Gramsci, da sempre presente e caro alla sua memoria, diventa il pretesto per un’indagine su una segreta e misteriosa malattia della lingua che tenderebbe a rimuovere o a escludere le parole “sane” e indimenticabili da se stessa, agendo, a differenza della malattia tumorale caratterizzata da una proliferazione cellulare, per subdola sottrazione implosiva:

J’appelle “syndrome de Gramsci” la première manifestation d’un cancer de la langue généralement dissimulé sous la dénomination de “trou de mémoire”. Un cancer, vous le savez, est un foisonnement destructeur, une luxuriance, une folie cellulaire; un cancer de la langue est une folie inverse. Je vous ai parlé d’un cratère implosif: c’est une plaie dévorante, une plaie dans laquelle tout le langage peu à peu se précipite, une plaie blanche, qui absorbe toute la substance que, d’ordinaire, la langue transforme et réhabilite sans arrêt. En somme, une maladie dont l’évolution consiste à s’absorber soi-même...<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Ne fanno parte tra l’altro, oltre ai due testi summenzionati, i testi seguenti: *La Maladie de la chair*, Toulouse, Ombres, 1995, trad. it. e cura nostra: *La Malattia della carne*, Catanzaro, Abramo («I pavoni» 27), 2002, testo ispirato all’infanzia di Georges Bataille; *La Maladie du sens*, Paris, P.O.L., 2001, ispirato a Stéphane Mallarmé.

<sup>65</sup> Id., *Le Syndrome de Gramsci* cit., pp. 23-24 («Chiamo “sindrome di Gramsci” la prima manifestazione di un cancro della lingua generalmente dissimulato sotto la denominazione “vuoto di memoria”. Un cancro, come sa, è una proliferazione distruttrice, un’esuberanza, una follia cellulare; un cancro della lingua è una follia inversa. Le ho parlato di un cratere implosivo: è una piaga insaziabile, una piaga nella quale tutto il linguaggio a poco a poco precipita, una piaga bianca, che assorbe

Nella sindrome così definita va vista una nuova manifestazione di un fenomeno più ampio che Bernard Noël chiama, con un suo efficace neologismo, la «sensure», costruito sull'omofonia con il francese «censure»<sup>66</sup>, il primo termine indicando la *privazione di senso* (dal francese *sens*) tipica del mondo occidentale, il secondo la *privazione di parola*, da lui risolutamente condannata nel mondo dell'Est totalitario comunista<sup>67</sup>. Noël intende in tal modo stigmatizzare la supposta libertà degli Stati che oggi si richiamano al liberalismo, dove alla libertà di parola corrisponderebbe una neutralizzazione del suo senso a opera del potere mediatico, cosicché chi si trova a liberamente parlare finisce col non essere capito, per via del filtro di coscienza operato dall'informazione egemone sullo spirito critico del corpo sociale all'interno del quale vive. La singolarità di questa nozione risiede nel fatto che ciò avviene a insaputa della vittima, che si crede sana, libera e indipendente nel suo giudizio, quando invece le sono state a monte sottratte le nozioni culturali per poterlo formulare. Di qui l'icasticità della scelta di Gramsci, rinchiuso in un carcere fascista e *censurato* nella sua libertà d'espressione e di pensiero, egli che proprio sul discorso sulla lingua come mezzo di emancipazione sociale delle masse aveva scritto pagine memorabili.

L'aspetto *visivo* che ci preme in questa sede sottolineare è che questa patologia non risparmia lo sguardo, perché la sindrome somiglia, dice Noël, a uno spazio vuoto che resiste allo sguardo, dal quale dipende lo sviluppo del pensiero che così risulta rimosso, come le parole che dovrebbero alimentarlo:

Là où le regard ne pénètre pas, la pensée ne peut se former. Imaginez un espace où n'apparaît aucun obstacle, et dont le vide résiste pourtant au

tutta la sostanza che, di solito, la lingua trasforma e rinnova incessantemente. Insomma, una malattia la cui evoluzione consiste nell'assorbimento di se stessi...»).

<sup>66</sup> Id., *Le Sens la Sensure*, Le Rœulx, Talus d'Approche, 1985 («sensura», «censura»).

<sup>67</sup> Vedasi Id., *URSS aller retour*, Paris, Flammarion, 1980; Id., *La rencontre avec Tatarka*, Le Rœulx, Talus d'Approche, 1986.

regard. Non seulement lui résiste, mais le refoule. Cette situation folle ressemble au syndrome que j'essaie de vous décrire [...]»<sup>68</sup>.

Esiste una difficoltà a essere liberi nel mondo della libertà<sup>69</sup> della quale la scomparsa del nome simbolico è una prima, inquietante spia. Momento-chiave di questa *autoscopia* è il confronto di due tipologie di luce, che connotano per l'Autore due atteggiamenti conoscitivi del tutto opposti. Il primo è quello della visita alla scultura di P., spazio entro il quale il narratore vede il proprio corpo espandersi attivamente nelle forme per lui trasparenti dell'opera d'arte, grazie all'emozione che essa gli trasmette: «[...] je voyais de la transparence où, d'ordinaire, se tient l'opacité [...]»<sup>70</sup>; il secondo è quello dell'episodio della visita ai vicini di casa cui intende consegnare a nome del postino un pacchetto, momento nel quale, varcando la porta socchiusa della loro casa per farlo, li sorprende passivamente intenti a guardare la televisione e come immersi in un'innaturale luce grigiastra che gli pare ingannevole:

Mes quatre voisins étaient dans la seule lumière de leur appareil, et dans cette lumière, tous les quatre m'ont semblé immobiles à l'intérieur d'une eau grise.  
[...]

<sup>68</sup> Id., *Le Syndrome de Gramsci* cit., p. 51 («Là dove lo sguardo non penetra, il pensiero non può formarsi. Immagini uno spazio nel quale non appare nessun ostacolo, e in cui il vuoto comunque resiste allo sguardo. Non soltanto gli resiste, ma lo rimuove. Questa pazzia situazione somiglia alla sindrome che tento di descriverle [...]»).

<sup>69</sup> Ivi, p. 55. Vedasi il pregevole scritto di Cl. Ollier, *Le nom et son contexte*, in Bernard Noël: *le corps du verbe, Actes du Colloque de Cerisy sous la direction de Fabio Scotti* cit., pp. 165-169: 165, dove opportunamente si parla per questo romanzo di «désintégration de la mémoire» («disintegrazione della memoria») e di «diagnostic [...] d'une déculturation» («diagnosi [...] di una de-acculturazione»).

<sup>70</sup> Ivi, pp. 82-84: 83 («[...] vedevo della trasparenza dove, di solito, sta l'opacità [...]»).

Un peu plus tard, réfléchissant à la nature de cette lumière, j'ai compris qu'elle émanait, non pas d'une source naturelle, mais d'un leurre, et qu'en conséquence elle n'avait pas pour fonction d'éclairer<sup>71</sup>.

Il romanzo diventa l'occasione di rivelare nella connotazione cromatica luminosa il segno di un male della coscienza sociale che sottrae al soggetto, con le parole vigili della lucidità, anche la capacità e l'autonomia di pensiero, drogandone, per così dire, lo sguardo con simulacri più artificiosamente seducenti dell'autentica opera d'arte.

Se *Le Syndrome de Gramsci* è il testo del pronome di seconda persona plurale *vous*, *La Langue d'Anna* è quello del *je* che l'Autore mette in bocca al personaggio di Anna Magnani, creato per parlare per suo tramite della rappresentazione, quindi inserito in un contesto noto di presenze del mondo del cinema e della cultura del tempo, ma sviluppato, come egli afferma, in modo del tutto immaginario:

Le sujet de ce monologue n'est pas Anna Magnani mais une réflexion sur la représentation, une réflexion concrète, elle crée un personnage. Ce personnage est Anna Magnani... C'est la référence qu'elle fabrique... Mais d'Anna Magnani, la comédienne réelle, je ne savais pas grand-chose faute d'avoir pu me procurer une biographie... Ce personnage étant créé, j'ai placé tout naturellement à côté de lui des gens comme Fellini, Rossellini, Visconti, Pasolini. Tout ce que je leur prête est complètement imaginaire. Mais l'emploi des noms suffit à produire des effets de réalité si bien que les lecteurs croient avoir affaire

<sup>71</sup> Ivi, pp. 88, 90 («I miei quattro vicini stavano nella sola luce del loro televisore, e in quella luce, tutti e quattro mi sono parsi immobili e immersi in un'acqua grigia. [...] Un po' più tardi, riflettendo sulla natura di quella luce, ho capito che essa proveniva, non da una fonte naturale, ma da un inganno, e che perciò la sua funzione non era quella d'illuminare»). Altrove Noël afferma gnomicamente che «[...] la télévision annule le temps», in Id., *En Présence...* cit., p. 51 («[...] la televisione annulla il tempo»).

aux personnes réelles. On dirait que l'écriture produit un masque qui devient son sujet<sup>72</sup>.

La preziosa puntualizzazione della genesi del progetto da parte dell'Autore è utile a comprendere come il meccanismo della rappresentazione chiami in causa automatismi interpretativi gratuiti, quando non anche fuorvianti e arbitrari che portano il lettore a *vedere* nel personaggio la realtà e non la sua finzione, tanto più se tale personaggio è divenuto per presenza fisica un'icona dell'immaginario del nostro tempo. Il *je-Anna Magnani* di Noël è qui colto nel momento finale della sua vita, già in preda alla malattia che lo condurrà alla morte, occasione questa per rievocare personaggi e momenti della propria esistenza umana e artistica, ma certo non nel canto di un *cigno*, tanto la fisicità impressagli dall'Autore è fortemente batailliana, intensamente ferina, quasi animalesca per la sessualità eccentrica e il mai taciuto ricorso anche al basso corporale:

J'ai beaucoup de corps, c'est-à-dire une viande assez lourde pour supporter le labour du délire.

[...]

J'ai trop de nez, trop de seins, trop de hanches, trop pour un monde où compte seulement la peau [...] J'ai toujours été la furieuse, la brailarde, l'excessive pour faire rire ou pour faire pleurer. Je ne suis pas une diva, je suis une harpie, un corps plein de griffes et de dents emballé dans de la belle graisse humaine, celle qui fond si bien dans les fours et fait monter vers le ciel la fumée noire qui rassure les dieux. J'ai un

<sup>72</sup> Ivi, p. 53 («Il soggetto di questo monologo non è Anna Magnani ma una riflessione sulla rappresentazione, una riflessione concreta. Nella misura in cui essa è concreta, crea un personaggio. Questo personaggio è Anna Magnani... È il riferimento che essa s'inventa... Ma di Anna Magnani, dell'attrice reale, non sapevo granché per non avere potuto procurarmi una biografia... Avendo creato questo personaggio, gli ho posto in modo del tutto naturale accanto persone come Fellini, Rossellini, Visconti, Pasolini. Tutto quel che attribuisco loro è del tutto immaginario. Ma l'utilizzo dei nomi basta a produrre degli effetti realistici, tanto che i lettori credono di avere a che fare con le persone reali. Si direbbe che la scrittura produca una maschera che diventa il suo soggetto»).

tel appétit de vie que je n'aurais jamais pu me suffire à moi-même en n'étant que moi. [...] Ceci est mon corps!<sup>73</sup>

L'io narrante ostenta, anche di fronte a obbrobri della storia quali i forni crematori, una fierezza e un coraggio che incutono sentito rispetto, e si fa scudo del proprio corpo malato, un tempo così aitante e forte, per raccogliere con un orrore, che è quasi un dolce furore, la sfida finale della morte, tante volte vissuta nella finzione cinematografica o sofferta per la perdita di amici cari (e le pagine sulla morte di Pasolini sono di rara bellezza, per il tono accorato che le evoca come presentificandole).

Il personaggio si sa frutto dell'opera di uno *sguardo* che è diventato lo spazio stesso entro il quale si muove: «Je marche tout à coup dans un regard. Je ne l'ai pas senti se lever: il a pris la suite de l'espace et voici qu'il a remplacé l'air autour de moi»<sup>74</sup>, quello dell'immagine che il cinema ha fatto di lei<sup>75</sup>.

Questo sguardo è quello del personaggio stesso creatore di se stesso («[...] comme si, m'étant avancée hors de moi par la porte des yeux, j'étais devenue la créature de mon propre regard»<sup>76</sup>), divenuto *figura*<sup>77</sup>,

<sup>73</sup> Id., *La Langue d'Anna* cit., pp. 21, 25, 26, 32 (trad. it. di Anna Morpurgo cit., pp. 16, 18, 19, 24: «Ho molto corpo, vale a dire una carne abbastanza pesante per sopportare di essere solcata dal delirio. [...] Ho troppo naso, troppo seno, troppi fianchi, troppo per un mondo in cui conta solo la pelle [...] Sono sempre stata irascibile, berciante, eccessiva per far ridere o per far piangere. Non sono una diva, sono un'arpia, un corpo pieno di artigli e di denti avvolto in quel bel grasso umano che si scioglie così bene nei forni e fa salire al cielo il fumo nero che rassicura gli dei. Ho un tale appetito di vita che non avrei mai potuto bastare a me stessa essendo unicamente me stessa. [...] Questo è il mio corpo!»).

<sup>74</sup> Ivi, p. 10 (trad. it. cit., p. 7: «Improvvisamente cammino dentro uno sguardo. Non l'ho sentito nascere: ha preso il posto dello spazio ed ecco che ha sostituito l'aria attorno a me»).

<sup>75</sup> Ivi, p. 18.

<sup>76</sup> Ivi, pp. 36-37 (trad. it. cit., p. 27: «[...] come se, essendomi spinta fuori di me attraverso la porta degli occhi, fossi diventata la creatura del mio stesso sguardo»).

<sup>77</sup> Ivi, p. 43.

spinto all'estremo limite che supera la *nudità*, per culminare nell'*invisibilità*<sup>78</sup>.

Nella tensione fra l'inquietudine del personaggio che si sa tale e la vitalità del referente che lo ispira ritroviamo due desideri antitetici della poetica di Noël. Il bisogno di oltrepassare l'artificiosità dell'immagine e l'orrore della dissoluzione del corpo in una materia anonima e priva di memoria del suo passaggio

J'ai peur que ce monde finisse dans les images, et qu'il ne reste à la surface de la terre qu'un peu de substance trouble où l'on ne distinguera plus le corps de la fumée<sup>79</sup>.

e il desiderio di rendere tutto visibile.

Solo vero antagonista della polvere cui associa le immagini, come de-corporeizzate e prive di consistenza fisica, è il corpo colto nella molteplicità delle sue manifestazioni emotive e fisiologiche, nel visibile da mostrarne e nel tentativo assurdo di rivelarne financo l'invisibile, strenuo sogno accarezzato di pervenire, attraverso la carnalità del dire, all'agognata visibilità assoluta di tutto ciò che è vivente:

J'aurais voulu qu'on voie tout: les battements, les flux, les élans, les angoisses, et même les sucs, les humeurs, et comment ces sécrétions affectent les organes ou les excitent. J'ai encore ce désir absurde: montrer l'invisible, le démasquer, l'exténuer<sup>80</sup>.

Anche in ambito narrativo Bernard Noël mostra così di essere coerente con le ragioni più profonde della propria poetica dello

<sup>78</sup> Ivi, pp. 23, 33-34, 47.

<sup>79</sup> Ivi, p. 60 (trad. it. cit., p. 45: «Ho paura che questo mondo si esaurisca nelle immagini, e sulla superficie della terra non resti altro che un po' di materia torbida in cui non sarà più possibile distinguere il corpo dal fumo»).

<sup>80</sup> Ivi, p. 62 (trad. it. cit., p. 47: «Avrei voluto che si vedesse tutto: i battiti, i flussi, gli slanci, le angosce, e anche i succhi, gli umori, e come queste secrezioni colpiscono gli organi oppure li eccitano. Ho ancora questo assurdo desiderio: mostrare l'invisibile, smascherarlo, sfibrarlo»).

sguardo, cui duplice scopo è di *pensare visibilmente*<sup>81</sup>, secondo l'accezione di Magritte, e di restituire allo sguardo lo slancio poetico capace di creare nel contempo noi stessi e il mondo con la sola parola degli occhi, come recita l'*explicit* del *Journal du regard*: «Ainsi deviendrons-nous notre propre création dans un monde créé par nous. Et tout cela par le travail du regard...»<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> H. Carn, *Bernard Noël*, Paris, Seghers («Poètes d'aujourd'hui» 253), 1986, p. 78.

<sup>82</sup> B. Noël, *Journal du regard* cit., p. 125 («Diverremo così la nostra stessa creazione in un mondo creato da noi. E tutto ciò grazie all'opera dello sguardo...»).

## Spazi del desiderio e dell'oblio in Bernard Noël

La dimensione cronotopica è costantemente presente al lavoro di Bernard Noël, pur se spesso nella sua poesia prevale una dimensione deterritorializzata che ne fa uno spazio verbale nel quale predomina una gnoseologia fondata sulla fisiologia lirica dello sguardo, come da me studiato in precedenza<sup>1</sup>. Ciò significa che in genere mancano riferimenti topografici precisi geograficamente connotati nella sua scrittura, in essa prevalendo una dimensione astrattiva che li sottrae alla loro referenzialità più immediata per farne luoghi di una geografia interiore e come irrivelabile. Tuttavia si è potuto

<sup>1</sup> Si veda a riguardo F. Scotto, *Bernard Noël: il corpo del verbo* cit., pp. 149-160; Id., *La poetica dello sguardo di Bernard Noël*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXVIII, 3, settembre-dicembre 2009, pp. 191-205. Nella monografia, il capitolo summenzionato affronta gli scritti sull'arte dell'Autore, mettendo in luce le dimensioni corporee di "tattilità visiva" e di "sguardo inglobante", in particolare del *Journal du regard* e in *Onze romans d'œil*, Paris, P.O.L., 1988. Il successivo articolo affronta invece le dinamiche poetiche dello sguardo con riferimento anche a testi narrativi di Noël, quali per esempio *Le Syndrome de Gramsci*, Paris, P.O.L., 1994 e all'estensione della riflessione alla problematica strettamente connessa a questa della «sensure» (B. Noël, *Le Sens la Sensure*, Le Rœulx, Talus d'Approche, 1985, successive ristampe nel 1993 e nel 2006), ovvero la «privation de sens» (ivi, primo risvolto di copertina) tipica delle società occidentali, per la quale è consentito parlare, ma quanto si dice risulta ai membri della comunità cui ci si rivolge già *sensurato* in partenza, vale a dire incomprensibile, in quanto preventivamente neutralizzato dal potere mediatico e dai suoi meccanismi di «castration mentale» (B. Noël, *La Castration mentale*, Plombières-les-Dijon, Ulysse Fin de Siècle, 1994, poi Paris, P.O.L., 1997).

constatare successivamente un mutamento significativo in tal senso, a partire per esempio dalla raccolta *Le Reste du voyage*<sup>2</sup>, che ha un taglio forse più diaristico anche legato ai continui spostamenti che caratterizzano la sua esistenza. Non di meno la prevalenza nei testi di natura frammentaria di una dimensione meno connotata è funzionale all'intento di creare attraverso la scrittura un vero e proprio luogo, omologo alla sua ricerca di una fisicità dello sguardo fondata sulla sessualizzazione della vista che possa diventare creatrice delle proprie immagini e della realtà osservata. Se quindi la parola "espace" compare in vari titoli di genere diverso, da *L'Espace du désir*<sup>3</sup> al fondamentale *L'Espace du poème*<sup>4</sup>, in opere successive quali *Le Livre de l'oubli*<sup>5</sup> è a toni prossimi a quelli del *Journal du regard* che l'Autore torna, sviluppandone ulteriormente la potenzialità lirica e conoscitiva, se, non a caso, queste note, solo ora pubblicate, risalgono al 1979 (e il primo frammento del *Journal du regard* è per l'appunto datato 1970).

Ne *L'Espace du poème*, Noël mostra come qualcosa preesista al testo poetico, una sorta di spazio vuoto, «une forme vide» che pare apprestarsi a ricevere ciò che ancora non c'è, una sorta di utero virtuale che fa sì che «le poème existe avant d'exister»<sup>6</sup>. Se ciò gli dà modo di spiegare il ruolo che recita nella sua creazione poetica un uso quantitativo della *contrainte* che pur non ha nulla di oulipiano (si tratta per lo più di determinare, prima di scriverlo, la lunghezza quantitativa di un testo, come avviene per esempio ne *La Chute des temps*<sup>7</sup>), quanto più qui m'interessa è che egli faccia coincidere la forma con lo spazio<sup>8</sup>, uno spazio nel quale la poesia predispone

<sup>2</sup> Id., *Le Reste du voyage*, Paris, P.O.L., 1997. In essa si veda in particolare la sezione che dà il titolo all'opera, pp. 47-98, dove varie poesie hanno per titolo toponimi referenziali ed esistenti, da *Dresde* a *Struga*, da *Poitiers* a *Naples*.

<sup>3</sup> Id., *L'Espace du désir*, che comprende anche *Le Cri et la Figure* e *L'Amour blanc*, Orléans, L'Ecarlate, 1995.

<sup>4</sup> Id., *L'Espace du poème* cit.

<sup>5</sup> Id., *Le Livre de l'oubli*, Paris, P.O.L., 2012.

<sup>6</sup> Id., *L'Espace du poème* cit., p. 69.

<sup>7</sup> Id., *La Chute des temps*, Paris, Flammarion, 1983.

<sup>8</sup> «Et c'est pour cela, pour cette action formatrice primordiale, que j'appelle

affinché in esso possano depositarsi degli oggetti verbali, frutto di un evento naturale deflagrante come un temporale:

La poésie est pour moi une sorte d'orage mental qui fait pleuvoir du verbe, du mouvement. Sa matière première n'est pas la représentation. Elle provient directement de l'au-dedans, de l'au-dehors. Et ça pleut de l'un dans l'autre. Il y a un moment d'orage, de violente unité<sup>9</sup>.

Perfino la lingua è associata a uno spazio elementare, che è ciò che fa dell'uomo quel che è, un'essenza linguistica e identitaria fisico-verbale<sup>10</sup>; lo spazio, nozione metamorfica e plasmabile, diventa in Noël dinamico, se ci circonda e attraversa<sup>11</sup>, fino a coincidere, per anamorfosi ontologica sua propria, con la luce o con l'aria<sup>12</sup>. Ma oggi pare che il tempo soffochi lo spazio, che lo fagociti, quando invece solo nello spazio è possibile il godimento:

J'ai l'impression que, de plus en plus, l'humanité d'aujourd'hui vit dans le temps et non dans l'espace. L'espace est nié par les facilités de transport. L'espace est en train de se rétrécir complètement et le temps domine. Ce qui est paradoxal, c'est que depuis que le temps domine, plus personne n'a de temps. [...] Il n'y a de jouissance que dans l'espace, en fait. Il faut une étendue. La durée est une notion temporelle, mais la durée érotique est le prolongement d'un parcours, donc d'une étendue [...] Le poème ne fonctionne que si on s'ouvre à lui, à la pénétration en nous de son espace<sup>13</sup>.

“forme” ce qui n'est après tout qu'un espace doté d'une efficacité particulière», Id., *L'Espace du poème* cit., p. 72.

<sup>9</sup> Ivi, p. 21.

<sup>10</sup> «L'humain est inséparable du langage [...] L'homme, c'est de la langue, c'est du corps et de la langue [...] La langue est en nous une sorte d'espace élémentaire», ivi, p. 76.

<sup>11</sup> «C'est vrai que l'espace n'est pas limité par notre présence en lui, il continue autour de nous, au-delà de nous, il nous traverse et il est aussi derrière nous», ivi, p. 92.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 97, 162.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 108-109.

Intendo qui di seguito soffermarmi in particolare sul da poco apparso *Le Livre de l'oubli*, alla luce di quanto detto sopra, al fine di reperirvi, da un lato, l'evoluzione della dimensione speculativa del pensiero, e, dall'altro, l'energia espressiva e poetica, con particolare riferimento alla poetica dell'Autore e alla spazialità in essa. Non eludibili mi paiono già in partenza due riferimenti imprescindibili, dapprima quello a *L'Espace littéraire*<sup>14</sup> di Maurice Blanchot, autore da Noël sentito come prossimo, se gli dedica anche un volume<sup>15</sup>; poi quello a Edmond Jabès, la cui modalità di titolazione, da *Le Livre du Dialogue* a *Le Livre des Questions*, fino a *Le Livre des Ressemblances*<sup>16</sup>, appare qui ripresa in modo esplicito. Non sfugge d'altronde come dietro lo stilema titolatorio di Jabès vi sia un richiamo alla poetica del *Livre* di Mallarmé<sup>17</sup>, vale a dire a quanto nell'opera può condensare il senso di una definitività-esaustività tendenziale comunque solo approssimabile.

Nel testo frammentario di matrice poetica, categoria alla quale *Le Livre de l'oubli* è certo ascrivibile, l'importanza degli spazi di separazione fra i frammenti stessi, spazi vuoti, interstiziali, è elemento pienamente costitutivo del senso, nella misura in cui il bianco, la lacunarità cui allude, tratteggia uno spazio che nel contempo unisce e separa le parti del tutto, come avviene in larga parte della lirica francese del secondo Novecento<sup>18</sup>. Questa spazialità, oltre che fisica,

<sup>14</sup> M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard («Folio Essais»), 1955.

<sup>15</sup> B. Noël, R. Laporte, *Deux lectures de Maurice Blanchot*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1973. Mi sia permesso rinviare al cap. «B. Noël e Blanchot» del mio *Bernard Noël: il corpo del verbo* cit., pp. 19-25.

<sup>16</sup> Rispettivamente editi da Gallimard dal 1984 al 1991. Riguardo a Jabès si veda di B. Noël, *E.J., treize cases du je*, Paris, Flammarion («Textes»), 1975, pp. 267-281, che si apre con queste emblematiche parole: «Le blanc s'ouvre. | L'espacement. L'interstice» (ivi, p. 269).

<sup>17</sup> Si veda B. Noël, *La Maladie du sens*, Paris, P.O.L., 2001. Mi sia consentito rinviare anche a F. Scotto, *Bernard Noël et Mallarmé. "La Maladie du sens" ou Du sens de la maladie* cit., nel quale è messa in luce la matrice tragica della crisi mallarmeana che Noël fa rivivere nel suo monologo drammatico.

<sup>18</sup> Si veda a riguardo F. Scotto, *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese* cit. E in questo volume, in particolare il capitolo «Bernard Noël: l'oblio "a contro-morte"», pp. 223-234.

ha anche un valore temporale, dal momento che agisce sulla respirazione della lettura e della dizione, oltre che sull'esitazione del senso.

Blanchot, che ha fatto della relazione tra opera e autore un cardine della propria filosofia letteraria, distingue "le livre" dall'"œuvre", che diventa tale soltanto allorché l'evento-essere stabilisce una relazione fra scrittore e lettore:

L'écrivain écrit un livre, mais le livre n'est pas encore l'œuvre, l'œuvre n'est œuvre que lorsque se prononce par elle, dans la violence d'un commencement qui lui est propre, le mot être, événement qui s'accomplit quand l'œuvre est l'intimité de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit<sup>19</sup>.

Nella «solitude essentielle»<sup>20</sup> che caratterizza il lavoro dello scrittore, quanto affiora è soprattutto il silenzio, cui egli impersonalmente affida la sua permanenza nella scomparsa, per cui «Écrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps»<sup>21</sup>. Ecco allora che quell'*On*, soggetto impersonale, brilla di una luce neutra che lo vota all'interminabile della distanza e a quanto le sta dietro (e qui il pensiero non può non andare alla singolare intuizione noëliana secondo la quale il campo da osservarsi nell'opera del pittore sarebbe quello che va dalle spalle dell'artista al retro della tela, così da includere nel campo visivo l'idea di trasparenza di chi, come Noël, dopo avere ammirato l'opera di Matisse, vede «derrière [s]on dos»<sup>22</sup>).

Leggiamo allora la mancanza nell'essere presente nel testo, la sua presenza-assenza in Blanchot:

Le temps de l'absence de temps n'est pas dialectique. En lui ce qui apparaît, c'est le fait que rien n'apparaît, l'être qui est au fond de l'ab-

<sup>19</sup> M. Blanchot, *L'espace littéraire* cit., p. 15.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 11-32.

<sup>21</sup> Ivi, p. 25.

<sup>22</sup> «Vu sous un certain angle, l'espace du travail de la peinture se situe entre le dos du peintre et le dos de la toile, et cet espace est aussi le corps du peintre», B. Noël, *L'espace du poème* cit., p. 85.

sence d'être, qui est quand il n'y a rien, qui n'est déjà plus quand il y a quelque chose: comme s'il n'y avait des êtres que par la perte de l'être, quand l'être manque. Le renversement qui, dans l'absence de temps, nous renvoie constamment à la présence de l'absence, mais à cette présence comme absence, à l'absence comme absence, à l'absence comme affirmation d'elle-même, affirmation où rien ne s'affirme, où rien ne cesse de s'affirmer [...]»<sup>23</sup>

Ora, una possibile equivalenza della sintassi ossimorica blanchotiana può essere identificata nella nozione di oblio, che Noël, fin dall'*incipit*, mette in diretta relazione con il silenzio: «Le silence met en commun l'oubli»<sup>24</sup>. Se in Blanchot, che identifica il linguaggio poetico con il linguaggio del pensiero, la poesia si vuole luogo dell'origine, dell'inizio, del perenne ricominciamento dell'infinito della morte, l'oblio noëliano è «le pays natal»<sup>25</sup>, ma anche «le monde des images»<sup>26</sup>, laddove, nell'inganno della rappresentazione che la caratterizza, si gioca altresì qualcosa di più alto che avviene in modo inscindibile la scrittura alla morte e a quanto nella scrittura, accogliendola, la avversa:

L'homme oublie en moi la femme que je pourrais être. Je cherche en l'Autre le visage de cet oubli.

Qu'est-ce que l'oubli? Ce qui, hors de moi, rejette continuellement la mort.

L'oubli est le contraire du néant. Il est la positivité de l'absence.

[...] L'écriture est l'expérience de l'oubli»<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> M. Blanchot, *L'espace littéraire* cit., p. 26.

<sup>24</sup> B. Noël, *Le Livre de l'oubli* cit., p. 7.

<sup>25</sup> Ivi, p. 8.

<sup>26</sup> Ivi, p. 13.

<sup>27</sup> Ivi, p. 28.

Il tono apodittico di questi sillogismi poetici mi pare da un lato incontrare il pensiero di Blanchot della scrittura come “morte della morte”, dall'altro superarlo in una positivizzazione del postulato opposto, che li sottrae alla radicale negatività dell'assenza per farne la “contro-morte”, ciò che sfugge alla visibilità delle immagini per inscrivere nella radice originaria stessa del nome. In effetti, a ben vedere, l'oblio acquisisce nell'opera di Noël uno statuto non meno metamorfico di quello dello spazio ne *L'Espace du poème*, tanto che il poeta stabilisce nel *Livre de l'oubli* un parallelismo con la memoria che fa dell'oblio una modalità dell'invisibile reso leggibile dalla sua formulazione verbale, nella continuità dell'interminabile:

L'oubli est à la mémoire ce que l'invisible est au visible: non pas un autre monde mais le même monde que dissimule en partie ce qui est là, devant nous. [...] Nous oublions les choses et les images, nous n'oublions pas les mots. [...] L'oubli est continu, l'écriture est discontinue avec pour conséquence que sa pratique est interminable<sup>28</sup>.

Ne *L'Espace du poème* Bernard Noël aveva stabilito chiasticamente un nesso fra memoria e lingua che vincolava il pensiero alla sua formulazione verbale: «Je ne pense pas qu'il puisse y avoir une mémoire hors de la langue, pas plus qu'il n'y a de la pensée hors de la langue»<sup>29</sup>. Da questo punto di vista, è ribadita la tributarietà di pensiero e memoria dalla parola e dalla lingua, pur se appare evidente che la dicibilità delle cose non ne postula di per sé l'intelligibilità e che quindi permane nella formulazione del pensiero un'oscurità avvertita in principal modo da chi scrive. Tuttavia, dato che la scrittura s'inscrive nella durata e nel suo risvolto spaziale, che è il tracciato progressivo del discorso nella sua estensione, l'interminabilità del processo la rende omologa al percorso di avvicinamento-esorcizzazione della morte tipico dell'argomentazione di Blanchot (avvicinarsi sempre più alla morte significa allontanarla a un istante dopo il termine della scrittura che la contiene). Rispetto

<sup>28</sup> Ivi, pp. 43-44.

<sup>29</sup> B. Noël, *L'Espace du poème* cit., p. 75.

al pensiero degli Antichi, da Aristotele a Platone, che disponeva le immagini come pittograficamente al fine di poter leggere mentalmente lo spazio che disegnavano, l'oblio oggi è lo spazio bianco che le lascia liberamente interagire senza ordinarle, spazio plurilinguistico e mutevole, luogo dell'aperto. Alla memorizzazione degli Antichi, che tendeva a oralizzare i contenuti di memoria, con l'avvento della scrittura si sostituisce una "lecture mentale" che modifica la natura visiva stessa delle immagini: «L'art de l'oubli permet à l'écriture de dévisualiser les images afin de les envisager selon leur nature mentale»<sup>30</sup>.

L'oblio ha in comune con il senso la sua interminabilità, dimensione resa possibile per Noël dal superamento della credenza religiosa: «L'oubli commence par l'oubli de Dieu»<sup>31</sup>. Oltrepassata l'assolutizzazione della conoscenza, all'oblio s'apre il vasto campo della relativizzazione che procede per illuminazioni e arresti e molto deve all'opera dello sguardo, luogo di una coscienza arcaica:

Il existe dans l'œil une sorte de conscience archaïque qui accommode l'image et la convertit en image mentale après avoir déclenché un processus de symbolisation. Pourquoi la lecture n'aurait-elle pas créé une sorte de seconde rétine sensible à une représentation qui n'est plus visuelle mais imageante? Sensible aux choses de langue et non plus aux choses du monde? Cette seconde rétine ne serait-elle pas celle de l'oubli?

[...]

La langue est de la vue convertie en sons; l'écriture est du son rendu à la vue sans pour autant redevenir visuel<sup>32</sup>.

La vertiginosità speculativa di questi sillogismi lirici pare quanto mai accosta al dettato del *Journal du regard*; in essa l'elaborazione mentale dell'immagine che sostituisce alla *visibilità* delle cose la loro rappresentazione *leggibile* rivela la matrice visiva della lingua

<sup>30</sup> B. Noël, *Le Livre de l'oubli* cit., p. 53.

<sup>31</sup> Ivi, p. 61.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 64-65.

e la sua tributarietà dal suono, quasi che fosse possibile, grazie all'opera dell'oblio-retina, una riconversione del suono in vista che sfuggisse alla visualizzazione del dato simbolico e segnico. In tal modo, la parola potrebbe rimanere carnale e non astrattivamente linguistica, essere un segno-voce mai preda del dualismo del segno e capace di una transconcettualizzazione attraverso il suono, per dirla con Yves Bonnefoy, del dato meramente semantico del testo.

Nella storia umana, rileva Bernard Noël, la scrittura ha spesso supplito alla memorizzazione orale arcaica, però subendo ai giorni nostri la minaccia di essere ridotta a mero prodotto di consumo. Ciò che potrebbe sottrarla a questo rischio è la sua natura *poetica*, oggi però vittima dei meccanismi di *sensure* messi in atto dal sistema mediatico che svuota lo spazio mentale per occuparlo totalmente con le proprie spettacolari immagini: «L'oubli n'y peut plus rien, et il est temps de se demander s'il n'est pas devenu lui-même l'instrument de cette privation de sens»<sup>33</sup>. Ciò non esclude in Noël la possibilità di un ritorno, come era stato preconizzato ne *L'Espace du poème*, a una comunicazione che, nel solco di Bataille, sposti verso l'erotismo l'esperienza metafisica del sacro<sup>34</sup>, in quanto «l'erotisme est sans doute l'art de donner de l'espace à la réciprocité pour qu'elle soit

<sup>33</sup> Ivi, pp. 71-72. Il pessimismo dell'*explicit* noëliano è presumibile frutto della sua riflessione politica, preoccupazione analogamente riscontrabile nel discorso critico di Gianfranco Rubino relativo alla valenza etico-politica del gesto letterario e alla necessità del ritorno a una transitività della letteratura e a un suo dovere di vigilanza sulle problematiche vicende del mondo odierno: «On assiste ainsi à un retour à une littérature transitive, qui ne s'illusionne pas quant à la possibilité de saisir un réel qui se dérobe, mais qui se pose tout de même l'impératif de le viser à travers l'élaboration de stratégies partielles d'approche. Il s'agit là encore une fois d'une exigence qui est non seulement littéraire mais aussi éthique et politique, s'il est vrai que le roman français au cours des années soixante et soixante-dix avait perdu de vue les phénomènes sociaux les plus brûlants, à partir des problèmes de la marginalité et de l'exclusion», G. Rubino, *Avant-propos*, in *Voix du contemporain, Histoire, mémoire et réel dans le roman français d'aujourd'hui*, a cura di G. Rubino, Roma, Bulzoni Editore («Studi e Testi» 5), 2006, p. 11.

<sup>34</sup> B. Noël, *L'Espace du poème* cit., p. 79.

plus intense»<sup>35</sup>, così da consentire la verifica pratica dell'intuizione mentale.

A questo punto, alla morte si sostituisce la «mourance»<sup>36</sup>, intesa come suo attraversamento-allontanamento progressivo, alla prigionia delle forme chiuse le «formes spatiales»<sup>37</sup> di quel «perpétuel commencement [...] vertical»<sup>38</sup> che è il *poème*, così realizzandosi, non fosse che idealmente, anche nel romanzo, quello spazio di «tendresse»<sup>39</sup> che saprebbe nel contempo realizzare il sogno della carnalità della scrittura e dell'uguaglianza sociale.

<sup>35</sup> Ivi, p. 83.

<sup>36</sup> Ivi, p. 112.

<sup>37</sup> Ivi, p. 161.

<sup>38</sup> Ivi, p. 142.

<sup>39</sup> «Ce que j'ai envie d'écrire, ce que j'ai commencé à écrire et que j'ai abandonné d'ailleurs, c'est un roman érotique où la tendresse occupe la place du pouvoir. La tendresse suppose la construction d'un espace érotique de l'égalité. Une caresse n'est une caresse qu'à partir du moment où la main sent le volume qu'elle développe et non pas seulement la surface qu'elle touche. Je voudrais que mon écriture développe ce volume-là en créant, si j'ose dire, une sensualité concrète. Rendre l'empreinte verbale de l'empreinte charnelle, voilà ce que je cherche», ivi, p. 82.

## Bernard Noël et Paul Trajman: la main qui pense

*Une brosse ronde surgit tout à coup de la main travailleuse  
[...]*

B. Noël, *Paul Trajman ou la main qui pense*, 2010, p. 36.

*Quand la main cesse de voir, nous sommes aplatis, nous  
perdons notre volume.*

B. Noël, *Journal du regard*, 1988, p. 29.

Dans l'œuvre de Bernard Noël, la réflexion sur l'art joue un rôle capital en tant que moment d'élaboration d'une ontogenèse du regard qui se veut à la fois critique et poétique<sup>1</sup>. N'ayant rien d'académique *stricto sensu*, ses considérations sont pourtant fort proches des réflexions de la phénoménologie, ainsi que de la pensée de Merleau-Ponty<sup>2</sup>. Le cœur de cette recherche est représenté par deux ou-

<sup>1</sup> Nous nous permettons de renvoyer à notre article *La poetica dello sguardo di Bernard Noël*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXVIII, 3, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, septembre-décembre 2009, p. 191-205, ainsi qu'à notre ouvrage *Bernard Noël: il corpo del verbo*, Milan, Crocetti Editore, 1995, p. 149-160.

Andrew Rothwell ne reconnaît pas à la pensée sur l'art de Noël une valeur théorique conventionnelle; elle se base plutôt sur ses réactions affectives et émotionnelles: «Disons d'emblée qu'il n'y a pas de théorie noëlienne de l'art au sens conventionnel d'un ouvrage ou d'une série d'ouvrages où se développerait de manière linéaire un discours philosophique, esthétique ou psychologique de type abstrait. Le point de départ de ses réflexions [...] est toujours un artiste et une série d'œuvres données, et les réactions affectives et mentales que celles-ci suscitent» (*Bernard Noël et l'autre corps aéré de la peinture*, CV, p. 214).

<sup>2</sup> Bien qu'Alice Roland (*Parler du muet*, E, p. 107-118: 113) le trouve «loin de Merleau-Ponty [...] Il y a chez Merleau-Ponty une évidence du corps voyant et visible, une présence au monde que le poète refuse. La vision constituant pour lui une opération mentale [...]». Bref, il y aurait chez Noël une conceptualisation de l'information visuelle que la signification de la perception merleau-pontyenne refuserait. Sur ces problèmes cf. F. Scotto, *De la représentation à l'irreprésentable*, CV, p. 273.

vrages, *Journal du regard* et *Onze romans d'œil*, parus en 1988, après une longue série de monographies critiques sur l'art consacrées à Moreau, Magritte, Matisse, Debré, Voss..., ouvrages dans lesquels Noël se sert de la forme fragmentaire pour formuler sa théorie du regard (*JDR*) et pour en montrer la pratique à travers l'observation de l'artiste à l'œuvre par le «roman d'œil» qui est «le récit du regard tourné vers le corps au travail» (*ORO*, quatrième de couverture).

D'après Noël, le regard est une notion spatiale subjective qui joue le rôle unificateur d'une sorte de demiurge permettant l'élaboration mentale du visible à travers la création des images:

Qu'est-ce qu'un regard?

Un espace d'une telle limpidité révélatrice que toute forme y apparaît telle qu'en elle-même.

Mais rien n'est tel quel, car le regard est aussi dans les yeux, et les yeux dans la tête.

L'espace du regard est le visible. Et le visible est notre lecture du monde, car nos yeux croisent toujours notre vue du monde avec notre mentalité.

Nous voyons moins le monde que le sens qu'a pour nous la partie du monde que nous regardons. (*JDR*, p. 56)

L'action du regard dans l'espace aérien de la vue transforme donc la vision en lecture, la visibilité en lisibilité, car le langage attribue par la nomination un nom à la chose en l'effaçant, pour ainsi dire, derrière une conceptualisation verbale qui voue l'image au représentationnel. La réalité devient donc notre image mentale de celle-ci, notre pensée du monde, une donnée subjective créée par la vue. Or, si l'image est un leurre, pourtant le regard demeure réel et le peintre sait transformer l'image en présence par l'évidence:

L'image est illusoire, mais le regard est réel. C'est en captant ce réel-là que le peintre transforme l'illusion de la peinture en présence de la réalité. (*JDR*, p. 59)

Si vivre c'est «sortir de la représentation» (*ibidem*), la peinture se montre capable de représenter le réel par une pensée dynamique

qui le transforme en l'exprimant, à un point tel que son évidence s'approche de l'inexprimable:

La peinture nous ramène à la pensée du monde, c'est-à-dire au contact premier, quitte à provoquer ensuite une effervescence mentale dont elle contient l'appel sans pouvoir en contenir la représentation.

Les images peintes tout comme les images photographiques représentent le réel, mais avec un écart fixateur qui fait qu'elles représentent aussi la pensée du réel. Leur matérialité est double: elle participe de celle du monde, qui est solide, et de celle du mental, qui est aérienne, car penser consiste à saisir ce qui est devant nos yeux et à le faire passer derrière eux jusqu'à la perte de vue...

Littéralement jusqu'à l'irreprésentable. (*JDR*, p. 62-63)

En effet, la peinture se passe du mot, elle parle aussi par son «silence passionné» (G. Moreau, cité dans *JDR*, p. 64), son geste matérialise la chair de l'innommable et l'inscrit dans le circuit aérien de la transfiguration du réel par la mentalité créatrice du peintre, son élan mystérieux et émotionnel porte et se laisse porter par l'énergie jaillissant de sa présence au monde. Mais les mots peuvent être un regard qui serait à la fois le désir de coïncider avec la chose et son oublié<sup>3</sup>, comme Noël l'écrit dans *Le livre de l'oubli*:

parfois les mots sont un regard  
ils sortent du noir  
en cherchant des yeux  
ils voudraient voir ce qu'ils disent  
voir si la chose qu'ils ne sont pas  
ressemble à l'oubli  
qu'ils en sont

(*E*, p. 25).

Le livre illustré que Bernard Noël consacre à l'artiste belge Paul Trajman est une sorte de «roman d'œil» alternant des réflexions

<sup>3</sup> Argument mallarméen, sur lequel nous nous permettons de renvoyer à notre article *Bernard Noël et Mallarmé. "La Maladie du sens" ou Du sens de la maladie* cit.

personnelles sur son travail à des moments d'échange avec l'artiste par le biais de l'entretien intertextuel. Par rapport aux textes de ORO, la mise en page rend sa structure moins fragmentaire, elle constitue un continu qui témoigne d'une lecture visuelle fondée sur l'adhésion et sur l'empathie, ainsi que sur l'interrogation problématique des moyens expressifs et du sens du geste créateur mis en acte par l'*artifex*. En effet, l'œuvre du peintre dispose d'une visibilité que l'écrivain n'a pas à cause des mots qui transforment le visible en lisible, donc en invisible, d'où son désir de réduire la distance entre le discours conceptuel du verbal et ce qui est à vrai dire au-delà de tout discours en raison de ce qu'il montre par l'évidence immédiate de son geste-action.

Dès le début de son texte Noël insiste sur le geste plutôt que sur l'image; regarder les tableaux de Trajman lui cause un «frémissement» (*PT*, p. 11) qui le mène au partage d'une expérience et de son mouvement. Le poète remarque l'aspect non iconique de ses peintures, leur étrangeté qui en fait quelque chose de tout à fait différent de la linéarité de l'écriture:

Ceci, remarque-t-on assez vite, ceci n'est pas de l'image, ni de la succession linéaire comme en produit l'écriture, ni de la trace automatique, mais du mouvement que son dépôt ne suffit pas à rendre tranquille. Donc, un frémissement vous saisit, vous entraîne, vous force à partager une vitesse à l'instant même où, commençant à observer la toile, vous fixiez une forme afin d'en connaître tous les déliés pour tenir ferme un point de départ. En vérité, une sorte de houle visuelle vous a déjà transporté plus loin sans qu'apparaisse, ici ou là, un centre ou un quelconque commencement. (*Ibidem*)

Secrète, intérieure, la mentalisation des images semblerait non visualisable dans son achèvement définitif; il s'agirait de la suivre dans son expansion qui renverserait du dedans dans le dehors à travers une «extériorisation» (p. 12) de la pensée dont elle jaillit. Or, ce qu'on remarque à première vue dans les tableaux de Trajman c'est la présence de tout un réseau de signes (on ne sait si figures humaines, traces, graffitis) non explicitement anthropo-

morphisés, mais semblables aux écritures rupestres, ou bien aux dessins d'Henri Michaux. Noël se rend bien compte de la vraisemblance de l'hypothèse qui ferait de ces traces une sorte d'écriture mystérieuse, bien qu'«aucune compréhension ne les épuise vu qu'elles se raniment constamment dans l'émotion» (p. 16). Au lieu de leur appliquer des critères linguistiques, d'ailleurs inadéquats, le poète essaie d'imaginer la décharge d'énergie à l'origine de l'apparition de chacune d'elles, ce qui renvoie à leur source organique et corporelle:

Qu'une certaine corporalité soit là, perceptible, n'a en soi rien d'insolite, mais qu'on perçoive une crudité humaine derrière l'apparence noire ou colorée, cela vous jette hors de l'esthétique à la recherche du contenu de l'empreinte organique devinée dans chaque signe, dans chaque forme et dans cette houle indéfinissable. (p. 19)

Noël imagine que la toile soit le reflet d'un renversement de la peau, que sa pigmentation soit la couleur du tableau, sa chair vivante, organique et comme en suppuration, c'est-à-dire «la pensée de la peinture [...] toujours agissante» (p. 20). C'est ce que Trajman lui confirme immédiatement après: «Il est difficile de verbaliser ce qui n'est pas verbal. Quand on peint, on sent bien que cela émane du corps. Je suis comme un coureur que sa performance épuise, mais sa course est intérieure, et c'est de la pensée: une pensée – comment dire? – qui n'est pas conceptuelle, une pensée dans tout le corps répandue, mouvante» (p. 23). Discours non verbal, la peinture iconise le signe qui se répand en toute direction en occupant l'espace de la toile de manière non linéaire pour faire de chaque tableau une partie d'un ensemble qui ne va pas à la ligne. La surface du tableau ressemble donc à celle d'une mer «agitée par cette houle [...] Chaque signe est autonome et pourtant lié aux autres par la substance de l'espace: un espace dont l'influence dynamique est à chaque instant active» (p. 27). En effet, Bernard Noël applique la notion d'espace aussi au poème, qu'il considère comme un «événement informel» (*EP*, p. 36), créateur de son propre territoire, celui d'une précipitation, d'un orage verbal. Il n'y a aucune

séparation entre le dedans et le dehors, car la physiologie du regard rend le corps transparent, elle en fait le volume d'air d'une circulation d'énergie déposant sur la page ce suintement de la tête dont la main est le prolongement physique. Il se crée donc une analogie entre l'espace verbal et l'espace mental. Dans le cas des signes de Trajman, leur lecture est impossible, le regard les perçoit dans une sorte de «collision généralisée» (p. 27). Noël préfère aller au-delà de l'anecdotique des caractères représentés et de leur mimique pour s'abandonner au mouvement de la vision qui saisit moins le signe que le geste qui le précède et continue d'arriver à chaque regard porté sur la chair de la toile:

Le corps est parcouru par le trajet de l'œil: il adhère aux traces que ce trajet relève et qui sont autant d'empreintes de pulsations ayant pris forme dans le dépôt qu'en a effectué le geste. La vision est à la fois visuelle et organique parce que, tout comme le peintre a dit que sa main suivait l'œil, le corps suit la vision qui le pénètre, l'occupe, le contamine au point de lui faire incarner ce qu'il regarde. (p. 28)

On voit bien la relation qui unit le peintre et celui qui en regarde l'œuvre, relation mentale et physique faisant de l'action de la main du peintre («main voyante», d'après Noël, car celle du poète est «sonore»<sup>4</sup>) une émanation de la vision de l'œil et du geste du témoin un contact physique charnel avec l'objet de la vue qui supprime toute séparation entre le corps qui regarde et l'objet de son regard. Gnoséologie émotionnelle que le poète avait d'ailleurs déjà expérimentée, par exemple, dans *Roman de figures*, consacré à Bertrand Vivin, lorsqu'il parle d'un œil qui «n'est pas un simple lecteur de signes ou d'images et qu'il entretient avec tout ce qu'il voit un rapport spacieux: un toucher pénétrant qui le fait s'avancer dans l'espace en même temps que s'y mêler dans un mouvement unifiant» (ORO, p. 172). C'est un mécanisme interprétatif qui met à mal la référence, au profit d'une remise en jeu de l'espace conçu

<sup>4</sup> B. Noël, *Entretien avec Claude Ollier*, Maule, janvier 1995, in «L'œil de la lettre»: rencontre avec Bernard Noël, Lonrai, mars 1995, p. 7.

moins comme lieu de la figuration que comme «élément des figures, donc du regard» (*ibidem*), comme chez Manet, Cézanne et Matisse.

Le dialogue entre Noël et Trajman porte ensuite l'artiste à aborder le sens de la peinture en tant que mouvement, relation évoquant les conflits et les horreurs du monde sans tomber dans le piège du représentationnel, car «l'engagement, aujourd'hui, est dans la facture et non dans le sujet» (p. 35). D'après Trajman ce qu'il peint n'est pas de l'ordre du signe mais des "formes" sur lesquelles le peintre module son élan au rythme du continu de l'apparition, comme le montre la description qu'il fait de son corps à l'œuvre:

Le premier geste est rapide et laisse derrière lui, tout en haut, une courbe bleue. Un tortillon vertical suit aussitôt, puis un rond, en bas vers la droite, et une sorte de grand X écartelé. Maintenant, une petite étendue bleue clair, une demi-boule, une verticale, un petit nuage, un triangle vert... Un peu de rouge autour du nuage et du rouge encore pour souligner le rond et une traînée tout en bas. Et un ovale rouge enveloppe la verticale. Du jaune en haut que le pinceau frotte bruyamment. Puis l'ovale rosit, se fait chair. De la couleur ruisselle sur la droite, coulures bleues, qui brillent comme des larmes dans la lumière... Paul tapote tout cela avec une boule de papier, il frotte fort, il fait déborder le rouge, il l'éclaircit. Puis un petit pinceau sème du blanc, il court, vibre, frémit... (p. 35-36)

L'on peut remarquer d'abord le mimétisme de l'écriture qui "d-écrit" la peinture en la regardant se faire devant ses yeux, cela par un rythme rapide, tout en touches verbales paratactiques: c'est comme si l'écrivain transcrivait par une plume-pinceau les mouvements de l'artiste et leurs effets sur l'espace de la toile. Le visuel domine, mais sans nullement négliger toute la palette sensorielle, allant de l'ouïe («bruyamment», «ruisselle») à la sensation auditivo-tactile («tapote», «frotte»). La nature charnelle de l'espace physiologise la couleur-coulure d'une toile devenue par parallélisme visage en pleurs («coulures bleues, qui brillent comme des larmes dans la lumière»). Et c'est un crescendo au rythme verbal ternaire qui se dessine («il frotte, il fait déborder le rouge, il

l'éclaircit», «il court, vibre, frémit») en sexualisant le geste et l'état physique d'excitation qui le guide.

C'est que Noël transcrit là des gestes du corps, comme il l'avait déjà fait dans un de ses ouvrages poétiques fondateurs, *Extraits du corps*<sup>5</sup>, où il décrit certains états physiques à un moment où son écriture avait du mal à trouver un lieu où s'ancrer et ce lieu fut le corps<sup>6</sup>. Ensuite, cet aspect constamment présent à sa démarche revient explicitement dans le titre d'un autre recueil, *Les États du corps*<sup>7</sup>, où le corps, au début considéré essentiellement comme un lieu, devient, si l'on en croit Anne Malaprade, une «fonction, une donnée abstraite, une figure hors de portée verbale qui flèche l'espace, le temps et le sens, et constitue une somme inégale de l'expérience humaine» (CV, p. 64). C'est que le corps écrit son histoire légendaire dans la mémoire par la fable de ses origines imaginaires, espèce de mythe de soi lié à la sensation d'un début de sa présence inscrit dans la nuit des temps, poïèse d'une naissance autour de laquelle coaguler le sens de son existence au monde. L'idée d'un état «fraîchement natif et joyeux» (p. 37) est aussi celle que transmet le tableau achevé au «témoin» regardant le peintre; travail de la main que Trajman décrit comme quelque chose d'étonnant, un dépaysement:

<sup>5</sup> Paris, Minuit, 1958.

<sup>6</sup> Noël est récemment revenu sur l'importance capitale pour son écriture de l'élément organique: «C'est en croyant reproduire des états du corps comme si elle en était l'empreinte, que mon écriture fut fondée à contre-mentalité, et c'est seulement bien plus tard que j'ai compris que ces "extraits" avaient été au moins infléchis par la posture de l'écriture. Mais n'est-il pas également possible que les éléments organiques voisins de la scène mentale se soient poussés sur elle à cause de mon obstination à demeurer conscient de leur présence... Quoi qu'il en soit, j'ai toujours, par la suite, puisé dans ce décor organique les références de mon écriture ou, en tout cas, de ses images» (PC, p. 19). Laura Legros souligne à son tour le caractère décisif de son «imagination organique» pour comprendre «l'action pensive» des figures tutélaires de l'École de l'Anatomie picturale Bellmer, Masson, Lunven (*La pensée d'un regard*, E, p. 179).

<sup>7</sup> Id., *Les États du corps*, avec des dessins de Cécile Reims, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1982.

Oui, il [l'inconnu] précipite dans un autre espace. La main contient quelque chose d'énorme: elle contient l'œil, l'esprit, le corps entier. La main est souvent plus rapide que la pensée. Elle est le mouvement toujours et pourtant habitée par une retenue. Il n'est pas facile d'accepter en permanence, de s'abandonner tout le temps à la venue de l'apparition... (p. 41-42)

Métonymique, synecdochique, le rôle attribué à la main du peintre<sup>8</sup> fait vaguement songer à l'automatisme surréaliste («la vitesse de la pensée n'est pas supérieure à celle de la parole», écrit André Breton dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924), dans son désir de détourner le contrôle de la raison par la rapidité du geste instinctif. Le fait de voir dans la main un prolongement du corps entier et de son regard renvoie ici à la découverte que Noël doit à Matisse de la transparence du corps et de l'unité foncière de l'espace: «Une phrase de Matisse m'a beaucoup frappé: "Quand je peins, je vois dans mon dos". Cette phrase fut pour moi le déclic qui a changé la vision» (*EP*, p. 94). Un désir de légèreté aérienne serait donc le but ultime de la peinture, délivrée des lourdeurs intellectuelles, pour se faire geste, élan, pur mouvement de l'esprit s'ouvrant à la relation avec le monde. Ce geste d'ouverture est essentiellement érotique, car il cherche un contact physique intime, une fusion, qui est aussi effusion avec l'autre et la matière du monde, si «l'érotisme est sans doute l'art de donner de l'espace à la réciprocité pour qu'elle soit plus intense» (*EP*, p. 83). Le geste du peintre est donc le fruit d'une pensée excrétoire féconde pour son créateur comme pour son témoin:

Quand l'œil touche, son toucher fait lever l'espace, lequel est également la pensée du tableau. Il y a, comme le signalait Paul Klee, quelque chose

<sup>8</sup> Dans son poème *La Main du regard* Noël montre de manière très efficace le pouvoir de susciter de la présence qu'a le geste de la main-aile du peintre: «une présence || que René Laubiès accueille dans la main de son regard: qu'il accueille comme l'espace de nos yeux accueillirait le passage d'une aile dont les battements le rendraient, à mesure, sensible à l'empreinte de son tracé || une présence || la sensation même de la vie | dans le geste | qui l'unit à son expression | sur l'écran aérien du papier» (*YDC*, p. 64).

de spermatique dans cet effet pensif qui se développe en fécondant à l'intérieur du regard du spectateur sa propre pensée. (p. 43)

Fruit d'un non-savoir, l'œuvre du peintre est avant tout une révélation de son intimité que la main déverse sur la toile, en cela d'autant plus vraie que son intention véritable demeure inexplicable. On peut bien y voir, comme le fait Michel Collot, «l'extase visuelle ou érotique, grâce à laquelle nous sommes à la fois dedans et dehors, en l'autre et en nous» (*E*, p. 45), c'est bien le cas de l'«être-dehors» de l'«ex-tase» du témoin qui se regarde en l'autre de la peinture, celui-ci étant, selon Anne Malaprade, un «regard voyant» (*E*, p. 149). La main trace donc une sorte de danse qui «est tout le temps en train de faire autre chose que la forme tout juste désignée» (p. 53). Ce sont les gestes rapides de la main qui font apparaître le contenu de cette vision dynamique et dynamisante dont le mouvement est souvent circulaire comme celui d'un labyrinthe dont les figures détournent de la figuration pour créer une présence non figurable. Noël rapproche le travail du geste actionnel de Trajman du côté de Masson, de Pollock, du signe-surface de Debré, c'est-à-dire d'un au-delà de l'image qui détourne la ressemblance par le travail de l'émotion, cet invisible saisissable faisant jaillir l'espace sous la surface:

Ce qu'on voit dans le tableau est la porte de ce qui est là sans qu'on le voit, et qui s'offre à une reconnaissance émotive et pensive bien plus subtile que tous les jeux de la ressemblance. Mais cette dernière qui, par tradition, est l'inusable véhicule d'une traversée des apparences au moyen de l'apparence, n'a toujours pas fini de servir d'intermédiaire. La fréquence des points qui voient, des verticales qui crient, des cercles qui trouent ne cesse de dénoncer la surface et d'y préparer le jaillissement de l'espace. (p. 65)

De cette façon, le regard du témoin perce la barrière des signes pour atteindre la béance du dessous, ce dos de la toile dont la surface n'est que le reflet mouvant faisant briller la fulgurance de la chair du regard que la main mystérieusement y dépose à chaque battement des doigts.

*Liste des abréviations*

- PT *Paul Trajman ou la main qui pense*, Paris, Ypsilon Éditeur, 2010  
JDR *Journal du regard*, Paris, P.O.L, 1988  
ORO *Onze romans d'œil*, Paris, P.O.L, 1988  
EP *L'Espace du poème*, Paris, P.O.L, 1998  
RDR *Romans d'un regard*, Paris, P.O.L, 2003  
YDC *Les Yeux dans la couleur*, Paris, P.O.L, 2004  
CV F. Scotto (éd.), *Bernard Noël: le corps du verbe*, Lyon, ENS Éditions, 2008  
PC B. Noël, *Politique du corps*, «Figures», Ah! Les Amis de la Revue de l'Université de Bruxelles, 2010  
E Ch. Colomb-Guillaume (éd.), *Cahier Bernard Noël*, «Europe», 981-982, janvier-février 2011, p. 3-278



PARTE QUINTA

*Voci e soggettività contemporanee  
da Georges Perros a Jude Stéfan*



«Comme si un chien se trouvait soudain  
envahi par la parole».  
Autour d'*Échancrures* de Georges Perros

Ce qui saute immédiatement aux yeux quand on lit Georges Perros c'est son manque total de vanité et de narcissisme, comme si l'écriture était un territoire encore à atteindre, un but ultime qu'il regardait avec un mixte de désir et de méfiance, tellement le nombrilisme de la plupart des gens de lettres le dégoûtait. Deux éléments semblent caractériser son attitude: d'un côté une sorte d'annulation de lui-même, son rêve d'être rien («À vingt-huit ans, aujourd'hui, je suis devenu ce que j'avais rêvé d'être, c'est-à-dire à peu près rien»<sup>1</sup>), condition à la fois préalable et presque taoïste<sup>2</sup> de faire le vide en soi pour tourner autour d'un centre insaisissable en mouvement perpétuel; de l'autre l'exercice d'une violence intravertie, ce que Pierre Garrigues appelle une écriture «contre soi»<sup>3</sup>.

Or, ce mécanisme inlassablement réitéré de destruction du moi, qui correspond sûrement à un besoin intime de prendre les distances de la *doxa* littéraire et de tout ce qu'elle entraîne de superficiel, va de pair avec l'exigence profondément ressentie de se situer dans un

<sup>1</sup> G. Perros, *Papiers collés 1*, Paris, Gallimard («L'Imaginaire»), 1960, p. 56.

<sup>2</sup> J. Roudaut, *Georges Perros*, Paris, Seghers («Poètes d'aujourd'hui»), 1991, p. 71-72.

<sup>3</sup> P. Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 182. Hervé Carn affirme justement que l'œuvre de Perros «fonctionne comme un va-et-vient entre la réalisation d'un objet et la destruction de cet objet», *Le récit impossible*, in J.-Cl. Corger, J.-P. Martin (dir.), *Lire Perros*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 37-45: 38.

ailleurs où l'écriture coïnciderait avec la vie même, en supprimant toute hiérarchisation arbitraire entre ce qui est digne et ce qui est indigne d'être raconté. C'est ainsi qu'on peut comprendre pourquoi Perros s'obstine à mettre en discussion l'écriture et la poésie en tant que telles – pourtant son seul vrai but –, de même que le statut de l'écrivain dans la société, écrivain qu'il voudrait libérer des conditionnements du succès et de la mondanité, pour le restituer à sa fonction énigmatique de rhabdomancien de l'obscur insouciant de toute ambition et voué à une quête selon sa conception de la mystique. D'où le recours, pour définir la poésie, à l'image symboliquement humble et roturière du chien: «La poésie, c'est comme si un chien se trouvait soudain envahi par la parole, et se précipitait vers ceux qui savent parler pour leur faire traduire ce qu'il s'étonne d'entendre confusément»<sup>4</sup>.

À la source du poème il y aurait donc la sensation physique d'être envahi par quelque chose d'inconnu, d'intraduisible et d'incompréhensible («La poésie donne le plaisir de ne pas avoir à comprendre»<sup>5</sup>), bien que «Les poètes écrivent mal. C'est leur charme»<sup>6</sup>. Pourtant, il est impossible en poésie de se passer du langage, le poète étant «pris au mot»<sup>7</sup>; c'est que la poésie est à la fois une pré-mort et une post-vie, ce qui fait jaillir dans le vécu la présence, le sentiment d'un *dasein*:

Il y a quelque chose qui ronge l'homme, qui lui permet de mourir avant sa mort, de vivre après sa vie; lui permet d'être – un peu – là.

Je crois bien que ce quelque chose, c'est la poésie.

Tout mon malheur, peut-être, et toutes mes joies – le malheur est seul, les joies nombreuses – vient d'avoir plutôt recherché la poésie de mes semblables, ce qu'ils sécrétaient de poésie sans le savoir, que tout le reste qui est néant à l'état pur [...]»<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> G. Perros, *Papiers collés 2*, Paris, Gallimard («L'Imaginaire»), 1973, p. 50.

<sup>5</sup> Id., *Papiers collés 1* cit., p. 85.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>8</sup> Id., *Papiers collés 2* cit., p. 98-99.

Perros recourt ici au pronom indéfini «quelque chose» pour parler de la poésie et n'en parle nullement comme d'une *chose en soi*, mais comme d'un *moyen pour*, se produisant d'une manière soudaine et imprévisible, suintement parfois inconscient du cœur de la pensée dont la fonction est de nous donner le sentiment d'être au monde, d'exister, malgré l'hésitation que l'atténuation implicite («un peu») représente. À cette présence, ou à ses dissemblances, fait écho, par antithèse, le «néant à l'état pur» que serait son contraire, signe de la force de sa précarité, de sa nécessité. Mais la poésie est aussi quelque chose qui n'est pas nécessairement «aimable»<sup>9</sup>, si l'écriture vise les recoins les plus cachés de la conscience. C'est qu'«Écrire est *physique*»<sup>10</sup>, ce qui nous confronte à un au-delà de nous-mêmes; de ce point de vue, poésie et écriture agissent dans l'espace du poème perrosien comme les deux articulations d'un élan possible susceptible de créer la relation à partir d'un vide que les blancs de la page fragmentaire dévoilent, présence lacunaire; il s'agit de sortir du rôle d'écrivain («J'éprouve le besoin de rompre, de casser la baraque, de tout remettre en question, le plus bêtement du monde»<sup>11</sup>), de le contester par trop de respect et par souci d'insoumission, car au fond l'écriture est une demande d'amour: «Je n'écris pas pour changer la vie, mais pour qu'on m'aime»<sup>12</sup>. Marginalité du poète homologue au territoire privilégié de la «marge», celui de l'intermittence de sa présence insituable: «Je suis un homme d'entre-deux, jamais en place, et si j'écris, c'est dans la marge. Le texte est ailleurs»<sup>13</sup>.

C'est que pour Perros l'écriture ne saurait jamais se passer de l'existence vécue dans son quotidien, qui serait ce qui parle à travers les mots; aucun *telos* ne préexisterait donc à l'articulation verbale qui trouve dans l'hésitation de son souffle bref, les raisons de son élan et de ses rechutes dans le silence. Voilà pourquoi ses *Papiers*

<sup>9</sup> Id., *Papiers collés 1* cit., p. 133.

<sup>10</sup> Id., *Papiers collés 2* cit., p. 121.

<sup>11</sup> Id., *Papiers collés 1* cit., p. 121.

<sup>12</sup> Id., *Papiers collés 2* cit., p. 40.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 45.

*collés* tracent le parcours intermittent et continu d'une voix qui crée l'écoute susceptible de la rendre audible à travers la *variatio* sur une série de leitmotifs (l'écriture, la poésie, l'amour, la femme, Dieu...), à bien des égards des pré-textes, dans la mesure où ces *topoi* sont à la fois des thèmes et des rhèmes, des lignes et des détours, des choses et les conditions kantienne les rendant possibles en tant qu'objets de l'expérience, comme si les mots étaient la danse sur un vide peuplé de fantômes déguisés en sujets graves dans un théâtre de la conscience aux ombres menaçantes et obscures.

Il y en cela une grandeur qui est humaine avant qu'être littéraire, comme le souligne à juste titre Gilles Plazy: «La grandeur de Georges Perros tient à ce que, derrière son œuvre hésitante, morcelée, modeste, volontairement légère, qui évite tout effet spectaculaire, il y a toujours, à l'évidence, un homme»<sup>14</sup>.

Le titre *Échancrures*, dernier texte paru du vivant de l'auteur<sup>15</sup>, fait songer aux anses de la mer, mais aussi aux courbes d'un corps et à ses rondeurs, manière de superposer le corps de la terre au corps humain qui l'habite et de moduler la démarche de l'écriture sur ses chemins secrets. Étant donné l'analogie de ce texte, du fait de sa forme fragmentaire, avec les *Papiers collés*, on peut y lire une sorte de testament spirituel et littéraire, ainsi que l'aboutissement d'une forme élue par l'auteur, un message ultime. Cela permet de dégager des éléments de continuité avec les trois volumes de son ouvrage le plus célèbre. Il y a d'abord le fragmentaire dans son oscillation entre un phrasé à l'aspect aphoristique – dont il assume la forme, tout en refusant l'intention, car il préfère la note<sup>16</sup> – et

<sup>14</sup> G. Plazy, *L'Incognito de Douarnenez (Georges Perros)*, préf. de B. Noël, Le Faouet, Éditions du Scorff, 1999, p. 18.

<sup>15</sup> Éditions Calligrammes, 1977, repris dans G. Perros, *L'occupation et autres textes*, Joseph K., 1996. Nous citerons d'ici en avant de cette dernière édition posthume.

<sup>16</sup> «Mais des notes? Au-delà de la note, il y a, il n'y a que l'aphorisme, solitaire invétéré. Mots en froid», G. Perros, *Papiers collés 2* cit., p. 56. Depuis *Papiers collés 1*, pour définir l'aphorisme Perros a recours à des expressions souvent scatologiques: «[...] c'est comme un pet du cerveau, non sollicité, qui explose au milieu de la plus conséquente société, ou solitude. Le cerveau travaille comme

«Comme si un chien se trouvait soudain envahi par la parole»

un ton plus argumentativement élaboré, celui du morceau constitué de plusieurs phrases développant un sujet. Si l'aphorisme a parfois recours à la citation (Cixous, Kleist, Borges, Heidegger), une quatrième modalité expressive mise en jeu est le micro-dialogue théâtral sans personnages identifiables, sans oublier le fragment poétique en vers. *L'incipit* est dans le signe de la mort, présage de la condition existentielle de l'auteur déjà malade<sup>17</sup>, mais aussi thème oxymorique de tout écriture:

De plus en plus de morts derrière nous. Et nous toujours premiers et derniers vivants. Saturation.

Il ne se passe rien et quand il se passe quelque chose, c'est la mort.

[...]

On meurt tous jeunes<sup>18</sup>.

L'on peut remarquer, est c'est important, l'alternance du sujet personnel pluriel «nous»<sup>19</sup>, qui dit l'universalité de la condition humaine décrite, et de l'impersonnel «il», ou «on», plus conforme au style aphoristique de la *gnômé*, typique du paradoxe du syntagme final. Cela témoigne d'une exigence rythmique qui fait de la brièveté l'effet d'une consommation de l'espace existentiel et de son temps: «C'est ainsi que le rythme chez Perros ne dépend pas de la brièveté, mais du plaisir de dévorer et de mourir, de consumer et de se consumer [...]»<sup>20</sup>.

les intestins. C'est un gaz du cerveau. Et qui sentirait plutôt bon, s'il pouvait sentir quelque chose», p. 14. Pourtant, «ce que découvre la note perrosienne, c'est le contraire du cisélé auquel sont attachés tant de formes brèves. C'est l'art de l'effleurement, du fugace, de l'inachevé, du "laissé"», Ch. Doumet, *Perros et l'attention*, in *Lire Perros* cit., p. 103-104.

<sup>17</sup> «Voir un vivant comme on le *revoit* quand on apprend sa mort. Difficile», G. Perros, *L'occupation et autres textes* cit., p. 47.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>19</sup> «Dire je est incomparablement plus modeste que dire nous. Cela devrait aller de soi. Mais non, disent-ils», *ibidem*, p. 47.

<sup>20</sup> P. Garrigues, *Poétiques du fragment* cit., p. 188.

L'auteur se sert d'une palette assez variée de procédés stylistiques ironiques<sup>21</sup> allant de la réticence (aposiopèse)

S'il faut tomber dans l'eau pour savoir si l'ami viendra vous en sortir, alors...

au paradoxe juxtaposant le rêve qui aveugle à sa possibilité de matérialisation concrète

Image de notre monde: Assis sur un banc, un homme rouge regarde les photos d'un magazine porno. À côté de lui, nue, une femme délicieuse<sup>22</sup>.

pour après jouer sur l'introduction d'un élément détournant le sens et l'ouvrant à une multiplicité d'interprétations possibles, dans le cas suivant, le fait qu'il faut s'excuser de *n'avoir pas* fait le mal, comme si normalement il fallait le faire:

Dire pardon parce qu'on n'a rien fait de mal<sup>23</sup>.

Parfois le calembour est bâti sur la transformation d'une expression idiomatique courante:

Il pleurait à froides larmes<sup>24</sup>

comme sur l'auto-ironie amère

Le cancer, c'est le Verdun de la santé. On en «réchappe»<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Jean Roudaut illustre les traits saillants du style de Perros, en particulier en ce qui concerne la litote, la parataxe, la syllepse, l'anagramme, et ce qu'il appelle l'ironie romantique, in J. Roudaut, *Georges Perros* cit., p. 22-23.

<sup>22</sup> G. Perros, *L'occupation et autres textes* cit., p. 44.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 47. Sur ce ton, même procédé, voir aussi: «Faire exprès de *ne pas* faire attention», *ibidem*, p. 43, c'est moi qui souligne.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 60.

«Comme si un chien se trouvait soudain envahi par la parole»

ou sur l'intuition en peu folle se moquant de la tentation définitoire de la linguistique:

Le néologisme est un cache-sexe<sup>26</sup>.

jusqu'à l'anathème sociologique virulent et éhonté, d'ailleurs tristement actuel:

Tous ces jeunes merdeux actuels qui rejettent le génie qu'ils n'ont pas<sup>27</sup>.

*Échancrures* est aussi un moment théorique concernant l'écriture, son sens, sa valeur, désir d'expliquer à soi-même et aux autres ce qu'on fait tandis qu'on le fait. D'ailleurs, l'argumentation méta-poétique et méta-littéraire est incontestablement l'un des axes fondamentaux de l'édifice verbal perrosien. D'après le parallélisme établi entre le poème et l'amour, l'écriture est un geste d'amour qui fait du corps un livre et de la lecture sa découverte:

Écrire – faire l'amour. Comment s'y tenir «entre parenthèses»? Vivre le reste du temps en en profitant, si on est célèbre, si on est un homme à femmes? Un corps, c'est comme un livre, c'est inoubliable ou rien.

Un poème est fait pour être lu, comme une femme pour être caressée. Un poème vieux garçon, ça n'existe pas<sup>28</sup>.

Mais l'écriture exige pour Perros une sorte d'exil (d'où sa conviction un peu provocatrice de l'inutilité, mieux du caractère nuisible de la publication<sup>29</sup>), parce qu'écrire c'est *mettre son cœur à nu*, comme chez Baudelaire:

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 45, 47.

<sup>29</sup> «Il suffirait d'écrire sans publier – sans le vouloir – pour être tranquille [...] les *publiés* meurent – littérairement – encore plus vite que ceux qui ne le sont pas.

Il faut se cacher pour écrire. Parce qu'écrire nous met à poil. À nu. Écrire n'est pas présentable [...]»<sup>30</sup>.

C'est que l'écriture vise moins l'hermétisme que la simplicité, selon le modèle de Hölderlin et d'Artaud; pourtant on y parvient en niant l'inspiration pour se traduire dans sa propre langue, ce que signifie «Trouver une parole de traverse»<sup>31</sup>. En effet, et c'est capital pour Perros, il faut aller au-delà de la littérature pour atteindre la vie proprement dite, celle que la littérature préfigure ou parfois remplace: «Il n'a jamais été question pour moi de m'enfermer dans la littérature, mais de confronter le peu que j'en ai dans la peau aux risques quotidiens de m'en débarrasser»<sup>32</sup>.

À vrai dire, dans la réflexion perrosienne, la littérature n'a du sens que par rapport à la vie dont elle témoigne et qu'elle prolonge. Si parfois elle semble un abri, un lieu de fuite, le rêve d'un horizon perdu, c'est bien de la maladie de la vie qu'elle subit la contagion: «Un bon livre, un beau livre, c'est un livre qui nous fout sa maladie. Jusqu'à ce qu'il en meure. Nous avec»<sup>33</sup>. De ce point de vue, Bernard Guillemot a bien raison de faire du quotidien le lieu privilégié dont l'œuvre de Perros retire son énergie: «On a abusivement rapproché l'œuvre de Georges Perros de celle des moralistes; déclaré qu'elle était parente de la maxime, cousine de la sentence, sœur de l'aphorisme [...] La force de l'écriture de Georges Perros est dans sa quotidienneté»<sup>34</sup>.

L'autre volet majeur de l'ouvrage est la méditation sur l'existence et sur ses lieux. Il y a toujours eu chez Perros une sorte d'exaltation

Les bibliothèques sont pleines de morts. Que personne ne lit, ne lira plus», *ibidem*, p. 48, 50.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>34</sup> B. Guillemot, *En vue d'un éloge de Georges Perros*, in G. Perros, *Notes d'enfance*, Quimper, Calligrammes, 1979, pages non numérotées. Foudroyante, dans l'efficacité de sa simplicité, la devise suivante: «Mon désir: la réalité», in G. Perros, *L'occupation et autres textes cit.*, p. 58.

de la vie qui se justifie elle-même sans qu'on lui trouve d'autres buts ou finalités particulières («Je l'ai déjà dit et voilà mon propos permanent; je vis pour vivre»<sup>35</sup>); mais rien ne nous prépare à la vie avant qu'on la vive, d'où son désir aux traits vaguement sartriens de créer ce qu'on veut être pendant l'existence: «Vivre est utopique. On nous fout sur la terre sans prévenir, il faut faire avec. Alors l'utopie, c'est de se prendre en main, de se vouloir libre»<sup>36</sup>. Il ne se cache pas les limites de sa condition, d'ailleurs pleinement assumée, il finit par aimer la vie de province, sa monotonie «n'a rien de péjoratif»<sup>37</sup> et l'instinct de conservation lutte constamment contre le risque de disparaître qui est celui de la précarité de notre finitude. Sans rien demander à Dieu («Dieu soit loué. À qui?»)<sup>38</sup>, Perros fait preuve de stoïcisme et réaffirme la valeur sacrée de la vie humaine constamment menacée par la violence du destin, surtout celui des pauvres de la terre dont il se sent idéalement le frère villonien<sup>39</sup>. Perros décide de vivre en Bretagne; c'est qu'il y voit le lieu d'un temps magique: «Bretagne. Le temps y est plus présent qu'ailleurs, grâce à la pierre, à l'eau, au ciel. Temps plus magique qu'historique. On peut donc lui résister»<sup>40</sup>.

Ce choix existentiel, parfois critiqué ou mal compris, doit être mis en rapport avec sa recherche du fondamental, du besoin de se sentir plus proche des forces de la nature, de sa sauvagerie, de ses silences désertiques si favorables à la méditation, mais aussi d'une humanité plus simple, celle des gens de la rue et des cafés qu'aime bien ce poète motard habillé de velours et mal rasé souvent *on the road* à l'écart des villes et qui semble avoir pris l'aspect

<sup>35</sup> G. Perros, *Papiers collés 1* cit., p. 61.

<sup>36</sup> Id., *L'occupation et autres textes* cit., p. 57.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>39</sup> «Perros a été comparé | à Villon (tout à fait d'accord)», W. Cliff, *Une vie ordinaire*, «UBACS»: Georges Perros, n° 8/9, Rennes, 1984, p. 136-137.

<sup>40</sup> G. Perros, *L'occupation et autres textes* cit., p. 58.

du milieu naturel qui l'entoure, cette «pauvre terre torturée» qui «s'emmerre»<sup>41</sup>.

Or, le choix même de l'écriture fragmentaire semblerait conforme à la topographie du pays breton: «L'écriture fragmentaire, ce sont des flaques, ces restes marins, ces coquillages, ces témoins humides. Mon attention les sèche. À l'opposé du discours continu, qui est la vie, entre du palpable et du rien»<sup>42</sup>. Fruit d'un travail de synthèse, mais aussi d'expansion de la marge, comme chez Montaigne, le fragment écrit «dans les trous»<sup>43</sup>, fait affleurer dans le blanc du sable des îlots de cailloux où se prend un brin de sens, avant que la marée n'efface tout, comme le temps, censeur cruel. Mais le poème qu'on habite et qui nous habite «fait partie du monde», tout en incarnant à la fois l'ailleurs de *l'arrière-pays*; il est donc à sa façon un temps suspendu, l'intermittence d'un oubli qui éloigne momentanément la mort: «La poésie, pour moi, c'est le temps durant lequel un homme oublie qu'il va mourir. Une absence de temps, si vous voulez. Ça pourrait expliquer Rimbaud, qui a dû avoir l'impression qu'il avait tué la mort. Laquelle l'a laissé vivre [...]»<sup>44</sup>.

Au temps suspendu de la poésie s'oppose le temps vécu de l'histoire qui «ne connaît pas nos mesures, nos normes, qui sont d'impatience, alors qu'elle a tout le temps devant et derrière elle»<sup>45</sup>, puisqu'elle supporte la mort et *se maintient vivante en elle* (Blanchot). Perros, qui travaille souvent avec ce «déjà mort»<sup>46</sup> qu'il dégage des livres soi-disant vivants, des personnes soi-disant libres, oppose au moisissures de l'écrit, mercenaire qui assassine, l'élan vital et irréductible de l'oral, celui de sa «plèbe»<sup>47</sup> bien-aimée, ainsi que de sa «merde originelle»<sup>48</sup>.

<sup>41</sup> Id., *Papiers collés 1* cit., p. 185.

<sup>42</sup> Id., *L'occupation et autres textes* cit., p. 56.

<sup>43</sup> Id., *Papiers collés 3*, Paris, Gallimard («L'imaginaire»), 1978, p. 184.

<sup>44</sup> Id., *L'occupation et autres textes* cit., p. 56.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>47</sup> «Vive la plèbe!», *ibidem*, p. 49.

<sup>48</sup> *Ibidem*. Voir aussi: «Je ne suis ni de droite ni de gauche. Je suis dans la merde [...]», *ibidem*, p. 52.

«Comme si un chien se trouvait soudain envahi par la parole»

Vérité coprologique insoucieuse de tout esthétique, la parole dite-écrite de Georges Perros défie l'hypocrisie de son temps par son ton inimitable que Roland Barthes avait défini «intermédiaire entre le rêve et la pensée»<sup>49</sup>, celui d'un «désespéré heureux»<sup>50</sup> qui a bien droit de caresser ce désir de bonheur simple et bucolique dans un temps à lui, temps de la vérité du cœur:

Être l'amant d'une fille de ferme, d'une petite serveuse de café, d'une ouvrière, qui rentre le soir vannée. On lui a préparé son repas. On la caresse doucement. On l'aime. Est-ce impossible?

<sup>49</sup> R. Barthes, *Lettre à Georges Perros (11 avril 1960)*, in *Georges Perros. Hommage*, Calligrammes – Mémoire de la ville, 1988, page non numérotée.

<sup>50</sup> M. Le Gros, *Entretien sur Georges Perros*, in *Georges Perros. Hommage* cit., p. 128.



«On ne sait plus ce qu'ils disent»<sup>1</sup>  
Des mots dans trois recueils  
d'Henri Meschonnic

Ce qui me semble caractériser depuis ses origines la poésie d'Henri Meschonnic c'est d'un côté la brièveté de ses textes et de l'autre leur inscription dans l'ampleur d'une plus longue *phrase-poème* dont chaque page ne serait qu'un élément constitutif. Si donc un premier regard pourrait faire penser à une modalité expressive proche des formes brèves (le vers court, parfois monosyllabique, le modèle parémiologique<sup>2</sup>, l'épigramme) pourtant le mouvement du texte ancre ces bribes dans le mouvement plus vaste d'une parole ininterrompue dont le flux est à bien des égards celui d'un *continu*.

La brièveté témoigne là plutôt d'une articulation de la voix qui inclut à part entière le silence dans l'écrit, silence que les blancs transcrivent, un peu comme dans ses traductions de la Bible où le mouvement de la parole est entrecoupé d'espaces traduisant la complexité accentuelle de l'hébraïque et qui contribuent, par-delà toute distinction de vers et de prose, à sa *signifiance*. Ce *rythme* retire de l'élan de l'ensemble sa vraie valeur, c'est le tout qui fait que sa partie signifie, non le vers, non la page en elle-même, mais la globalité du *phrasé* qu'ils tracent. D'où l'importance capitale de l'oralité de l'écrit, et le recours continu à l'argument fort et synesthétique qu'est *entendre des yeux*<sup>3</sup>. Comme l'a bien montré Arnaud Bernadet,

<sup>1</sup> H. Meschonnic, *Infiniment à venir*, Liancourt, Dumerchez, 2004, p. 27.

<sup>2</sup> Id., *Dédicaces et proverbes*, Paris, Gallimard, 1972.

<sup>3</sup> C'est ce que Geneviève Jolly appelle «voir-entendre une parole», in G. Dessons,

à partir de *Dans nos recommencements*<sup>4</sup> «[d]ésormais, l'antinomie du texte et du segment phrastique n'a plus de raison d'être»<sup>5</sup>.

L'autre aspect incontournable de la poétique d'Henri Meschonnic est la présence absolument centrale de la subjectivité du "je" que le poème invente; à partir de là toute une communauté de rapports et de relations fortement pronominalisés occupe la scène du théâtre de la vie où le "tu", le "nous" et le "on" acquièrent le statut ontologique de personnages non pas d'une fiction, mais de la vie elle-même dont le poème se veut l'accomplissement le plus véridique. Dialogue amoureux où *je* et *tu* créent ce *nous* qui les transforme en en infinitisant la présence transpersonnelle dans le présent de son avenir; discours poétique sur le langage et sur sa possibilité d'inventer le sujet qui s'en sert pour s'épanouir par le poème de sa vie.

D'ailleurs, si l'on en croit Henri Meschonnic, le poème établit une sorte de symbiose entre le langage et la vie:

Un poème, pour moi, ne raconte pas d'histoires. Mes poèmes sont les condensations du sens de ma vie. [...] la poésie, c'est l'union maximale du langage et de la vie. Écrire un poème, c'est faire la vie. Lire un poème, c'est sentir la vie qui nous traverse et être transformé par lui. (*VP*, p. 7)

Or, le langage et la réflexion sur sa potentialité étant un élément fort de l'écriture poétique de Meschonnic, il est évident que le méta-poétique parsème ses poèmes sans nullement les alourdir et qu'une thématisation de la nomination directement liée (ou, comme il aime dire, *continué* par la réflexion du penseur et du théoricien) à sa pensée s'y établit en réitérant son interrogation sur ce thème.

Une lecture de ses derniers recueils qui prenne en considération spécifiquement le lexique de la nomination, à savoir "mot(s)", "pa-

S. Martin, P. Michon (dir.), *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, Paris, Éditions In press, 2005, p. 93.

<sup>4</sup> H. Meschonnic, *Dans nos recommencements*, Paris, Gallimard, 1976.

<sup>5</sup> A. Bernadet, *L'épopée de la ligne: "Légendaire chaque jour"*, in *Henri Meschonnic, la pensée et le poème* cit., p. 143.

«On ne sait plus ce qu'ils disent»

role(s)”, “nom(s)”, “lettre(s)”, “phrase(s)”, “silence(s)”, vus dans leur rapport avec les verbes correspondants «se taire»-«parler»-«dire» me semblerait utile et capable de mettre en lumière tout un réseau de métaphorisations poétiques dessinant à mes yeux le poème-monde-vie tel que Meschonnic le préconise.

Dans *Infiniment à venir* le dialogue que le poème établit en *ekphrasis* avec les visages et les silhouettes de l'Historial de la Grande Guerre révèle le drame de la dépersonnalisation que la guerre fait subir à ses victimes anéanties par l'anonymat des chiffres remplaçant leurs noms:

je ne me connais plus  
je suis autre chose  
il n'y a plus que des noms  
qui sont des chiffres

(*ibidem*, p. 17).

Les noms, que les nombres tuent, disparaissent dans l'oubli, l'absence humaine soustrait au dire et au silence leur raison d'être, ce qui rend vaine toute quête des mots:

ce n'est pas du silence  
qu'on entend  
puisque'il n'y a plus de langage  
personne pour parler  
personne pour se taire  
je cherche des mots  
mais il n'y a plus de sens

(*ibidem*, p. 23).

Habité par des voix, le sujet devient le territoire physique et verbal d'un passage de l'inconnu anonyme qui le parle, histoire d'en devenir la résonance:

des voix en moi  
n'ont pas  
de nom

du sans nom  
parle par  
moi

(*ibidem*, p. 24).

C'est que les mots ont subi au musée une sorte de claustration-hibernation qui les a privés du statut de «noms» d'autrefois (*ibidem*, p. 28), et pourtant ces mots deviennent les cadavres par terre des morts, des «mots morts» sur lesquels on marche et qui gardent mémoire de «ce qui reste | de la parole» (*ibidem*, p. 31). D'autres métaphores superposant le corps humain à des termes linguistiques témoignent de cette projection du langage qui se corporalise jusqu'à devenir qui parle et ce dont il parle, dans une verbalisation généralisée du monde, c'est le cas de «l'alphabet de visages» (*ibidem*, p. 32) et des «lettres d'un autre» (*ibidem*, p. 34), univers où tout est désormais un pluriel qui métamorphose<sup>6</sup> et multiplie à l'infini le corps même du sujet:

je ne peux plus compter mes visages  
je pose pour demain  
je suis infiniment à venir  
toute une famille de regards  
se serre dans mes yeux

(*ibidem*, p. 35).

Néanmoins la prolifération de moi est oxymoriquement une épiphany de l'absence, la douceur de son silence qui traverse le sujet le rend conscient de son être-là parmi les cris étouffés par les barbelés des crimes de l'histoire:

<sup>6</sup> En effet, comme l'affirme à juste titre Béatrice Bonhomme, «Tout se joue autour de la faculté de *métamorphose*, le poète est traversé par des flux d'échanges d'éléments de choses ou de choses élémentaires, il bourgeonne, il germine, envahi en des proportions insoupçonnables, il devient lui-même la source d'insistance entre nous et les choses, poète médiateur, poète doué d'une porosité essentielle», je souligne, *La Ronde de la Mémoire*, in *Henri Meschonnic, la pensée et le poème* cit., p. 110.

«On ne sait plus ce qu'ils disent»

tellement de moi sont devenus  
mon absence  
tellement de cris n'ont laissé  
que des barbelés  
je me retire  
pour ne pas ajouter mon silence  
à tout ce silence  
laisser respirer une douceur  
juste murmurée  
qui vient de si loin  
c'est elle qu'on sent  
par toute la peau  
par elle  
nous sommes là

(*ibidem*, p. 37).

*Tout entier visage* fournit la plus vaste figuration métaphorique du *topos* des mots mise en acte par Meschonnic. En effet, les mots sont ici constamment confrontés à l'éloquence supérieure du silence, silence sur lequel le poète invente des néologismes verbaux tels que «[...] la voix qui | *s'ensilence* est la plus forte» (TEV, p. 7, je souligne). Cette insistance sur l'idée de *force* implicite dans le langage, plus forte que toute beauté, d'après la leçon de rhétorique d'Aristote, – «[c]e qui fait qu'une œuvre est œuvre [...] c'est-à-dire sa puissance de production d'affects, sa capacité à provoquer un remue-ménage dans la sensibilité, à mettre en cause et à retravailler les données du présent»<sup>7</sup> – renvoie à l'*energeia* de Humboldt, associant le langage à la poétique au sens large<sup>8</sup>.

Or, les mots dans leur pouvoir qui poétiquement matérialise plus qu'il ne désigne, deviennent là *des pas*: «*un pas un mot* | plus je vais | plus ils se perdent» (TEV, p. 17, je souligne). Le pas entraîne

<sup>7</sup> J. Zask, *Henri Meschonnic et les arts d'Afrocéamérinde*, in *Henri Meschonnic, la pensée et le poème* cit., p. 81.

<sup>8</sup> J. Trabant, *Le Humboldt d'Henri Meschonnic*, in *Henri Meschonnic, la pensée et le poème* cit., p. 177.

*la marche* et un parallélisme entre les pieds et les mots, le long d'un chemin inconnu aussi bien à la *parole*, ce mot qui fait vivre celui qui le profère:

oui une marche  
une parole un  
pas  
mais qui devant qui derrière  
ni les pieds  
ni les mots ne  
connaissent le chemin qui sort  
de nous comme un fil qui se  
tisse avec nos yeux nos mains  
[...]

(*ibidem*, p. 27).

Ces mots deviennent également *une arme* qui frappe («frappe | des mots | frappe | des pieds | d'être là», *ibidem*, p. 28), ou bien, revenant au paradigme de la marche, *une jambe* («une jambe | m'a souri | ce fut | le premier mot | [...]», *ibidem*, p. 52) et, en prolongeant cette isotopie, *une voie* sur laquelle on marche («j'ai marché marché mes mots», *ibidem*, p. 53); ailleurs *un tissu* verbal («j'ai fait *un nœud* à mes mots», *ibidem*, p. 13, je souligne), *un bien* incomparable («des mots deviennent *hors prix*», *ibidem*, p. 15, je souligne), le long d'une continuelle expansion métamorphique essayant de réduire, malgré le recours à la similitude, toute distance entre la chose et ce qui la dit.

La métamorphose étend son statut mobile à l'ontologie du sujet qui fait preuve d'une perméabilité absolue, d'abord par son ouverture à l'autre individuel qu'il aime («je suis si plein de tout ce que tu es | [...] je suis une foule avec toi», *ibidem*, p. 11), pour devenir après l'œil du monde («c'est les yeux de tous les | corps | qui voient par moi», *ibidem*, p. 24), jusqu'à incarner le dynamisme d'un désir d'être qui fait du *je* le temps-espace entre l'autre et lui-même («plus je suis *de toi en moi*», je souligne, p. 34), ce sujet singulier inventant

le pluriel qui l'invente et que la répétition du couple pronominal singulier-pluriel *je nous* cristallise<sup>9</sup>.

Un autre aspect capital me semble le glissement métonymique de cette prolifération du sujet vers le champ sémantique de la vue, ce qui permet un parallélisme avec la poétique du regard de Bernard Noël enfantant le monde des yeux par la mentalisation de l'image<sup>10</sup>: «il me suffit d'un désir | et mes yeux sont des yeux monde» (*ibidem*, p. 41).

Or, l'oralité de l'écrit étant une notion majeure de la poétique et de la réflexion d'Henri Meschonnic, le regard du poète consiste à saisir la présence sonore des mots qui naissent de l'intérieur du corps: «apprendre à voir par l'écoute | ouvrir les yeux sur les mots | c'est le regard en dedans» (*ibidem*, p. 58). Mais cette ouverture du regard sur les mots suppose une capacité des mots à sortir de leur clôture initiale, ce qui montre leur consistance physique et signifiante par-delà toute restriction conceptuelle formaliste: «fermé dans mes mots | peut-être j'ai peur | de m'entendre» (*ibidem*, p. 71). D'où le mouvement oxymorique associant *voir* et *entendre* à leurs contraires («j'entends | ce qu'on n'entend pas | [...]», *ibidem*, p. 90), le long d'un parcours sériel axé sur la fricative “v” qui lie d'une manière parfois chiasique («vois»-«voir»/«voir»-«vois», vv. 3-7) les lexèmes *voir-vois-vue-vie* dans une chaîne sémantique permettant par l'épenthèse de transformer la “vue” en “vie”:

Partout où je me tourne je  
ne dois pas bien *voir* je ne  
*vois* pas ce que je *vois* je *vois*  
la joie de tout *voir* malgré  
tout ce que je ne veux pas *voir*

<sup>9</sup> Je me réfère aux expressions «[...] je nous trouve», *ibidem*, p. 19, «[...] je nous aime», *ibidem*, p. 23, «[...] je | nous vois [...]», *ibidem*, p. 31.

<sup>10</sup> B. Noël, *Journal du regard* cit., p. 17-18: «L'œil contient le vu et contient le regard. L'œil réfléchit l'image et il en est la réflexion. Je pense en moi, mais je pense également hors de moi dans un renversement perpétuel du dedans et du dehors, du projeté et du réfléchi, dont le croisement produit cet objet mental: l'image».

j'ai quelque chose dans ma vue  
je ne vois que de la vie

(*ibidem*, p. 39, je souligne).

Si voir c'est vivre, les mots doivent se faire «paroles», c'est-à-dire l'émanation directe d'une subjectivité irréductible à la référence désignative du mot et du sens. De ce point de vue, les paroles ne sont que le début d'une quête commencée dans la pré-verbalité de l'air et poursuivie malgré la conscience de leur possession: «[...] j'ai l'air avant les paroles | ou j'ai les paroles et je cherche | je cours partout après l'air | pourtant chaque instant me chante [...]» (*ibidem*, p. 60).

C'est que le statut même du dire, pris dans le piège de l'antithèse apparente parole-silence (car chez Meschonnic la parole se tait et le silence parle), est menacé et devient le reflet d'une insuffisance du verbal en lui-même quand le sujet parlant s'indétermine et tout geste semble inadéquat à réduire la distance entre le désir et la parole-corps susceptible de l'incarner:

se taire au milieu des mots  
c'est notre histoire  
dans la voix  
le silence a la parole  
quand il nous tient on parle  
sans lui  
on fait semblant  
les paroles n'ont pas assez  
de silence  
on peut se taire et  
ne pas arriver silence  
on peut parler  
et pas un mot de la bouche  
ne se lève  
je ne sais plus qui parle  
qui couche se lève dans ma bouche  
se taire n'est pas assez  
parler est de trop

(*ibidem*, p. 65).

«On ne sait plus ce qu'ils disent»

Dans *Et la terre coule*, le langage redit par le ressassement la spécularité du bruit et du silence (TC, p. 13-14). C'est que la perméabilité du moi poétique exige une transitivité illimitée, celle qui fait que par un mouvement centripète «[...] tous les autres sont en moi» (*ibidem*, p. 33), et, réciproquement, que tout ce que le moi déplace par le mot vers le monde ne cesse de lui transmettre cette sensation d'inaccompli et d'inachevable. Idée de réciprocité qui ne peut que se cristalliser dans l'image-clé de l'écriture comme miroir («l'écriture est mon miroir», *ibidem*, p. 40) et dans le rétablissement à l'intérieur de celle-ci d'un rapport très étroit d'osmose entre les lettres, les mots et la phrase infinie qu'ils constituent:

comme les lettres  
dans les mots  
nous sommes  
des petites parts  
d'une phrase qui ne  
finit pas

(*ibidem*, p. 55).

Pouvoir et insuffisance des mots à donner une voix au monde, mystère de leur statut inconnu; notre connaissance est donc fragmentaire, comme le regard qui essaie de joindre le corps au ciel (*ibidem*, p. 57-58). Issus de nous-mêmes, les mots abritent le silence qui les précède et les lire fait l'infini prolongement de leur inconnu par le sujet qui en devient le corps:

des noms des noms  
ce sont mes  
noms les formes  
de l'inconnu  
qui vit en moi quand je lis  
ses noms  
un par un je suis  
l'infini qui les prolonge

(*ibidem*, p. 74).

Le corps du sujet envahit et transforme le langage à travers un procédé de verbalisation du substantif corporel qui donne vie au verbe “visager”, construit sur le substantif «visage»: «et je visage de toi | comme tu visages de moi | [...]» (*TEV*, p. 73), somatisation qui est ici étendue à la lumière naturelle par la verbalisation d’«ombre» («j’ombre en avançant dans la lumière», *TC*, p. 15) et de «soleil» («nous soleillons», *ibidem*, p. 53).

Le texte final du recueil me semble constituer une sorte de *summa* de tout ce parcours, dans la mesure où il se montre capable d’affirmer l’identité du sujet et de la vie et la capacité du langage par les mots et par les paroles de devenir ce qu’il dit, de signifier par là, indépendamment de tout sens dualiste, la dimension de son *historicité radicale* qui vit la mort sans pourtant jamais renoncer à écrire pour la vie:

moi la vie  
je marche  
de soleil en soleil  
de chevelure en nuage  
un arbre d’odeurs  
dans les bras  
j’entends toutes les fleurs  
je suis dans tout ce qu’on dit dans  
tout ce qui n’est pas dit  
je débordé des paroles  
même quand elles ne veulent rien dire  
on ne me vend pas d’histoires  
au nom de  
et au nom de  
ces histoires vivent la mort  
tous mes mots  
sont pour la vie

(*ibidem*, p. 90).

Dans cette subjectivation historico-politique du langage fondant le sujet on peut bien saisir la grande leçon d’Émile Benveniste<sup>11</sup>,

<sup>11</sup> G. Dessons, *Émile Benveniste, l’invention du discours*, Paris, Éditions In Press, 2006, p. 212: «Il n’y a pas de savoir sur le langage qui ne soit en même temps un

qui notamment définit le rapport entre le langage et la vie d'un sujet qui se constitue par l'acte même de son énonciation<sup>12</sup>. Henri Meschonnic parle à juste titre à ce propos d'une «[...] poétique de la vie, de l'inséparation entre vivre et le langage»<sup>13</sup>, celle qui permet d'opposer le continu du rythme et l'éthique globale du sujet au dualisme du signe et à l'esthétique de la forme sémiotisée.

Si la poésie est surtout une activité, «une forme de vie qui transforme le langage et une forme de langage qui transforme une forme de vie» (VP, p. 28), *vivre poème* – où «poème» désigne une habitation faisant de la vie ce qu'elle est, l'ordinaire extra-littéraire des jours – sera donc «être ce qu'un corps fait au langage» (*ibidem*, p. 29), l'avenir indicible et inconnu de l'infini des mots.

#### Liste des abréviations

- IV H. Meschonnic, *Infiniment à venir*, Liencourt, Dumerchez, 2004  
TEV H. Meschonnic, *Tout entier visage*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2005  
TC H. Meschonnic, *Et la terre coule*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2006  
VP H. Meschonnic, *Vivre poème*, Liencourt, Dumerchez, 2006

savoir sur le sujet du langage. C'est-à-dire qui ne représente en même temps un savoir sur l'individu, la société et leurs rapports. [...] Dans le langage, et c'est la grande leçon de Benveniste, il n'y a que de la subjectivité. C'est ce qui explique que, "bien avant de servir à communiquer, le langage sert à *vivre*" (II, 217)».

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 150: «Cette définition du sujet, qui le rend contemporain de son énonciation, fait du phénomène de subjectivation l'historicité même de la personne, actualisée, au plan de la langue, par le morphème *je* [...]».

<sup>13</sup> H. Meschonnic, *Oui, qu'appelle-t-on penser?*, in *Henri Meschonnic, la pensée et le poème* cit., p. 261.



## Le corps de la voix. Autour de *La dernière phrase* de Jacques Ancet

Habitée par la trace parlante du silence, l'œuvre de Jacques Ancet est à mes yeux une sorte de traversée des parcours possibles de la voix poétique en tant que signe de la présence du vécu dans l'instant de chaque mot. La conscience d'être là où la parole jaillit d'un élan physique et d'une idée éthique de la signifiante conçue comme un rapport inlassable avec l'humain dans sa possibilité de relation avec l'autre anime sa démarche depuis ses origines jusqu'aux réussites les plus récentes au nombre desquelles il faut sans aucun doute inscrire le recueil *La dernière phrase* (2004)<sup>1</sup>, qui est pour moi un de ses livres majeurs.

Né sous le signe d'un double deuil, la mort du poète José Angel Valente et celle de son père, Louis Ancet, ce livre parle au cœur et à l'esprit par sa capacité de dire l'insuffisance du langage à exprimer le manque, la blessure, le déchirement, mais d'une manière telle qu'elle transforme cette absence, son vide, sa béance-abîme en présence habitant les mots, le souffle, le nom de l'imprononçable qui nous est cher. Ce faisant, Ancet montre encore une fois l'exigence que la poésie se fasse devant la mort, sa vraie interlocutrice, son amie la plus fidèle, dans le but blanchottien de s'approcher du texte qui l'abrite sans la tarir, pour l'éloigner infiniment. Or, le poète traite ce thème grave avec légèreté, non pas pour l'éluider, mais pour en faire bien au contraire par sa *levitas*, une musique du dicible de

<sup>1</sup> J. Ancet, *La dernière phrase*, Paris, Lettres Vives, 2004.

la mort, du *je* et du *nous* en elle. La construction paratactique et anaphorique, la mise à distance que permet le *on* impersonnel, la diégèse lyrique dont les oxymorons réitérés sont comme les soubresauts, tout cela crée une musique à même de frayer à la voix une voie possible et durable dans l'espace de la douleur, qui est l'autre face de l'amour.

La première section, *On cherche quelqu'un*, s'ouvre sur un temps arrêté, temps que la mort invisible a inauguré par sa froideur:

Tout s'est arrêté. Le temps n'est plus  
que l'attente d'un jardin, un ciel  
trop lent pour qu'on puisse deviner  
ce que disent les cris des corneilles  
sur la clarté éteinte du pré.

Ou la rumeur du jour qui s'en va  
sans histoire avec la mort venue  
et repartie. On ne l'a pas vue.

Simplement, on a senti le froid.

(p. 11)

On *sent* la mort, elle sent avant tout par son odeur dont le Bernard Noël de *Les premiers mots* avait bien montré l'éloquence, si ici «l'aube puait» et «l'odeur de merde» est «un adieu» (p. 33). La coprologie rappelle la source organique de la présence de la mort dans la vie qui la porte, argument bataillien que l'hésitation ontologique rend encore plus inquiétant: «– lui qui disait: Tu n'existes pas | tu es moi, et je l'entendais rire» (*ibidem*). Si *ne pas exister* c'est *être* la mort, voilà tracé (et *trace* est bien le mot-clé de l'épigraphe liminaire de Valente) le chemin de l'absent que dessine la plume du poète, ses «morceaux de visage» (p. 12) d'où «une bouche, | qui parle sans voix, comme arrêtée | dans une phrase qu'on n'entend pas» (p. 13) dit la «non-présence» (p. 15).

Non-présence, absence de dieu, nostalgie du mot que scande la kyrielle «Il disait», le paysage du poème est caractérisé par la cronotopie tragique de l'inéluctable – «il est trop tard», «[...] Hier, | demain se confondent. Il ne sait pas» (p. 17) –, où pourtant la quête est constamment relancée par le biais de l'impersonnel, *on* cherche

«quelqu'un», celui qui avait eu un nom et un visage et dont le *blanc* est maintenant le *noir* qu'il regarde, et la présence des formes dans le verbe «Quelque chose | comme de la salive entre les mots | et c'est tout» (p. 21): remarquons là au passage l'ambiguïté de *c'est tout*, désignant à la fois le *tout* et le *rien*.

La deuxième partie du recueil, qui donne le titre au volume, et dont l'exergue initial révèle la source paternelle, se veut une modulation de ce *rien* dans les variations possibles du *presque rien* (p. 47, 72, 82), où l'effet d'atténuation ontologique joué par *presque* dé-négativise, pour ainsi dire, la nullification absolue que *rien* à lui seul représenterait. Le lieu du poème devient alors celui de l'*infra*, l'éclair insistant qui demeure entre corps et absence, *presque là*:

On ne sait plus que ce qui est là  
que ce qui n'y est plus. Quelque chose  
demeure. Ni le corps ni l'absence.  
Une chaleur, plutôt, un éclair  
juste derrière les yeux. Ça vit  
– silhouette, rire, démarche, voix  
– ça insiste, ça remue. Au bord  
des lèvres, ça vient, c'est presque là  
mais ça se retire, ça s'en va.  
(p. 42)

Engloutie par la disparition, la présence de l'autre (et celle du père en est une tout à fait particulière dans la vie d'un sujet) se situe dans l'après-mort d'où commence l'écriture entre le dehors et le dedans, espace sensible et mental à la lisière du visuel et du verbal. La mémoire toujours présente l'aperçoit dans l'abandon pré-mortel, dans l'espace domestique de celle qui aura été sa disparition, entre le vertige et le vacillement qui caractérisent son horizon blanchotien d'*attente* et d'*oubli*. C'est que la mort réclame le silence, le respect, non pas l'inanité de tout commentaire et la parole se doit d'avouer là son échec: «On est dans ce qu'on ne peut pas dire» (p. 73).

Mais ce temps suspendu qu'est devenu le livre, prononce en en articulant les syllabes constitutives le nom de l'absent, *Louis*,

nom-anagramme emblématique de la distanciation exorcisant toute mort, *lui*, troisième personne, mais aussi de la persistance vitale de la particule par excellence affirmative, *oui*: «Il s'appelait Louis. On dit: Lou-is, | papa Lou-is. [...] || C'est un mot rond. On redit: Lou-is» (p. 79).

Postulation dont témoigne le recours à la formule désireuse *On voudrait que*, si la phrase cherchée, celle qui ferait symboliquement coïncider le vivre et le dire, est «la perfection du fini» (p. 111), l'infini des choses ayant franchi la limite des lèvres et qui ne veulent pas mourir. À la manière d'Henri Meschonnic, le poème invente là son sujet, qu'il écrit, oralité d'une voix qui signifie par-delà toute rhétorique du discours: «et ce qu'on dit se tait, si on parle» (p. 107).

La présence tragique du «corps sanglant du père» dans l'*explicit* (p. 129), son énigme défiant le pouvoir de la parole, acquiert donc la consistance indéfinissable et floue d'«une sorte de brume | intermittente» qui laisse le poète «sans voix», dans toute la voix de ce manque.

C'est que, comme Jacques Ancet l'écrit dans *Dyptique avec une ombre*<sup>2</sup>, il est devenu, si l'on en croit Montaigne, la matière même de son livre («Comment raconter quand on est le récit et qu'on s'y est laissé prendre?», *ibidem*, p. 60) et que, dans ce dialogue inlassable avec l'autre qu'est toute écriture, «Il est parfois bien difficile d'être seul au milieu d'une phrase [...]»<sup>3</sup>.

Et si *on* est *au milieu* de la dernière, sa fin s'éloigne, s'*infini*.

<sup>2</sup> Id., *Dyptique avec une ombre*, Orbey, Arfuyen, 2005.

<sup>3</sup> Id., *L'heure de cendre*, Pessac, Opales/Pleine Page, 2006, p. 22.

## Visages et masques du sujet: Jacques Ancet, Richard Rognet, Gérard Noiret

### 1. *La subjectivité transpersonnelle*

Ayant déjà affronté le problème théorique général du sujet lyrique dans la poésie contemporaine en France à la lumière du riche débat qu'il alimente<sup>1</sup>, nous préférons consacrer notre étude à la lecture de l'œuvre poétique de trois auteurs contemporains qui nous semblent témoigner d'une recherche originale et sensible, à la fois moderne et problématique. En effet, la réflexion actuelle sur la subjectivité poétique prend en compte non seulement la dissémination du sujet par la pronominalisation, mais aussi la *situation* du poète dans l'espace que son travail fait naître, à savoir un lieu verbal qui se rapporte à la page comme au monde et qui décide de l'inclure ou de l'exclure, ce que Bernard Noël appelle «l'espace du poème»<sup>2</sup>. L'intransitivité foncière de certaines écritures d'avant-garde a en effet remplacé le monde par un univers verbal presque autonome où le monde est réduit à écho, matériau brut, *ready-made* artificiel dépourvu d'un rapport direct avec l'expérience du vécu et du quotidien et l'autre à un simple reflet silencieux des

<sup>1</sup> Nous nous permettons de renvoyer à nos deux articles suivants: F. Scotto, *L'intermittenza dell'io lirico nel Novecento francese: da Michaux a Jabès*, «Critica del testo», V/1, Rome, Viella Editore, 2002, p. 141-158 et Id., *Tra canto e disincanto. Sul dibattito poetico in Francia dal 1960 a oggi (riviste, tendenze, idee)*, «I Quaderni del Battello Ebbro». Annuario di poesia, 1: *Le voci, il coro. La poesia italiana e straniera dell'ultima parte del Novecento*, San Vito al Tagliamento (PN), Ellerani Editore, 2007, p. 290-299.

<sup>2</sup> B. Noël, *L'Espace du poème. Entretien avec Dominique Sampiero* cit.

dérives stériles d'un sujet incapable de lisibilité et de relation, en proie parfois à une sorte de logorrhée aphasique, si on nous passe le paradoxe.

Les poètes dont je vais m'occuper dans cet article, malgré leurs différences d'ordre thématique et stylistique, ont su associer leur haute exigence à la conviction de garder un lien étroit avec l'univers naturel et humain, en montrant le courage d'une *transitivité* à même d'ouvrir le texte à une relation plus vaste avec le monde qui le nourrit et dont il se veut le prolongement, par-delà toute tentation conceptuelle, sans nullement exclure la pensée, indispensable au poème, mais la construisant par la rencontre de lieux autres que le texte et que le Moi.

Cela renvoie à l'idée même de subjectivité que définit la théorie de l'énonciation d'Émile Benveniste attribuant au langage le rôle de créateur d'un sujet dont le discours individuel rend possible l'existence et crée «la catégorie de la personne»<sup>3</sup>. Or, cette subjectivité, en tant qu'«unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience»<sup>4</sup> n'aboutit à «la conscience de soi» que «si elle s'éprouve par contraste», car «Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la *personne* [...]»<sup>5</sup>. La dialectique des embrayeurs *Je-Tu*, indices de personne, institue «le consensus pragmatique qui fait de chaque locuteur un co-locuteur»<sup>6</sup>, en déterminant la création de la temporalité par l'énonciation, ainsi que «l'insertion du discours dans le monde»<sup>7</sup>. Énonciateur et allocutaire sont des «formes» d'une intersubjectivité gardant un aspect anti-conceptuel, car les pronoms personnels «[...] *ne renvoient ni à un concept ni à*

<sup>3</sup> É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966, «Tel» 7, p. 259-263: 263.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 259-260.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Id., *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard («Tel» 47), 1974, p. 82.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 83.

*un individu* [...] échappent au statut de tous les autres signes du langage»<sup>8</sup>. De ce point de vue ils désignent à la fois *une* personne et *personne*, étant donné la mutation permanente des mécanismes de référence et de représentation typique du langage poétique dans ses articulations sémantiques et sursegmentales. Néanmoins, il nous semble possible une approche des trois démarches poétiques visées dans le but d'en mettre en lumière non exclusivement la pronominalisation, mais aussi ce que l'articulation du sujet poétique fait au texte en le faisant.

## 2. Jacques Ancet: le visage pluriel

Jacques Ancet (Lyon, 1942), auteur d'une œuvre copieuse de romancier, de traducteur de l'espagnol et d'essayiste, a publié depuis 1972 une bonne vingtaine de recueils et ce serait vain, pour ne pas dire impossible, de prendre en compte l'ensemble de sa production dans un espace forcément réduit comme celui dont nous disposons ici. Nous nous bornerons donc à dégager quelques traits de sa poétique afin de mieux aborder un nombre limité d'exemples textuels.

Il faut dire d'abord que dans cette production intense et régulière dont les sources se situent dans un vaste réseau où se mêlent Faulkner et Pasternak, Baudelaire et Camus, Blanchot et Bataille, Char, Bernard Noël et Meschonnic, le poème est conçu comme «*l'entre des genres*, ce qui les traverse, les unit et, par là, met en cause leur existence»<sup>9</sup>, selon un projet qui associe tous les textes à «un seul et même mouvement d'écriture qui ne cesse de faire signe vers ce lieu sans lieu où quelque chose s'achève et commence à la fois. Territoire vide – nu – où “postures et costumes” s'évaporent dans

<sup>8</sup> Id., *Problèmes de linguistique générale*, 1 cit., p. 261.

<sup>9</sup> J. Ancet, *Entretien avec Serge Martin*, «NU(e)», 37: Jacques Ancet, coordonné par S. Martin, Nice, Septembre 2007, p. 8. Nous nous permettons ici de renvoyer à notre article *Le corps de la voix*, *ibidem*, p. 87-91. Un autre entretien avec l'auteur dû à Pierre Romnée peut être lu dans la revue «Sources. Revue de la Maison de la Poésie de Namur»: *Poésie, Réel, Réalité. Jacques Ancet*, n. 21, Namur, octobre 1998, p. 39-48.

la nudité du non savoir»<sup>10</sup>. L'on en dégage une idée de la création littéraire mettant en jeu la construction du sujet par l'action de la signifiante qui agit de l'intérieur du texte d'une façon mystérieuse et évocatrice en le soumettant à une double tension d'ordre ontologique et méta-physique. Ce mouvement de l'expression, marqué par la répétition des verbes *chercher* et *dire*, comme le souligne à juste titre Aurelia Gamonedo Lanza<sup>11</sup>, fait une grande place au thème de la nomination – «J'ai toujours eu un besoin physique de nomination»<sup>12</sup> – en distinguant la *réalité*, conçue comme la description des choses que la langue statiquement impose, du *réel*, "subjectivation de la réalité", du mouvant individuel qui sans cesse la crée par surgissements et par épiphanies de "l'imperceptible"<sup>13</sup>. D'où une idée *intransitive* de l'écriture, ce qui pourrait à première vue contredire le sens de notre prémisse théorique initiale:

l'acte d'écrire ne peut engager aucune réciprocité, aucun retour. Le passage est intransitif. Il est un élan vers. Et dans ce mouvement même la venue indissoluble d'une figure et d'un monde à l'état naissant. Je n'écris pas *pour*: pour raconter, pour décrire, pour communiquer, établir un dialogue, etc. J'écris *par*: par impossibilité de faire autrement, par passion, au sens où je subis quelque chose qui me déborde, par désir, par saisissement... Et ce qui me saisit, c'est cet apparaître qui fait de moi un autre<sup>14</sup>.

Pourtant il s'agit à notre avis d'une intransitivité apparente, dans la mesure où, comme Serge Martin le fait remarquer à l'auteur, cette poétique du «passage» tributaire de Montaigne, consiste au fond à «devenir sujet par un autre sujet»<sup>15</sup>, donc à acquérir un statut

<sup>10</sup> J. Ancet, *Entretien avec Serge Martin* cit., p. 8.

<sup>11</sup> A. Gamonedo Lanza, *NUANCE(T)*, «NU(e)» cit., p. 98.

<sup>12</sup> J. Ancet, *Entretien avec Serge Martin* cit., p. 13.

<sup>13</sup> *Ibidem*. *L'imperceptible* est également le titre d'un recueil paru chez Lettres Vives en 1998.

<sup>14</sup> *Id.*, *Entretien avec Serge Martin* cit., p. 17.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

subjectif par l'action d'autrui lié au jeu relationnel immanent et intra-mondain que la notion même d'élan vers l'autre implique.

Ces quelques remarques d'ordre théorique suffisent à montrer à quel point dans la poétique de Jacques Ancet les problèmes de l'énonciation sont centraux, puisqu'ils investissent la sphère subjective dans son statut variable et métamorphique à travers un ensemble de postures qui relèvent de la sérialité (il suffit de penser à la structure fixe isosyllabique et isostrophique de *La dernière phrase*<sup>16</sup>, constituée de vingt-sept neuvains d'ennéasyllabes), de l'anaphore (plusieurs textes d'une série poématique commencent par le même mot, souvent un pronom personnel sujet), des options stylistiques (la réduction de la ponctuation et des majuscules), du ressassement syntagmatique (la fréquente répétition du *topos* déictique «là», ou de la démi-négation «pas» en clausule).

Le poème suivant, tiré du recueil *Sur le fil*<sup>17</sup>, est exemplaire d'une personnification métaphorique associant un «visage» anonyme à l'impersonnalité du pronom neutre «on» dans une structure sémantiquement oxymorique («silence | de bouches», «tant» vs. «plus», «regarder» vs. «voir») que l'hyperfragmentation du débit imposée par les rejets de la dernière strophe rend rythmiquement saccadée, comme le sens contradictoire de l'assertion finale:

visage  
simplement

la paix vient

silence  
de bouches

**on** se  
regarde  
tant

<sup>16</sup> J. Ancet, *La dernière phrase*, Castellare-di-Casinca, Lettres Vives, 2004.

<sup>17</sup> Id., *Sur le fil*, s.l., Tarabuste éditeur, 2004.

qu'**on** n'y voit  
plus<sup>18</sup>.

Si la kyrielle du *on* caractérise aussi *On cherche quelqu'un*<sup>19</sup> et la troisième personne prévaut dans *Vingt-quatre heures, l'été*<sup>20</sup>, livres tels que *La cour du cœur*<sup>21</sup> et *L'imperceptible*<sup>22</sup> alternent surtout *on* à *tu*, avec des imbrications du discours et du récit<sup>23</sup> allant du monologue simulé à l'assertion locative, jusqu'au paradoxe négateur de l'assertion elle-même:

**Tu** penses: c'est là. **Tu** dis:  
**on** ne voit pas ce qu'**on** voit<sup>24</sup>.

Attitude méditative que celle d'Ancet, parfois proche de l'essentialité des écrits orientaux et mystiques dont elle reprend une sorte de déterritorialisation situant moins dans le lieu humain du monde que dans l'univers verbal intérieur, en cela privilégiant dans le groupe du nom l'article défini, c'est-à-dire la catégorisation généralisante, aspect caractérisant le point de vue d'un sujet qui nomme *la/les* choses dans l'absolu de leur surgissement de présences magiquement uniques dont l'antanaclase de l'article «*la*» et du déictique omophone adverbial «*là*» du dernier vers est un exemple éclairant:

L'appel du coucou. Avec,  
lointain, **le** bruit de **la** pluie.  
C'est comme un peu de fatigue

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 25. Je souligne en gras, ici et dans toutes les citations suivantes du chapitre.

<sup>19</sup> Id., *On cherche quelqu'un*, Rennes, Dana, 2002.

<sup>20</sup> Id., *Vingt-quatre heures, l'été*, Paris, Lettres Vives, 2000.

<sup>21</sup> Id., *La cour du cœur*, s.l., Tarabuste, 2000.

<sup>22</sup> Id., *L'imperceptible*, Paris, Lettres Vives, 1998.

<sup>23</sup> D. Maingueneau, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette Supérieur, 2<sup>ème</sup> édition: 1999, p. 79. C'est d'ailleurs Ancet lui-même qui se dit *être récit*: «Comment raconter quand on est le récit et qu'on s'y est laissé prendre?», Id., *Dyptique avec une ombre*, Orbey, Arfuyen, 2005, p. 60.

<sup>24</sup> J. Ancet, *L'imperceptible* cit., p. 14.

déposée dans chaque objet,  
cendrier, serviette humide.  
Ou ce bougé sur **la** vitre  
qui n'est pas du vent. **Les** feuilles  
sont immobiles. **Le** jour  
est sans lumière. Il ne pleut  
plus. **La** voix parle. C'est **là**<sup>25</sup>.

Lisons maintenant le poème liminaire du recueil *Un morceau de lumière*<sup>26</sup>. Il témoigne d'une palette énonciative extrêmement variée impliquant les formes pronominales de la première personne *je/me/moi* et *lui/il* qui entrent en jeu dans un contexte où le rythme est obtenu par des chaînes sérielles et par la répétition de certains lexèmes à l'intérieur du vers:

ce qui arrive ne **me** voit pas  
ni **moi** ce qui arrive  
dans l'attente il y a tout ce que **je** sais  
et autre chose et c'est pourquoi  
**j'**attends pourquoi  
**je** regarde l'interstice entre  
cet instant et le suivant  
d'où surgira peut-être  
une sorte de lueur  
venue du dedans  
comme ce visage dans la mémoire  
dont **je** ne vois plus que le vide  
et pourtant c'est **lui**  
**il** veille **il** attend aussi  
comme **j'**attends comme **j'**écoute  
quelque chose quelque part  
par-delà fracas douleur  
un simple mot à peine  
moins même un petit bruit  
de rien et c'est ça  
qui **m'**appelle

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>26</sup> *Id.*, *Un morceau de lumière*, dessins d'A. Hollan, s.l., Voix d'encre, 2005, s.p.

L'absence totale de ponctuation multiplie les enchaînements sémantiques de ce texte qui peut être vu comme un portrait de la voix intérieure du sujet et de son «visage». Au début l'indétermination de l'agent est totale, les pronoms doubles «ce qui» (vv. 1-2) et «ce que» (v. 3) ne lui attribuent aucune identité, le schéma chiasique imparfait «CE QUI/ME/MOI/CE QUI» traçant la trajectoire aveugle d'un regard voué à une attente faite savoir. L'*ekphrasis* probablement à l'origine du texte se déploie par la répétition des trois verbes à la première personne du singulier «je sais», «j'attends», «je regarde» (vv. 3, 5-6) où la reprise verbalisée du substantif «l'attente» dans «j'attends», et de «je vois» dans l'énonciation d'ordre restrictif «je ne vois plus que» (v. 12) préfigure la projection spatio-temporelle modale au futur simple «surgira» (v. 8) que les formes d'hésitation illocutoire «peut-être» (v. 8) et «une sorte de» (v. 9) rendent floue et évanescence. D'où le recours à la similitude annonçant l'apparition incertaine de «ce visage» dont la vue ne voit que «le vide» (v. 12), prélude d'un tournant temporel du poème qui par le retour au présent l'associe au couple pronominal *lui/il* («c'est *lui/il* veille», vv. 13-14) en formant un nouveau chiasme sémantique «IL VEILLE/IL ATTEND/J'ATTENDS/J'ÉCOUTE». Cela détermine une symétrie entre la subjectivité du *Je* et la subjectivité spéculaire de *Il* capable d'associer les deux personnes pronominales dans une même tension vers cet objet-visage indéfini (les deux occurrences rapprochées de «quelque» au v. 16) atteignant par métonymie l'identité métaphorique de l'attente du «simple mot», du «petit bruit» qui en serait le visage sonore indéterminé, que l'énonciation réduit au neutre «ça», projection du neutre «ce qui» initial dont l'arrivée est pourtant devenue phoniquement appel, ce que la série consonantique des consonnes labiales «m» et des explosives «p», ainsi que du groupe nasal «im/ein/oïn» et la double occurrence aiguë de la voyelle «i» sembleraient connoter: «un siMPLe Mot à Peine / Moins MÊMe un PetIt bruIt».

C'est que ce théâtre pronominal où le poète-énonciateur cherche un visage est un jeu de masques où sa voix a du mal à se retrouver, tellement l'articulation l'a absorbée et changée pour la rendre plu-

rielle et transpersonnelle, comme le montre très efficacement ce poème en prose de *Le jour n'en finit pas*, le «rêve»-boutique étant à bien des égards une métaphore de la quête d'une identité par les «masques»-pronoms du langage:

Masques

Avec le froid les masques gèlent. Au soir il ne peut plus retirer son visage. Que faire? Le sommeil est un refuge à qui ne peut oublier. En rêve il devient l'enfant: il voit la rue, la vitrine aux masques. Quand il entre, un timbre sonne, très loin. «Choisis», dit une voix. Il se retourne: il est seul et tous les masques lui ressemblent<sup>27</sup>.

C'est que, comme l'écrit James Sacré, dans la poésie de Jacques Ancet il est question de «pronoms personnels erratiques»<sup>28</sup>, qu'il y a chez lui, d'après Michel Collot, une «transitivité paradoxale [...] du fait de l'indétermination des pronoms, qui hésitent entre le neutre et le personnel»<sup>29</sup> et que, si l'on en croit Yves Charnet, «le sujet poétique [...] naît littéralement des mots qui le disent autant qu'il les dit»<sup>30</sup>, signe que le sujet de l'énonciation poétique est créé par la force de ce qu'il fait (qui le fait) en le faisant.

3. *Richard Rognet: le théâtre de l'intime*<sup>31</sup>

Plus proche des racines classiques par sa recherche d'une limpidité verbale obtenue grâce à une articulation syntaxique qui ne laisse rien au jeu de l'ellipse et de la déconstruction, Richard Rognet (1942), auteur qui se consacre depuis 1977 à une œuvre essentiellement poétique, a élaboré dès *L'Épouse émiettée*<sup>32</sup> jusqu'à *Le visiteur*

<sup>27</sup> J. Ancet, *Le jour n'en finit pas*, Paris, Lettres Vives, 2001, p. 105.

<sup>28</sup> J. Sacré, *Quelque chose: ou ça précisément?*, «NU(e)» cit., p. 59.

<sup>29</sup> M. Collot, *Une phénoménologie de l'imperceptible*, «NU(e)» cit., p. 85.

<sup>30</sup> Y. Charnet, *Brûlure du réel perdu: l'expérience Ancet*, «NU(e)» cit., p. 112.

<sup>31</sup> Nous nous permettons de renvoyer à notre contribution sur Richard Rognet, suivie de notre traduction de trois de ses poèmes, *Il sereno furore*, «Il Segnale», giugno 2004, Milano, Editrice I Dispari, p. 31-33.

<sup>32</sup> R. Rognet, *L'Épouse émiettée*, Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1977.

*délivré*<sup>33</sup> un parcours lyrique cohérent et à l'écart des modes qui mêle admirablement les suggestions autobiographiques au dialogue inlassable avec la nature et la lecture dont témoignent les renvois à plusieurs poètes qui lui sont chers, de Verlaine à Hollan, de Dickinson à Celan, de Valéry à Frénaud, Bosquet, Clancier et Réda. La sérialité poématique de ses livres est celle d'un discours ininterrompu où le voyageur, sensible à la souffrance et à la vie qu'elle révèle à la lisière du vide et de l'invisible de l'air, traverse les saisons et les régions du cœur humain.

De la démarche énonciative adoptée depuis 1998, nous désirons souligner certaines procédés qui nous semblent particulièrement significatifs, c'est le cas, par exemple, dans le théâtre de soi caractérisant l'ironie tragicomique et méta-poétique de *L'ouvreuse du Parnasse*<sup>34</sup>, du *Je* désignant *Elle* par lequel le poète-énonciateur entre dans l'autre et lui donne *sa parole à lui*:

J'attends que la nuit tombe,  
**je** suis la grasse,  
la vigoureuse, la très saine,  
**je** sors au-devant de ceux  
qui, selon le décor,  
agonisent contre une nixe  
ou une licorne ruant du feu;  
peu importe qui j'appelle,  
**je** suis ivre, de lumière gorgée,  
fille de solitude stérile,  
mais si bleue, oui si bleue  
qu'il est clair que tous les poètes  
rêvent de **moi** – ô suis-**je** almée?<sup>35</sup>

*Je-Elle* est là le personnage d'un *Je* qui *est un autre* rimbaldien parlant au discours direct pour affirmer par la modalité assertive («je suis», «il est clair que...») et par un rythme ternaire vaguement

<sup>33</sup> Id., *Le visiteur délivré*, Paris, Gallimard, 2005.

<sup>34</sup> Id., *L'ouvreuse du Parnasse*, Paris, Le cherche midi, 1998.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 17.

nervalien («je suis la grasse, | la vigoureuse, la très saine» fait songer au *Desdichado* des *Chimères*) sa nature physiquement forte, ardente et séductrice d'inspiratrice des poètes. Apparaît dans la clausule le vocatif, associant le *moi* à la danseuse arabe, vocatif qui revient dans le même recueil sous une forme anaphoriquement implicite supposant la persistance sémantique, mais avec la suppression graphique de la particule exclamative «ô» «ma difficile...» dans la longue litanie possessive que voici:

**Ma** difficile à croire,  
**ma** cruelle, **ma** généreuse,  
**ma je** ne sais quelle fille,  
fac-similé, première phrase,  
mon miroir sous la langue,  
**mon** antithèse, **ma** figure,  
**mes** soucis d'écrivain,  
**mes** fatals procédés, **ma** crainte  
sous les mots qui encombrant **mon** seuil,  
**mon** pourquoi, **mon** personne  
**mon** faux silence, **mon** régal,  
**je** ne commente rien, j'oublie,  
**tu** gis dans les pages passées,  
en proie, **elles** aussi, à l'usure<sup>36</sup>.

Possédé par la série possessive qui en est la loi, et sous laquelle se cachent les différentes faces de l'écriture au statut indéfini de «je ne sais quelle fille», le texte pourtant s'ouvre dans les trois vers conclusifs à une dynamique énonciative qui ramène l'entité féminine désignée par la série adjectivale «mon-ma-mes» à l'embrayeur «tu», à bien voir un *tu*-«elles» que l'écriture, ou le temps, consument.

Parfois le *tu* désigne non pas la figure éliotienne-montalienne du corrélatif objectif impersonnel, mais le poète lui-même, c'est un *tu-moi*, comme dans cet exemple de monologue lyrique intérieur:

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 41.

Tu voudrais interrompre le jour  
qui se lève sans rien promettre,  
tu voudrais mesurer les distances  
qui soutiennent encore la nuit,  
tu es celui qui, par mégarde,  
reconnaît l'inquiétude du jour  
et la nostalgie de la nuit.  
[...]<sup>37</sup>

Particulièrement intéressant dans ses implications profondes le jeu pronominal des référents caractérisant *Belles, en moi, belle*<sup>38</sup> où l'on retrouve dans une écriture plus nerveuse et rythmiquement percutante la dyade *je-elle*; le pronom personnel féminin pourrait désigner à la fois la femme et l'écriture, vu le complément de cause final révélant la matrice verbale du jeu sado-masochiste décrit: «**je** parle d'**elle**, **je** la suis | **elle** est en **moi**, fidèle et sûre | [...] | **elle me** cogne, **me** démolit, | **j'**en redemande, **elle** est **mon** fouet, | je suis le **sien**, à travers mots»<sup>39</sup>. Peu après, dans le même recueil, le poète révèle l'origine spéculaire du jeu idéntitaire que le *je* met en œuvre, à savoir la coïncidence du *je* et du *tu* par l'inversion métaphorique: «**tu me** dis: **je** suis **toi**, | c'est **toi** que **tu** détruis»<sup>40</sup>, crescendo thématique se faisant de plus en plus serré dans le jeu des rôles que les pronoms miment, jusqu'au retour dans l'*explicit* du recueil au couple pronominal *elle-lui* indiquant par distanciation l'identité foncière du moi et de l'autre qu'il voulut être: «l'homme épris, souffle en **elle**, | en **elle** qui fut **lui**, seulement **lui**»<sup>41</sup>.

Le théâtre de l'intime que la page de Rognet met en scène a souvent recours à des masques, comme il l'avoue à propos de Emily (Dickinson) dans *Juste le temps de s'effacer*<sup>42</sup>: «Je t'invente

<sup>37</sup> Id., *Seigneur vocabulaire*, Paris, Éditions de La Différence, 1998, p. 102.

<sup>38</sup> Id., *Belles, en moi, belle*, Paris, Éditions de La Différence, 2002.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>42</sup> Id., *Juste le temps de s'effacer*, Paris, Le cherche midi, 2002.

un masque, | je lèche ta peau [...]»<sup>43</sup>. Ailleurs le questionnement de la voix du texte se fait la voie d'accès à la conscience d'être habité par un multiple insondable: «Quelle est cette voix qui m'aspire, | m'assiège, me travaille? Je l'écoute grincer dans le vent»<sup>44</sup>, ce que l'extrait suivant portant sur le mystère de l'identité vouée à un mécanisme de transformation et de permutation permanente montre de manière explicite:

L'identité se dérobe,  
les pièges sont en **nous**;  
on sait qu'un mystère nous suit,  
toujours prêt à nous dévorer.  
L'ombre qui nous talonne  
est à la fois **nous-même**  
et l'autre, le tueur,  
**celui qui** résiste  
et qu'**on** voit devant **nous**  
comme le compagnon de **celle qui** nous use  
et **nous** attend, vorace,  
au bord de l'écriture,  
puis au bord de la tombe<sup>45</sup>.

Le paradigme sordide de la menace représentée par la chaîne nominale «pièges»-«mystère»-«ombre»-«tueur»-«tombe» partage le *nous* et son alter-ego impersonnel *on* en plusieurs *dramatis personae* qui s'affrontent sur la scène de l'énonciation scripturale, espace vital et agonique d'une lutte permanente entre les voix du moi et ses fantômes, lieu d'une *dérive*<sup>46</sup> qui s'étend à la dimension temporelle, celle de l'«ombre d'une ombre» shakespearienne devenue absence du Moi, «place vide» dans l'énonciation d'un «présent» impossible, ou à jamais perdu, vaincu par le «désordre» d'une vie chaotique se passant du sujet:

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>46</sup> Id., *Dérive du voyageur*, Paris, Gallimard, 2003.

Épaisses brumes –  
j'ai vieilli dans  
un lointain **futur**.

Désordre, bousculade,  
la vie s'éparpille  
**sans moi, je ne fus**  
jamais du **présent**.

Que le temps  
se retourne, il ne verra  
de moi qu'une ombre,

ombre dans l'ombre  
dissoute, place vide –  
brumes lentes<sup>47</sup>.

À cette anomie Richard Rognet confie ses errances et ses délivrances<sup>48</sup> provisoires dans l'espoir que ses voix du dedans montrent leur corps éphémère dans un face-à-face avec la mort que l'écriture porte et garde vivante en elle.

#### 4. Gérard Noiret: *polyphonies de la voix*

La poésie de Gérard Noiret (Saint-Germain en Laye, 1948) occupe une place singulière dans le paysage français actuel grâce à sa capacité de fondre les suggestions hautes qui lui viennent d'une vaste intertextualité surtout littéraire et les voix du bas, des rues des quartiers de banlieue où il vit depuis toujours, d'où le recours fréquent à la dimension chorale chère aussi à la poésie grecque contemporaine d'un Ritsos, pour ne citer que le plus célèbre des ses modèles. Poésie authentique et pourtant constamment entichée de prose, avide de tout, comme si elle pouvait encore aspirer à être le lieu de rencontre, l'*agora* du monde ancien dans laquelle le Un

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>48</sup> Id., *Le visiteur délivré*, Paris, Gallimard, 2005.

fusionnait avec le Monde des autres, tous les autres saisis dans la quotidienneté héroïque de leurs vies *confondues*, entre la place et la gare du métro, entre le café et le ciel nuageux surmontant une école, au cœur du *politique* de la condition humaine dans son besoin de relation et dans la conscience de son isolement au moment où les idéologies entrent en crise, la solidarité se fait rare, les êtres s'enferment dans leur cage de douleur et de silence face aux leurres de l'histoire<sup>49</sup>.

La dimension chorale est particulièrement saisissable dans *Chatila*<sup>50</sup> où le *tu-je* autobiographique explore l'univers banlieusard traversé par la nouvelle d'un massacre lointain et pourtant si proche, avec l'appétit du voyeur de supermarché étreignant le vide de ses marchandises:

Cinq minutes  
devant le magasin qui remplace le Lutétia  
**tu** apaises l'émotion  
Parfois **tu** pousSES la porte  
sans prêter garde aux caissières  
aux affiches multicolores des surgelés  
**Tu** situes l'écran, les fauteuils rouges  
le frottement du nylon lorsqu'elle rabattait le siège  
en pliant les genoux,  
**Tu** sors, tenant par la taille  
une silhouette vide  
tandis que les couples  
maintenant les couvercles  
se penchent, identifient la marchandise<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Nous nous permettons de renvoyer à notre article d'introduction d'un choix de ses poèmes par nos soins *Dal rumore dei vivi*, «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», Milano, Crocetti Editore, anno XV, 163, luglio-agosto 2002, p. 44-52, à bien des égards sa seule publication significative jamais parue en Italie, avant la reprise de certains de ses poèmes dans l'anthologie F. Scotto (a cura di), *Nuovi poeti francesi*, Torino, Einaudi, 2011, p. 151-163.

<sup>50</sup> G. Noiret, *Chatila*, Arles, Actes Sud, 1986.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 35.

Parfois c'est bien un chœur multiple et pluriel de voix qui monte de cette rue qu'est la page, à chaque numéro un personnage, présences qui alternent à des aveux plus intimement inquiets dont les italiques habillent typographiquement le *tu* et ce qu'il tait, tandis que les autres, dehors, l'observent dans le flux des jours, identités sociales connotées par leur statut professionnel ou leurs goûts, didascalies masquées:

*Notre amour un peu sali  
ces traces de doigts  
autour de l'interrupteur et le cœur  
qui fuit c'est la faute à personne  
Sur la table du pain durcit  
et l'œuf asservit l'émail  
Mon dieu comment **nous** embrassions  
**nous** à chaque carrefour  
et qu'avons-**nous** perdu?*

Frédérique et François au 37, **elle** part très tôt  
**lui** travaille en mairie, un type sympa  
des gens sans problème

*Le gosse au lit  
la télévision cache la forêt  
Sans remarquer le programme **tu** repasses  
**tu** contiens la fantaisie en ses plis  
Sur le souvenir de celle  
revendiquant la parole en mai  
un tableau détestable  
brame ses mauves*

Maryse et Gino Torletti, l'appartement 6, Maryse  
la caissière, Maryse qui ne supporte plus  
le foot, le journal, la grossesse  
[...]<sup>52</sup>

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 26.

Cet exemple montre que le *nous* est malade, qu'il se brise, histoire de regarder autour et au-delà de lui ces visages des *ils, elle, lui* qui semblent plus présents-vivants que ce *tu* présent-absent refroidi, autre que celui d'autrefois, irrémédiablement perdu.

Ailleurs, le regard se sert du vocatif: «**Mère**, tes mouvements se ralentissent»<sup>53</sup>, à même de chercher au cœur de l'autre la présence éphémère d'un visage dans le miroir qui le reflèterait.

Faisant une place de plus en plus importante à la prose et au méta-langage, *Le commun des mortels*<sup>54</sup> privilégie une construction par asyndète, la parataxe en scandant la succession comme dans un micro-théâtre en vrac mêlant l'argumentation politique et intertextuelle au micro-récit, histoire d'évoquer le réel tout en le gardant à distance pour en rendre supportable l'incandescence. Sur le plan énonciatif, particulièrement intéressants les poèmes de la section *Pauvres héros* où la postposition cataphorique du titre-renvoi littéraire ou mythologique (mais est-ce au vrai un titre?) à la fin du poème entre parenthèses crée un effet de bipolarisation en brisant l'isotopie, *il* étant à la fois le *je* mis à distance et peut-être aussi la face secrète de ce titre-personnage (*Pénélope, Moïse, Hector, Un Faust, Les Dieux lares, Echo, Un don Juan, Un roi Lear...*)<sup>55</sup>:

La voix basse **il** comprend les familles  
puis détaille un capitonnage  
S'**il** touche à moins que la vase  
**il** sait tout Larbaud et Segalen  
D'ailleurs sur le banc cette vague non déferlée  
quand l'ouest vient  
punir les pommiers du printemps  
c'est *Aux dix mille années* qu'**il** récite  
détournant ce mal que font les femmes  
sorties de la gare comme autant  
des sexualités

(*Anubis*)<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>54</sup> G. Noiret, *Le commun des mortels*, Arles, Actes Sud, 1990.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 13-26.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 16.

Noiret alterne des modalités perfectives

Le premier cri d'amour entendu  
Ce **fut** dans l'orage, un éclair **frappa**  
l'olivier  
Qui **hurle** frissonnant, la chevelure en-  
flammée<sup>57</sup>

au présent historique de narration dans le même texte

Femmes aimées dans le champagne,  
l'énergie du flamenco, l'attente qui **em-**  
**brase** le téléphone<sup>58</sup>,

tout en se disant, dans un aveu fondamental pour comprendre sa perspective et son horizon formel, «sans orthographe, presque sans grammaire»<sup>59</sup>.

Avec *Tags*<sup>60</sup>, titre témoignant d'une volonté d'inscrire dans la page-mur son graffiti de feu, sans pourtant nullement en emprunter le ton ni la forme verbale, sauf peut-être dans une occasion<sup>61</sup>, Gérard Noiret introduit un élément rythmiquement important, à savoir l'initiale majuscule non précédée de ponctuation à l'intérieur du même vers, signe qu'elle la remplace et qu'il se sert du contre-rejet. Par conséquent, l'oralité de l'écrit remplace par du continu vocal la discontinuité syntaxique et les pauses prosodiques:

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>60</sup> G. Noiret, *Tags*, Paris, Maurice Nadeau, 1994.

<sup>61</sup> «LES PLACES RÉSERVÉES AUX MUTILÉS DE GUERRE», *ibidem*, p. 43.

MÉTRO

Une semaine sans argent ni appui Te voilà  
N'importe qui

Ce clochard bras tendu

Dans le veston fripé il sourit Convaincu de  
tenir encore par la selle

Le vélo de son fils

Tandis qu'au mur Des merles disputent Les grappes  
Racornies

D'une vigne rousse<sup>62</sup>.

Mais c'est avec *Toutes voix confondues*<sup>63</sup> que le graffiti-tag trouve dans la forme essentielle du distique sa plus grande efficacité et son ironie amère et presque noire, grinçante:

GRAFFITI DES OSSUAIRES

La résurrection des corps  
Je te dis pas le bordel<sup>64</sup>.

Dans ce recueil la posture privilégie le mode du souhait et de l'invocation se servant de la construction «que + subjonctif»: «**Que** le crotale dont la terrible impatience | frappe à la vitesse de l'éclair | **Inspire** nos gestes»<sup>65</sup>, ou le ton de la plainte, capable de dépasser la dimension individuelle de souffrance pour s'ouvrir à l'universalité

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>63</sup> G. Noiret, *Toutes voix confondues*, Paris, Maurice Nadeau, 1998.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>65</sup> *Invocations, ibidem*, p. 12.

de l'humain dans une sorte de dépossession de soi, de dissociation symbolique momentanée de sa propre subjectivité:

PLAINTE DITE DU MÉMORIAL

Ce n'est pas **moi** qui souffre, **moi** qui saigne,  
mais tout l'amour

Humain dans ma poitrine

C'est un arbre qui dresse les bras pendant  
Qu'**il** perd tant de sève

Ce n'est pas **moi** qui saigne, sinon j'arriverais  
à pleurer<sup>66</sup>.

Cette articulation anaphorique, typique du langage théâtral – Noiret écrit aussi pour le théâtre – caractérise *Atlantides*<sup>67</sup>, dédié à la dramaturge Ariane Mnouchkine. Il a recours, dans le dernier exemple que nous proposerons, au récitatif d'une sorte de voix monologuante qui alterne les italiques aux répliques au discours direct d'une autre voix mystérieusement évocatrice et ancrée dans l'instant, voix dont le mode infinitif prolonge et clairsème les contours indéfinissables:

DES FAUX PRÊTRES

*Embusquée derrière les pics Surgie au-dessus des  
cimes Une main*

*Une poigne a saisi le soleil Et le presse A valeur méta-  
phorique*

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>67</sup> G. Noiret, *Atlantides*, Marseille, Action Poétique, 2008. Voir ici, par exemple, dans *Mauvaise conscience*, p. 6, l'anaphore de «Ceux/Qui» (vv. 1-2, 5-6, 8) et dans *Aux Dieux*, p. 7, l'anaphore de «Pourquoi» (vv. 1, 3, 6).

– Oh deviner son dessein mais ailleurs Et certes pas maintenant  
[...]<sup>68</sup>

Quête d'une parole tendue et pure qui a mis à distance tout pronom personnel sujet pour essayer de devenir le sujet masqué de sa propre écriture, la poésie de Gérard Noiret aboutit donc à une posture énonciative radicalement extrême, celle qui reporterait à un futur éternellement proche la découverte du «dessein»-visage d'une forme de vie pré-identitaire et absolue dont le présent serait «ailleurs» et *après*, en cela plus proche d'une forme absolue d'oralité que les masques pronominales de Jacques Ancet préfigurent et que l'articulation grammaticale «classique» de Richard Rognet reconduit à la scène vide du manque de moi dans le sujet, à bien des égards, si l'on en croit André Velter, celle d'une âme «*comediante, tragediante*»<sup>69</sup>.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>69</sup> Orphée Studio, *Poésie d'aujourd'hui à voix haute*, présentation et choix d'A. Velter, Paris, Gallimard («Poésie»), 1999, p. 138, *sic*.



## «L'encrier de la bouche»: physiologie de la voix dans la poésie de Werner Lambersy

Si j'apprécie depuis plusieurs années la poésie de Werner Lambersy c'est surtout grâce à sa fidélité au chant, qui n'est pas une attitude purement mélodique, plutôt une exactitude de l'accent, une tension constante de la voix. En effet, Lambersy, loin d'être un poète rimique, joue presque constamment dans ses textes d'une lyre sérielle toute en paronomases, épenthèses, assonances et consonances; il faudrait donc parler d'une fidélité aux sons, si le lexème "voix" n'était pas si présent à sa pensée et à son expression.

Le titre d'une contribution de Pierre Dhainaut le concernant, *Du cri au chant*<sup>1</sup>, est fort juste, car chez lui l'oscillation entre la dimension physique et presque sauvage de la voix et son côté plus lyrique est constante. En effet, Lambersy aime le corps, son évidence matérielle, le "bas corporel", comme le dirait Michail Bachtine, ses odeurs, ses borborygmes, toute la palette chromatique de la peau, ses réceptacles les plus cachés, l'attrait du dedans et de sa nuit étant à la source de toute envie de pénétrer son mystère, bref la chair, qui lui est chère, les secrets qu'elle cache. Cela joue un rôle capital dans celle que Jean-Louis Poitevin appelle «sa psychogéographie intime»<sup>2</sup>, tournée à la fois vers le dehors du monde et sa géographie et le

<sup>1</sup> Cité par Paul Mathieu, *Werner Lambersy ou le désir du désert*, in *Werner Lambersy*, présentation de P. Mathieu, O. Ganz et J.-L. Poitevin, Éditions des Vanneaux, 2009, p. 28.

<sup>2</sup> *Essai sur l'œuvre de Werner Lambersy*, in *Werner Lambersy* cit., p. 114.

dedans, qui est le corps de celui qui l'habite et s'y inscrit psychiquement par son goût des *nourritures terrestres* et par sa capacité onirique.

L'on a souvent parlé de la nature hétéroclite de l'inspiration lambersyenne, partagée entre le «microcosme du corps» et le «macrocosme dans lequel ce corps s'inscrit»<sup>3</sup>, mais aussi entre l'élan voyageur des errances physiques et intellectuelles (l'Orient, l'Inde, les lectures les plus disparates) et une dimension plus méditative et abstraite axée sur la matière métopoétique du langage de l'écriture, à bien des égards sur le macrothème, pour lui majeur, de la naissance du poème. Or, ce qui fait l'originalité de sa démarche chaoticienne c'est surtout la coexistence dans le même parcours de cette double orientation qui essaie d'être transparence du moi habité par la multiplicité de ses voix, vu qu'il s'agit de «faire entendre la voix dans les voix»<sup>4</sup>. De ce point de vue, la poésie de Lambersy répond à l'exigence éthique de laisser parler le monde en lui-même et de *le* parler de sa voix toute singulière, plurielle quand elle est traversée par l'instance collective de dénoncer, ce qui est fort nécessaire de nos jours, la condition misérable de plus malheureux («Parmi les toits de tôle rongés | Jusqu'à l'os des favelas | Et des camps || Le chant | De ceux dont le cœur | Est un couloir de métro la nuit»)<sup>5</sup>, l'action néfaste de l'économie pourrissant la relation humaine, son répertoire implacable de stratégies publicitaires, virtuelles, meurtrières. C'est le cas de la «famine sans espoir»<sup>6</sup> de *Rubis sur l'ongle*, des plaintes pour les sans-papiers et pour les enfants victimes des guerres et des génocides, que la singularité dramatique de sa relation au père naturel et à son égarement politique collaborationniste pendant la dernière guerre mondiale rend encore plus sincères et crédibles. Ce sont les perplexités de «l'athée provisoire» refusant l'«extrême

<sup>3</sup> P. Mathieu, *Werner Lambersy ou le désir du désert* cit., p. 26.

<sup>4</sup> J.-L. Poitevin, *Essai sur l'œuvre de Werner Lambersy* cit., p. 122.

<sup>5</sup> W. Lambersy, *Dernières nouvelles d'Ulysse*, in *Werner Lambersy* cit., p. 143.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 235.

onction marchande»<sup>7</sup>, mais rêvant de «sa» venue à la fin des temps, lorsque «nous aurons fini | de [[]e tuer»<sup>8</sup>.

Il y a donc un agonisme chez Lambersy qui se laisse habiter par la mort et qui en même temps la refuse pour “démourir” par l’écriture, à la fois rite, exorcisme, création des mythes de l’origine, initiation. Voix du désir, l’écriture se situe à la lisière de la mort pour la repousser par l’élan de son énergie sonore et physique, d’où la coexistence en elle, autre aspect majeur à mes yeux, de la brièveté et de l’ampleur (par exemple le recours fréquent aux tercets et aux distiques proches du *haïku*, mais en vers libres, et leur inscription dans le flux poématique dilaté de la section ou du livre). Cela donne vie à un *continu fragmenté* particulièrement original du fait de sa rythmique, alternant la mesure de l’aphorisme à la *gnômè*, la page trouée de blancs à la densité ininterrompue de la prose. C’est que Lambersy est un poète de l’ouvert, c’est-à-dire de l’amour, d’où la nature phatique de son énonciation, qui s’adresse à quelqu’un pour vivre quelque chose de l’expérience du possible et de son impossible *avec* lui, sorte de lettre à l’autre qu’il adresse à tout le monde et à lui-même («mais c’est | qu’en écrivant à quelqu’un | on écrit souvent à soi-même»<sup>9</sup>).

Il y a chez Lambersy une proximité de la notion blanchotienne d’écriture comme “mort de la mort” («le poème n’est pas la mort | mais il passe | par là»)<sup>10</sup>, comme si le fait de laisser entrer la mort dans le texte en prolongeait à l’infini l’agonie en l’éloignant par l’écriture (Blanchot, *L’Entretien infini*). Ainsi, le silence de la pause acquiert toute sa signifiante sémantique dans la respiration verbale, étant, lui, l’image de la mort à l’affût dans les plis du verbe: «le silence est une façon qu’à | la mort || de parler au poème | pour lui donner de l’importance»<sup>11</sup>. De cette manière son syllogisme lyrique renverse

<sup>7</sup> W. Lambersy, *Diario di un ateo provvisorio*, édité et traduit par Ch. De Luca, Bologna, Éditions Kolibris, 2009, p. 112 (édition bilingue).

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 126. Voir aussi *Manifeste naïf*, dans *Werner Lambersy cit.*, p. 310-311.

<sup>9</sup> W. Lambersy, *Diario di un ateo provvisorio cit.*, p. 176.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 26.

le sens et transforme la menace en l'espoir qu'est l'amour de vivre-écrire: «le poème fait | de n'importe quelle | mort || un grand amour de | vivre»<sup>12</sup>. Par paradoxe c'est bien sur «ce silence» qui «reposit les fondations | du chant»<sup>13</sup>, car tout chant naît du silence qui le féconde.

L'apologie du poème faite à plusieurs reprises par l'Auteur dans ses entretiens ou ses préfaces montre le lien indissociable entre le poème et la vie avec laquelle il finit par le faire coïncider selon un principe d'identité:

Le poème est; c'est tout! Comme pommier pommant, graines grainantes. Il s'en tient là tant que nous sommes. Il jaillit ou suinte – c'est selon – comme de l'eau jetée sur des pierres chauffées à blanc. Il n'éclaire, n'éclaircit rien, ne donne ni ne prend, n'explique pas mais constate. Il épaissit le mystère du monde et l'énigme des émotions, mettant par là la liberté au-delà et hors d'atteinte de ceux deux qui prendraient la parole pour prendre le pouvoir. Il est jubilation du réel, même désespérée, il est louange, même pour personne, d'une évidence miraculeuse: la vie, débarassée des toxines du discours, du dogme et de l'illusion. Le poème n'a qu'une qualité: c'est d'être un miroir impitoyable qui ne nous permet plus de nous voiler les yeux ni de nous boucher les oreilles. Tous les peuples ont commencé par un poème [...]<sup>14</sup>

Réflexions à méditer où se déploie une idée presque sotériologiquement laïque du poème (du fait de son "athéologie" foncière), force originelle, miracle, mais aussi discours du vrai libéré des leurres du langage, parcours vers une nudité fondamentale, celle de laquelle nous venons tous depuis les origines du monde et de l'homme, ce qui fait de l'écriture poétique «le seul regard possible»<sup>15</sup>.

Si on prend en examen deux des recueils majeurs de Lambersy,

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>14</sup> W. Lambersy, *Extrait de la préface de "L'éternité est un battement de cils"*, dans *Werner Lambersy cit.*, p. 287.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 308.

*Maîtres et maisons de thé*<sup>16</sup> et *Coimbra*<sup>17</sup>, on voit bien que la voix sert d'abord à créer un espace qui se révèle être la projection métaphorique de l'amour-écriture-lecture. Le texte, le livre est alors création et négation du lieu, si l'on en croit l'*incipit* de *L'Allée*: «il n'y a pas de maison(s) de thé» (p. 13). L'écriture crée donc son lieu par effacement, en en révélant la nature mentale dans laquelle s'inscrivent à la fois des instances culturelles (le rite du thé, le lieu où on le boit, l'association du geste et de sa valeur symbolique dans l'union de l'amour que ce rite prépare, la relation du maître à son hôte, qui n'a pourtant rien de la dialectique maître-esclave hégélienne) et intimes: le partage de l'amour, l'initiation, le livre devenu à la fois auberge des amants et amour même, espace et substance. Ce long poème est donc la chronique d'un commencement hors du temps et créateur de son espace d'écriture-vie: «fait c'est fait tu commences et c'est déjà fait fini libre d'être écrit n'importe quand ou jamais n'importe comment ou pas du tout» (p. 18). Les oxymorons de la déixis temporelle et modale, l'antithèse «commences»-«fini» situent l'énonciation dans un insituable qui n'est que les gestes qu'on y fait, pourvu qu'ils soient réels, et où tout est de l'ordre de l'apparition. Le corps est le seul lieu d'enracinement du verbe («son corps par toutes les directions toujours vers la maison de thé», p. 38), corps inventé, dilaté, parcouru, dans la jubilation érotique de l'orgasme-écriture<sup>18</sup>: «au bout de cela (l'allée l'orgasme l'écriture) apparaît proche la maison de thé déjà» (p. 32).

Le rythme de l'écriture lambersyenne privilégie dans ce recueil le continu asyndétique des longues séries d'infinifitifs: «alors peut-être s'enfoncer gratter graver alourdir enfouir le signe alors oui écrire». Cet exemple est révélateur également du recours à l'épenthèse et à la paronomase, celles-ci oui rimiques: «gratter»-«graver», «alourdir»-«enfouir». On peut voir pareillement la création probablement

<sup>16</sup> Paris, Éditions Hors Commerce, 2003.

<sup>17</sup> Liancourt, Éditions Dumerchez, 2005.

<sup>18</sup> Voir aussi p. 40: «la clameur des sargasses où l'appelle l'orgasme». La matière orgasmique atteint parfois une dimension sidérale et cosmique: «elle ronge roule l'air le prolonge et le grandit aux grossesses orgiaques des astres» (p. 58).

instinctive, et pour cela inscrite encore plus profondément dans l'inconscient verbal de l'Auteur, de séries phono-sémantiques qui provoquent un crescendo:

jUsqu'à l'aveugle mUr sans écrITUre ni graffiTi d'Une lUmIère dUre  
et dévorante où seul est sUffIsant d'aimer à perdre haleine sans recUl  
nI regard oblIque. (p. 34, c'est moi qui souligne)

Qu'on remarque ici la progression vocalique allant du "u" [y] au son encore plus aigu du "i", de même que la réitération de la sibilante "s", alternée à celle de la dentale "d", et la fermeture circulaire du groupe consonantique "gl" («aveugle») en "bl" («oblique»). Il s'agit d'un corps écrivant à l'œuvre dont la dissémination phonique en accordéon mime les plis de la chair d'où jaillit la voix. Sur le plan nominal une autre stratégie d'écriture est le glissement métonymique qui crée une série de substantifs à l'isotopie commune, mais dont la succession dans la phrase semble moins sémantique que sonore: «le thé l'étang le crapaud la brume et le remous» (p. 43), où l'on découvre aussi un chiasme phonologique: «thé»-«étang». Le mouvement du texte se veut circulaire («et boire au bol unique dans un effacement des choses qui retournent identiques à leur même origine», p. 46), mais projeté vers l'interminable: «l'obstinée disposition du vide à recevoir et à soutenir ce qui accepte de n'être pas sans fin autant que lui» (p. 47). On peut voir en cette attitude une face de l'«horrible inachèvement de soi dans ce nous qui ne nous laisse rien» (p. 67). L'emploi du "de" a parfois quelque chose de bretonien (*Ma femme*) dans l'effet d'accumulation qu'il produit: «poupée extrême de finistère de doigts de nerfs de landes et de ventre» (p. 54, c'est moi qui souligne), désir qui devient appétit hyperbolique («l'insatiable poursuite de l'insaisissable», p. 81), c'est-à-dire l'impossible bataillien, cet absolu immanent: «un parfum qui se dissipe en purifiant la bouche afin de rendre compte de l'absolu et de l'impossible» (p. 106). Or, l'impossible marque la limite spatiale «entre le dehors et le dedans» (p. 79), il fait du poème l'espace d'écriture où le maître-langage contemple la préparation du lieu d'amour dans «la maison du vide» (p. 109).

C'est pourquoi, après avoir mis en lumière les procédés stylistiques d'écriture du continu lambersyen, j'ai du mal à partager l'avis de Geneviève Hauzeur quand elle parle de «la continuité – toute relative – de la prose poétique»<sup>19</sup> de Lambersy dans ce recueil, alors qu'elle a par contre bien raison de souligner la portée initiatique et fondatrice de son acte (p. 156).

D'une manière plus élégiaque et narrative, les vers de *Coimbra* expriment une rythmique fondée sur le pouvoir du ressassement, bien visible dans la répétition cyclique des syntagmes «Coimbra descendait la colline» et «Le chant s'était tu». L'aventure d'Orphée, véritable législateur du poème, est ici un prétexte pour dénoncer la maladie du monde privé du chant et pour en annoncer l'imminence salvatrice. Éternel retour qui est aussi celui, tristement statique, du signe, dont la maison-encrier qu'est la bouche demande le dépassement par l'ivresse du son jailli du cœur de la vie, intarissable et féconde démesure:

tu manges tu mastiques l'invisible aliment sacré sans perdre rien des miettes ni des saveurs avec l'application rageuse du naufragé entamant sa dernière réserve; ainsi (sous l'encre froide) sous la lèvre bleuie le rythme immobile du signe attend que tu gravisses par la gorge les spirales perdues de l'ivresse du vide et du vent pour que batte contre le cœur le souffle chaud de la vie et le maître regarde naître en toi les forces grondantes qui te feront parler trop haut avant le calme et la mesure.

(*Maîtres et maisons de thé*, p. 49)

<sup>19</sup> G. Hauzeur, *Lecture*, in *Maîtres et maisons de thé* cit., p. 141.



## Jean Frémon romanziere: tra metanarratività e poesia

*Et chaque fois c'est la même chose, mimant des gestes vidés de sens. Et puiser où le contenu pêche par manque<sup>1</sup>.*

*Les voix ne portent plus, elles se perdent<sup>2</sup>.*

Nato nel 1946, direttore della Galerie Lelong, Jean Frémon ha lavorato in editoria e pubblicato vari scritti sull'arte e la letteratura, testi poetici e racconti, illustrati da artisti di vaglia, da Camille Bryen a Bram Van Velde, da Gérard Titus Carmel a Valerio Adami, da Jan Voss ad Antoni Tàpies e Zao Wou-Ki. La sua opera, certo fra le più singolari dell'attuale panorama francese, va collocata in quell'ambito post-bellico che ha visto progressivamente venir meno l'aderenza al canone narrativo tradizionale e parallelamente intensificarsi, sulla scia della *Nouvelle Critique*, l'ibridazione sincretistica di genere, tra prosa e verso, tra creazione e riflessione, sperimentando formule scritte aperte e non riconducibili a schemi noti, nella voluta o subita labilità di identità e *plot*, per rivolgersi all'atto della scrittura in quanto tale come sfida allo spazio bianco della pagina e alla sua insondabilità. In tal senso non estranea alla ricerca di Maurice Blanchot, che ha fatto di tale *espace littéraire*<sup>3</sup> un orizzonte lirico-speculativo di riflessione e uno spazio agonico che, per l'appunto, nella scrittura prolunga all'infinito<sup>4</sup> «la vita che

<sup>1</sup> J. Frémon, *Ce qui n'a pas de visage*, Paris, Flammarion («Textes»), 1976, pp. 121-122.

<sup>2</sup> Ivi, p. 123.

<sup>3</sup> M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

<sup>4</sup> Id., *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

porta la morte e si mantiene viva in essa», la ricerca di Frémon si sviluppa negli anni in cui da un lato l'*école du regard* si concentra sulle dinamiche dello sguardo nell'esperire la consistenza materica e illusoria del mondo messa in atto dalla rappresentazione, dal *Nouveau Roman* alla filosofia di Maurice Merleau-Ponty, e dall'altro affiorano ricerche letterarie a loro modo post-generiche, le quali, da Jean Daive a Bernard Noël, da Roger Laporte ad Anne-Marie Albiach s'indirizzano verso una poesia apparentemente a-tonale che affida il soggetto a uno statuto magmatico quando non anche indecifrabile nel suo con-fondersi alla magmaticità del mondo. A ciò s'aggiunge, ed è aspetto d'importanza capitale, il dialogo e la collaborazione con gli artisti, che ampliando l'orizzonte ispirativo porta anche a una ritmica più dislocata della pagina scritta, attraverso bi-polarizzazioni, scansioni frammentarie, alternanze di versi e prose, uso stilistico della tipografia dei caratteri, oltre all'intertestualità e ipertestualità degli argomenti, che spesso muovono da opere artistiche altrui non solo letterarie.

*Primi romanzi: lo specchio senza volto*

Le prime prove narrative di Jean Frémon sono emblematiche di questa tendenza rapsodica che, aggirando la necessità dell'impianto romanzesco, gli sostituiscono un moto centrifugo che si dipana da un centro assente, se già l'*incipit* del suo romanzo d'esordio *Le miroir, les alouettes*<sup>5</sup> è di matrice meta-letteraria e ricorre a spezzature ritmiche versali, o a sequenze asindetichiche che dicono l'interminabilità di un senso sfuggente:

que nous fait cette chose publiée un livre quelques mots ordonnés  
articulés à peine et dont personne ne peut encore ne peut plus percer  
le sens le déplacement d'air l'énergie transformée annulée

le rêve d'un livre dont le sens échappe | il fait bloc semble homogène  
mais on y chercherait vainement un sens global il éparpille écume les

<sup>5</sup> J. Frémon, *Le miroir, les alouettes*, Paris, Seuil, 1969.

impasses | vient d'échapper, le vide ainsi laissé, quelque part, petit manque, comme imperceptible

un livre sa lenteur ligne après ligne inscrites mot à mot les longues phrases neutres qu'il modèle en silence apprises ailleurs d'un autre livre tenues réminiscences subites venues là pourquoi et articulées à haute voix tandis qu'il descend à pas lents la route est donc interminable [...]<sup>6</sup>

Qui ben si vede, nell'ambiguità della definizione dell'oggetto-libro («cette chose publiée un livre»), l'evanescenza del suo senso che fa posto al vuoto e alla fonte ipertestuale delle sue frasi neutre («apprises ailleurs d'un autre livre»), cosicché l'opera non è tanto lo sviluppo di un meccanismo finzionale quanto piuttosto la storia del suo stesso avvento. L'autore ricorre costantemente al minuscolo iniziale, quasi a voler con tale scelta formale indicare la continuità del discorso frammentario, isolando lacerti verbali enigmatici e sospensivi che rimandano al bianco della pagina e alla sua vaghezza: «?, le point d'interrogation seul, comme lâché dans le vide, le blanc de la page, nul besoin de mots ou bien seulement celui-ci: "alors" ou "qu'en penses-tu?" à quoi le regard du parテナire pourrait répondre: "quelle chaleur aujourd'hui..." ou "ce n'est pas si simple..." ou "il faut attendre encore, rien ne presse..." puis retour dans le vague»<sup>7</sup>. Non prefissato nei suoi limiti tematici o attanziali, il testo avanza per ipotesi, che l'aposiopesi rende ancora più incerte, privilegiando la forma impersonale e la non-persona e ricorrendo a una fraseologia apparentemente banale e dilatoria, tra litote e vaghezza. Contribuisce a ciò anche l'iteratività del margine e la bi-polarizzazione del campo testuale che mostra la divaricazione del senso di uno spazio detto «ce nomansland»<sup>8</sup>, atto a descrivere oggetti con il ricorso alla tecnica cinematografica, se si parla di un «inextricable réseau gros plan»<sup>9</sup>:

<sup>6</sup> Ivi, p. 9.

<sup>7</sup> Ivi, p. 10.

<sup>8</sup> Ivi, p. 40.

<sup>9</sup> Ivi, p. 41.

Seuls; les verres.	en tout cela, incessant mais
Le glaçon a fondu.	plus audible à présent le
Le niveau inchangé.	léger crépitement de la bande-
son muette <sup>10</sup>	

Il testo, non immune da tentazioni decostruttive, mima attraverso la spezzatura lessematica una sorta di balbettio espressivo («et la rosée su | inte et ruisselle le long de ses jambes [...]»<sup>11</sup>) che anche isola segni interpuntivi, quasi a volere attribuire a essi un'autonomia svincolabile dalle parole, come avviene anche nella poesia di Claude Royet-Journoud<sup>12</sup>, qui si tratta di una virgola all'inizio di una riga: «, les cheveux moins blonds qu'il n'eût paru,»<sup>13</sup>. Si tratta insomma di un'operazione la cui ludicità pare ribadita da uno dei brani-chiave, costruito sulla specularità, in sintonia con il titolo del romanzo, del doppio chiasmo semantico giocato sull'asindeto e sul passaggio dall'uso semplice all'uso riflessivo dei due verbi: «[...] car nous ne jouons pas le jeu le jeu se joue de nous nous ne passons pas le temps se passe de nous c'est tout»<sup>14</sup>. All'indecidibilità di genere contribuisce inoltre una seconda parte scritta sostanzialmente in forma poetica e frammentaria, se l'accento sull'incompiutezza e la discontinuità è posto anche nell'*explicit*: «Ce désir d'un livre (?) | contenu et contenant | qui pallierait cet inconvénient majeur: le discontinu»<sup>15</sup>.

Nella quarta di copertina de *L'origine des légendes*<sup>16</sup> vengono trascritti due giudizi critici sul romanzo precedente che enfatizzano l'erranza vagabonda del personaggio, se Alain Bosquet parla di «cette aventure de la peur de l'aventure» e Jean Gaugeard di «simplicité

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>12</sup> Ci sia consentito rinviare a F. Scotto, *Claude Royet-Journoud: il "bianco territorio"*, in *Id.*, *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese* cit., p. 242.

<sup>13</sup> J. Frémon, *Le miroir, les alouettes* cit., p. 46.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>16</sup> J. Frémon, *L'origine des légendes*, Paris, Seuil, 1972.

lustrale»<sup>17</sup>. In effetti, anche *L'origine des légendes* si muove nel solco della prova precedente, aderendo a un movimento di deriva e di abbandono: «prendre le rythme de cette dérive, s'immobiliser dans son mouvement, acceptant jusqu'au vertige, mettre toute volonté, toute tension dans l'abandon, l'enfoncement»<sup>18</sup>. Si tratta di una sorta di *rêverie* onirica ininterrotta, ma lucidamente assunta e orientata verso l'immagine, della quale, pur subendone il fascino, non ci si nascondono né l'intima ambiguità né il carattere ingannevole. Così i personaggi si rivelano essere delle figure anonime, speculari ed evanescenti del sé e la loro finitudine un infinito estendersi oltre l'io dell'«impossible» batailliano:

Comme tout serait simple et finirait de soi-même. C'est de cela bien sûr, que toujours il s'agit, et ces personnages qui prennent, reprennent vie, pour quoi faire sinon apprendre lentement leur mort, la mienne? Visages dont, me démultipliant, j'éteindrais un à un les regards. Des voix ainsi, autour de nous, anonymes mais reconnaissables, prennent tour à tour la parole, nous entretiennent du meme sujet, toujours repris, parfois voilé. Je finis, tout finit, continue<sup>19</sup>.

Il moto errabondo e frammentario, che sbriciola la trama narrativa in mille rivoli digressivi privi di gerarchizzazione fra le parti, rivolge al lettore la preghiera di essere affrancato dagli obblighi consueti del patto con esso, di cui l'autore rifiuta i presupposti (lo scrivere per comunicargli qualcosa, per stabilire un rapporto dialogico con chi legge), a vantaggio di una libertà assoluta svincolata da ogni forma di dovere, perfino da quello di firmare quanto si scrive (ed echeggia qui forse lo spirito liberatorio del celebre discorso di Ménelque a Nathanaël del Gide de *Les nourritures terrestres*):

Fermez ce livre, ne tentez pas d'obtenir de moi ces choses que je refuse, qui ne me sont rien. Ne venez pas me demander des comptes.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 58.

De quelles preuves parlez-vous, racontars imbéciles, et ces papiers ces papiers quoi, pattes de mouche alignées sur des feuillets jaunis, vous appelez ça des preuves. Je ne sais rien, vous pouvez rester, vous ne me gênez pas, parler, je ne vous entends pas, ce n'est pas à vous que je parle, vous pouvez même noter ce que je dis, consignez tout dans vos paperasses, faites-en ce que vous voulez, de toute façon tout est faux, j'invente au fur et à mesure que je parle, je ne signerai rien de tout cela, je decline

laissez-moi rêver impunément, ainsi<sup>20</sup>:

Ci pare venga da Georges Bataille l'erotismo di questa ricerca della «nudità fondamentale», che intreccia di continuo desiderio e morte, da un lato nella dolcezza carezzevole del contatto amoroso

il se redressa, ôta un à un ses vêtements et s'allongea sur elle, il était parfaitement calme  
– «jamais tu ne fus plus nue», dit-il  
ils restèrent ainsi un long moment sans bouger, étendus, il caressait ses seins, ses reins inertes, sa peau déjà presque froide lui parlait de la mort avec beaucoup de douceur<sup>21</sup>,

dove anche si rende manifesta una ritmica paronomastica («seins»-«reins») e consonantica giocata sulla serialità delle liquide «l», delle sibilanti «s» e delle esplosive «p» («[...] un long moment Sans bouger, étendus, il careSSait Ses Seins, Ses reins inertes, Sa peau déjà preSque froide lui parlait de la mort [...]»), evidenziazioni nostre), dall'altro, assai più crudamente, dell'orrore della violenza sacrificale, della tortura e del disgusto che ne consegue, con il suo repertorio di umori e la dialettica rovesciata basso-alto, che induce a vomitare verso il cielo: «[...] ou hurlement de l'animal, brebis, génisse, truie, hurlement de truie sous le couteau, l'œil glacé du couteau près de l'œil humide de la truie et les mains embellies de

<sup>20</sup> Ivi, p. 78.

<sup>21</sup> Ivi, p. 83.

sang et de bave ou bien cédant à quelle insupportable expiration je vomis jusqu'aux étoiles les étoiles mêmes de mon corps étoilé»<sup>22</sup>.

In presa diretta con la materia mentale, Frémon rende la propria pagina sensibile ai minimi flussi della coscienza e dell'inconscio e permeabile a essi, se nulla è predeterminato e tutto è in divenire: «je ne voyais rien, il n'y avait rien, devant moi, mais tout était devant moi, en attente, prévu et disponible quoique caché, comme une phrase écrite à l'encre sympathique surgissant lentement [...]»<sup>23</sup>. Analogamente, il meccanismo dinamico del flusso d'affioramento è lo stesso delle storie, o dei loro abbozzi, che si susseguono frammentariamente fondendo successione a sovrapposizione, senza mai assumere un vero volto se non quello della loro "passanza", unicamente affidata a un residuo di memoria: «cette histoire n'est pas mienne, ni vécue ni inventée, elle passait, elle passe, ici consignée, flottante entre ses limites provisoires, renversables, d'un geste, qu'on le veuille, aplanissant le tout d'un œil acide, rien n'en resterait que le souvenir d'une histoire ni vécue ni inventée, passante, que des bouches sans visage racontaient en des temps reculés [...]»<sup>24</sup>.

Il fatto è che in un impianto narrativo sottratto al dominio dei pilastri canonici ogni cosa diviene instabile e s'innesta un meccanismo di fuga, di slittamento soggetto all'arbitrarietà più totale<sup>25</sup>. Di tutto non rimane tanto l'agente o il gesto quanto la vibrazione a esso connessa, quasi che la parola si materializzasse fisicamente e

<sup>22</sup> Ivi, p. 80.

<sup>23</sup> Ivi, p. 109. Il leitmotiv dell'attesa caratterizza anche, con toni che rimandano sia a R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (Paris, Seuil, 1977), che a M. Blanchot, *L'attente, l'oubli* (Paris, Gallimard, 1962), talune sequenze dialogiche anonime de *L'origine des légendes*, come per esempio la seguente: «– il est arrivé que vous êtes venu – étiez-ce moi en particulier que vous attendiez? – sans doute, j'attendais quelqu'un qui viendrait, vous êtes venu c'est donc vous que j'attendais», ivi, p. 132.

<sup>24</sup> Ivi, p. 118.

<sup>25</sup> «ainsi, par irruption brutale dans un ensemble où tout paraissait stable et invulnérable [...] introduire le dérapage, la fuite, glissement d'abord insensible puis vertigineux déplacement vers d'autres lieux enchaînés de façon toute arbitraire», ivi, p. 135.

assumesse una fisionomia corporea<sup>26</sup>. La finalità appare quindi sfuggente e imprevedibile e coincide con il moto stesso della scrittura, ovvero con la possibilità stessa d'esistenza del linguaggio, cui anche il surrealismo, che poi l'aveva in larga parte disattesa, affidava ogni speranza di autentica rivoluzione: «Tout ne reposait que sur des paroles et les paroles ne reposaient sur rien d'autre qu'elles-mêmes»<sup>27</sup>.

*Ce qui n'a pas de visage*<sup>28</sup>, strutturalmente costruito su una narrazione continua, saltuariamente contrappuntata a fronte da sequenze frammentarie e dialogiche apparentemente sconnesse dalla prima, sembra mettere in atto una dinamica speculare deformante, che oppone due piani significanti a prima vista non-corrispondenti. Il narratore, che vive una pulsione antitetica di attrazione-repulsione per il mondo<sup>29</sup>, continua ad aggirare ogni tracciato preconstituito e vede in tale atteggiamento anche la condizione più propizia alla scoperta, nella sua percezione più squisitamente organica: «Il pensait que si son esprit était capable de progresser de la sorte sans se soucier d'un plan ni d'un tracé, il serait sans aucun doute à même de découvrir une infinité de propriétés inattendues et son corps lui-même sentirait dans chacune de ses cellules et de ses papilles le tremblement de l'explorateur foulant pour la première fois une terre nouvelle»<sup>30</sup>. Votato a una durata frammentaria, testimone di scomparse e apparizioni egualmente improvvise e imprevedibili, l'affabulatore vede nella storia narrata soprattutto un rumore verbale privo di referenzialità, che la sottrae alla necessità di personaggi e di un artefice per affidarsi al divenire stesso della parola, sola presenza in un vuoto, o quanto meno, in una latitanza di presenze:

<sup>26</sup> «prenant prétexte de tout pour pousser un peu plus loin, ce besoin, ajouter des mots sans cesse aux quelques mots qui furent un jour déposés sans raison sur une page blanche et entrèrent en vibration, de ces mots seule la vibration demeure, leur identité leur sens ont disparu et se dérobent à toute tentative [...]», ivi, p. 136.

<sup>27</sup> Ivi, p. 155.

<sup>28</sup> J. Frémon, *Ce qui n'a pas de visage* cit.

<sup>29</sup> «- le sentiment d'être par chaque pore, par chaque cellule, à la fois atrocement lié au monde et atrocement coupé du monde», ivi, p. 21.

<sup>30</sup> Ivi, p. 30.

Et l'histoire n'était souvent que le simple bruit de ces mots réunis. Non plus que d'auteur, il n'y avait à proprement parler de personnages, tout au plus de vagues passants, caractérisés surtout par leur peu de présence. Ces histoires concernaient tout le monde et cependant ne concernaient personne en particulier ou bien ces histoires ne concernaient personne mais concernaient chacun en particulier<sup>31</sup>.

Ne deriva altresì un modo auto-interrogativo di tirare un bilancio provvisorio dell'esperienza, che è in parte quella delle erranze di molta narrativa europea, dal *Tristram Shandy* di Sterne a *Jacques le Fataliste* di Diderot, ovvero la sorpresa di pervenire a un qualche luogo senza neppure averlo presagito all'atto d'intraprendere l'avventura, benché le parole finiscano con il mancare, e, con esse, la ragione stessa, la materia corporea della scrittura:

Comment se fait-il que parti sans but et ayant avancé sans souci de la direction, un jour on arrive cependant. L'arrivée pointe à la manière du jour, divers signes l'annoncent. Il est temps d'avouer sa faiblesse. Fini de composer. Pas de bilan, mais je sais bien que les mots n'ont pas assez manqué. Maintenant ils manquent, ils vont manquer, mais c'est déjà trop tard<sup>32</sup>.

È così che Frémon finisce con l'ammettere l'eternità dell'erranza<sup>33</sup> come risposta all'infinito rilanciata nei confronti della ricerca del senso dell'esperienza.

Da *Le jardin botanique a L'Île des morts: narrazioni e non solo*

La pubblicazione del romanzo *Le jardin botanique*<sup>34</sup> segna indiscutibilmente un deciso progresso nell'evoluzione stilistico-espressiva di Frémon per la maggiore coesione tematica e per la caratterizzazione dei personaggi, così come per l'efficacia e la più costante qua-

<sup>31</sup> Ivi, p. 78.

<sup>32</sup> Ivi, p. 164.

<sup>33</sup> «le désert de l'éternelle errance», ivi, p. 167.

<sup>34</sup> J. Frémon, *Le jardin botanique*, Paris, P.O.L., 1988.

lità della scrittura, benché nella continuità di taluni stilemi, quali la vocazione rapsodico-digressiva, però qui messa al servizio di alcune voci di caratteri, quindi meglio connotata e meno anonima. Il luogo prescelto, nella sua singolarità, si presta all'utilizzo di un gergo scientifico botanico e soprattutto ornitologico e zoologico, con varie incursioni nell'anatomia dell'apparato riproduttivo animale delle più svariate specie, quasi a volere in tal modo significare la centralità tematica della fecondazione intesa come omologa in natura alla varietà delle scritture possibili che si geminano a vicenda per segreti percorsi e richiami. Ecco allora la minuziosità delle descrizioni, spesso in posizione incipitale, degli accoppiamenti animali più svariati, e la mania inventariale che li classifica in otto tipi<sup>35</sup>, esercizio d'erudizione che il narratore compie con regolarità, tra una digressione e l'altra, e che a suo modo costituisce il collante fra i discorsi dei vari personaggi, essi di tipo più monologico che dialogico. Ma procediamo con ordine.

Il luogo è gestito dal narratore, conservatore generale da dieci anni del giardino e del Museo e del padiglione di paleontologia a esso collegati e originario di Ginevra, con esplicito riferimento alla passione botanica dell'ultimo Jean-Jacques Rousseau, quello delle *Rêveries du promeneur solitaire*<sup>36</sup>. Lo attorniano Sam, guardiano sarcastico e laconico, la linguacciuta Gertrude e alcuni eccentrici ricercatori, dall'appassionato di mimetismo Soskine a Dawkins, teorico della genetica che avrà il Nobel, e soprattutto l'amata Clémence, Karl, singolare figura d'eclettico intellettuale e polemista, e Thomas Narr, propugnatore di teorie anti-naturalistiche. Questa galleria di personaggi, qui forse per la prima volta nel percorso dell'autore connotati e riconoscibili e nell'epilogo anche votati a un destino, benché non messi al servizio di una vera trama che neppure è scimmiettata ma semplicemente elusa e sostituita da uno spazio vocale di espressione dei singoli più che di vera loro interazione<sup>37</sup>, in realtà si

<sup>35</sup> Ivi, pp. 205-206.

<sup>36</sup> «[...] huit millions de végétaux séchés collés dans des herbiers dont ceux du cher Jean-Jacques, mon compatriote [...] Dix ans que j'ai quitté Genève», ivi, p. 13.

<sup>37</sup> Si legge infatti, sul piano metanarrativo, che «L'écrivain est d'abord un

rivela più che altro funzionale alla polifonicità del narrato e al bisogno di uscire da sé del narratore: «L'idée de devoir mener de front plusieurs personnages, voire plusieurs carrières, sans grand rapport l'un avec l'autre me séduisait plutôt, j'y voyais comme un gage de tranquillité, l'assurance de pouvoir à volonté quitter une partie de soi pour se réfugier dans un autre, l'espoir confortable de ne jamais ressembler vraiment à son portrait»<sup>38</sup>. A dire il vero, Frémon intende così prendere le distanze dalla materia del discorso, anche attraverso il ricorso alla precisione quasi anatomicamente maniacale delle descrizioni del corpo e dei comportamenti delle specie animali in estinzione (e il pensiero non può non andare, sul fronte botanico, naturalmente al *Des Esseintes* di *À rebours* di Huysmans, pur senza affinità dandystiche, ma nel gusto anche qui manifestato per il *kitsch* degli oggetti desueti<sup>39</sup>), nella convinzione che, come afferma Karl, «Dès l'enfance nous sommes constitués de récits auxquels nous devons croire, nous prêter, que nous devons reproduire, mimer»<sup>40</sup>.

Venuta meno la speranza d'istituire l'Uno, che pure Yves Bonnefoy rivendica, nel solco di Plotino, in tutta la sua opera, da *Anti-Platon* in poi, il narratore frémoniano qui cede alla constatazione dell'egemonia del concetto e si rassegna all'ineluttabilità del suo perdurare, quindi della necessità di studiare i rapporti fra le parti:

Tout n'est que parties. Et le vieux rêve d'une Unité qui les lie. Sur ce point, nous avons fini par céder. Celles qui nous furent successivement proposées, décidément n'étaient pas à la hauteur. Le tout étant définitivement incommensurable, voire inconcevable, il ne nous reste plus

narrateur et tout ce qui est dit dans un livre est dit par un personnage de livre, même ce qui semblerait le plus direct [...] J'ai écrit ce qu'on appelle des romans mais je n'ai jamais su donner de nom à mes personnages», ivi, pp. 233-234.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 10-11.

<sup>39</sup> «J'ai toujours eu l'étrange manie de glaner ici et là toutes sortes de petits objets désuets [...]», ivi, p. 248. Cfr. F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993<sup>1</sup>, nuova ed. 1994.

<sup>40</sup> J. Frémon, *Le jardin botanique* cit., p. 29.

que la perception et la mesure patiente des rapports qu'entretiennent les parties entre elles<sup>41</sup>.

Se è tipico del metodo scientifico obbedire alla logica cartesiana (una regola della quale è per l'appunto quella della divisione) le conseguenze sul piano narrativo di questo orientamento riconducono inevitabilmente ai percorsi precedenti, ovvero alla dispersione del discontinuo. L'arte e la scienza sono così chiamate a essere antidoto all'anamorfosi, al non-senso e al vuoto apparente del mondo:

Événements dispersés – décisions, accidents, initiatives, découvertes – sans lien, sans forme, sans suite logique, multiples fictions discontinues. Comme si la vie était formée d'innombrables petits foyers où quelque chose se trame sans rapport à l'ensemble et que les considérer d'un seul regard soit une tâche surhumaine.

L'art, la science: inventer des connections, des moules, des balances, des mesures, des instruments de répétition, donner du sens. Comblar l'horrible vide<sup>42</sup>.

Ne consegue altresì che i fatti divengono racconti, «purs prétextes»<sup>43</sup>, che le parole spesso menzognere mal riflettono, e prevale lo sbriciolamento del senso affidato alla casualità del loro depositarsi e del raccogliarli: «De petits faits, sans ordre, sans intention, enfilés comme des perles, en offrande. Quelques miettes ramassées, comme on balaye devant sa porte»<sup>44</sup>.

Dalla voce di Karl si apprende di uno scrittore argentino che aboriva il romanzo, il che non è pretesto peregrino per denunciare la problematicità del genere, ovvero quella di «une forme esthétique qui n'a pas toujours existé et qui n'existera pas toujours» e del fatto che «l'invention puis la disparition du roman comme

<sup>41</sup> Ivi, p. 18.

<sup>42</sup> Ivi, p. 38.

<sup>43</sup> Ivi, p. 72.

<sup>44</sup> Ivi, p. 144.

forme de la propension naturelle de l'homme à l'affabulation est une conséquence de l'émergence, puis de la primauté et enfin de la déconfiture du principe de causalité naturelle»<sup>45</sup>. Frémon inserisce quindi la problematica del romanzo nell'ambito del rapporto complesso fra immaginario e fattualità, fra rappresentazione e realtà, per questo derivando gradualmente verso la forma aforistica, il cui laconismo ben s'attaglia alla necessità di ridurre al minimo gli effetti di linguaggio per formulare una morale provvisoria sulla vita e sul mondo:

Ne pas mourir chauve est un but comme un autre.

Conseil à soi-même: tenir un compte précis des indécences qu'on se permet<sup>46</sup>.

Di qui la sua apologia della frase, strumento principe di questo processo, del quale esalta i poteri illimitati e l'energia musicale, ma anche la consistenza materica e quasi fisica: «Une phrase c'est quelque chose qui se mange, qui se malaxe, qui se répète, c'est quelque chose qu'on avale ou qu'on crache»<sup>47</sup>. Con ironia, attraverso Thomas Narr, Frémon denuncia il rapporto perverso che lega lo scrittore alla società letteraria e non solo, con il suo *cursus honorum* obbligato fatto di favori reciproci, scambi, premi, recensioni e ipocrisie, se «la lâcheté, la vanité et la curiosité sont, au demeurant, les trois pulsions fondamentales grâce auxquelles la vie continue, malgré tout, alors qu'elle aurait toutes les raisons de s'arrêter»<sup>48</sup>. A tali riti che in lui provocano la nausea il narratore replica con la rivolta anti-perbenista del corpo e dei suoi borborigmi, ovvero con l'irriverente elogio del rutto, risposta liberatoria al crescente disgusto: «Quand le dégoût atteint un certain seuil, roter, il n'y a

<sup>45</sup> Ivi, p. 108.

<sup>46</sup> Ivi, p. 120.

<sup>47</sup> Ivi, p. 127.

<sup>48</sup> Ivi, p. 196.

que ça»<sup>49</sup>. Pure, nel moto frammentario e discontinuo del suo incedere, il testo si segnala in vari frangenti per un alto tasso di bellezza estetica della lingua, come per esempio il brano dedicato al direttore d'orchestra<sup>50</sup>, che spicca per l'equilibrio e la felicità della forma.

Non sorprende che un leitmotiv del romanzo sia la poesia, pur polemicamente criticata da Karl, che intitola una sua conferenza «“Contre la poésie”»<sup>51</sup> e le attribuisce la responsabilità di rifuggire dal reale per nascondersi dietro vacui stilemi ludici elusivi. In realtà, Frémon esercita una scrittura poetica che spesso alterna alla prosa anche all'interno dei suoi stessi romanzi e che un testo come *L'Île des morts*<sup>52</sup>, il cui titolo s'ispira all'omonimo quadro del 1886 di Arnold Böcklin<sup>53</sup>, articola intermittenemente in vari frammenti anche secondo le modalità del verso. Questo libro si segnala per la costante misura stilistica e l'ulteriore affinamento della forma, che acuisce l'intensità emozionale della lettura, ma anche per la frammentarietà del suo continuo, nel quale il sistematico ricorso alla spaziatura verticale fra le parti costituisce una voluta prosodia espressiva della parola e del pensiero, il quale ama «pausarsi», esitare e interrompere vuoti. La ripresa dei personaggi e dei temi del *Jardin botanique* ne fa, anche per esplicita ammissione dell'autore, una sorta di suo seguito, con in più, direi, una maggiore coesione stilistica e una densità verbale, anche nel breve, che lo rendono forse anche più compatto del testo precedente. Se d'esso riecheggiano taluni *topoi*, dalla materia scatologico-coprologica delle tipologie animali di pene (l'organo sessuale) all'elogio delle virtù delle deiezioni e del peto e alle digressioni erudite di taglio scientifico, tuttavia due aspetti appaiono, fra i tanti, essenziali, ovvero il ricorso simbolico all'immagine dell'ellisse, curva chiusa che forse mima il movimento o lo spazio avvolgente di taluni lacerti verbali, spesso costruiti sulla prolessi, e l'argomentazione ontologica e metanarrativa:

<sup>49</sup> Ivi, p. 124.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 160-162.

<sup>51</sup> Ivi, p. 45.

<sup>52</sup> J. Frémon, *L'Île des morts*, Paris, P.O.L., 1994.

<sup>53</sup> Ivi, p. 74.

Ellipses: sa bouche ouverte  
la boutonnière de ses yeux  
la forme de son oreille  
la ligne de son menton  
les ailes de son nez

Ellipse: réticence

Ellipses: courses de planètes, courses de neutrons [...] Un peu plus d'ellipse et un peu moins de réel, je ne saurais rien souhaiter de mieux<sup>54</sup>.

Sul piano metanarrativo, l'autore, che non cela la sua ritrosia e la sua timidezza le quali spesso si traducono in reticenza, persiste nell'acuire la vaghezza dello statuto del narratore e dei personaggi, oltre che nell'aggiramento delle logiche letterarie di genere: «Vous vouliez des romans, non des traités, des réparties, non des aphorismes, des épanchements, non des relations»<sup>55</sup>. Ecco allora la duplicità del personaggio di Thomas, vagamente rimbaudiana: «[...] un personnage double. C'est ainsi que je voyais Thomas, c'était moi, mais c'était un autre»<sup>56</sup>. Anche l'evocazione aneddotica dell'invenzione della scrittura veicola una sensazione di smarrimento che vede minacciata la segretezza della creazione e con essa forse l'identità umana o animale stessa nel suo portato d'inconfessabilità:

On raconte, du moins c'est ce que dit Van Gulik, que lorsque Tsang Kie, ministre de Houang Ti, inventa l'écriture, tous les fantômes dans les forêts, dans les greniers, dans les antres, dans les grottes, firent entendre la meme plainte, un gémissement mi-humain mi-bestial, comme le sanglot de la hyène, ils croyaient leur fin venue car désormais tous les secrets de la création pourraient être divulgués<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> Ivi, pp. 54, 207. Si legge anche: «Le moins pour le plus, la réticence», ivi, p. 227.

<sup>55</sup> Ivi, p. 27.

<sup>56</sup> Ivi, p. 58.

<sup>57</sup> Ivi, p. 103.

Nell'indecidibilità fra imitazione e somiglianza, fra oggetto e concetto, affiorano enigmi nominazionali («Ils appelaient cela le corps subtil | mais nommer la chose l'efface»<sup>58</sup>), finché, sul modello del quaderno di Karl, Frémon opta per la volatilità/inafferrabilità del senso, *patchwork* di vita e di scrittura: «La vie, la mienne, c'est comme ici, dans ce cahier, une composition, un peu de ceci un peu de cela, un patchwork, un aimable bouquet, fleurs variées, coupés de-ci de-là [...]»<sup>59</sup>, un *pastiche*, «loi de la création»<sup>60</sup>, che, nel solco di Proust, ibrida e scava, tange ed elude per percorsi divergenti e imprevedibili i quali, per esempio, invertono i ruoli fra gli animali in cattività e i loro custodi: «Je me dis que Grandville a raison, les animaux sont libres et nous sommes en cage, encagés dans notre esprit, bornés mieux que par des barreaux de fer, nous les prenons à deux mains, passons notre tête entre deux et hurlons silencieusement comme de pauvres fous»<sup>61</sup>. Si tratta del vago panismo che caratterizza l'uomo, il quale si effonde e diviene, valicando l'angusto limite dell'identità singolare, un essere molteplice, metamorfico e plurale: «Je suis vous, je suis moi, je suis tout le monde, disait-il d'une voix perchée, nous sommes tous travestis, ce n'est pas la peine d'en faire une maladie. Dawkins était un paon [...]»<sup>62</sup>. Specularmente lo statuto ontologico dei libri, opera dei loro metamorfici autori, si situa «à mi-chemin des choses et des êtres»<sup>63</sup>, rendendoli presenze fantasmatiche, con i d'ombra come quelli con i quali certe civiltà fanno coincidere l'identità del reale e della donna, in un incedere aforistico:

L'ombre comme proie. La proie sublime.

Le réel est ce qui porte une ombre.

<sup>58</sup> Ivi, p. 196.

<sup>59</sup> Ivi, p. 229.

<sup>60</sup> Ivi, p. 132.

<sup>61</sup> Ivi, pp. 201-202.

<sup>62</sup> Ivi, p. 245.

<sup>63</sup> Ivi, p. 249.

Les idées, les mots, les images ne portent pas d'ombre, sinon à ceux qu'ils offusquent, une ombre sans ombre, l'idée d'une ombre.

La différence entre un fantasme et une chose, c'est l'ombre. La femme sans ombre est une idée, un fantasme, une frustration. La femme sans ombre est stérile<sup>64</sup>.

L'ambiguità sullo statuto dell'oggetto, del soggetto e del narratore scatena quindi una sorta di gran sarabanda finale, un *grand guignol* ironico e grottesco nel quale fiaba e farsa si confondono in virtù di un «mimétisme généralisé» in cui «chacun pastiche chacun, des formes se dissimulent dans d'autres ou les détournent, le singe-belle se prend pour un oiseau, la hyène simule les sanglots humains [...]»<sup>65</sup>, ma nella persistenza verbale e ontologica di un essere plurale reso verbo trasparente, per questo durevole, nella deriva del tutto verso l'ignoto che molto spazio fa alla suggestione poetica, da Emily Dickinson all'*haïku*, di un poema che è anche parte e motore del corpo pulsante stesso della prosa, incanto ossimorico affidato alla serialità delle consonanti: «Je me livrerais au stupre manuel en respirant les roses»<sup>66</sup>.

Nella *fabula* dello scrivere, che è anche un de-comporre, Frémon proiettivamente si autodescrive nel personaggio enigmatico di R. W. che di sé afferma con intelligente modestia: «Je ne suis pas un grand homme, pense R. W., mais pas un petit homme non plus. J'ai composé trois ou quatre livres que les éditeurs n'ont pas refusés, tout le monde ne peut pas en dire autant. Bien sûr qu'ils ne se sont pas vendus, mais il faut reconnaître que je n'ai pas fait beaucoup d'efforts pour cela»<sup>67</sup>.

I libri sono in verità molti di più di tre o quattro, se solo si considerino, fra gli altri, i ragguardevoli e cospicui *Le singe mendiant*<sup>68</sup>,

<sup>64</sup> Ivi, p. 252.

<sup>65</sup> Ivi, p. 255.

<sup>66</sup> Ivi, p. 223.

<sup>67</sup> J. Frémon, *La vie postume de R. W.*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 2012, pp. 10-11.

<sup>68</sup> Id., *Le singe mendiant*, Paris, P.O.L., 1991.

*La vraie nature des ombres*<sup>69</sup>, *Gloire des formes*<sup>70</sup> e *Rue du regard*<sup>71</sup>, reticoli di tracciati fra narrativa e critica artistica e letteraria e scrittura in forma breve che meriterebbero altrettanta attenzione e che paiono ai nostri occhi forse il terreno d'elezione dell'arte scrittoria di Jean Frémon, maestro della rapsodia e della fuga il quale scrisse, un 25 agosto, in una lettera indirizzata a Bernard Noël: «J'écris non pour me trouver mais pour me fuir, me perdre, perdre au moins momentanément ce que d'autres appellent "moi" et en quoi je ne peux me reconnaître»<sup>72</sup>.

<sup>69</sup> Id., *La Vraie Nature des ombres*, Paris, P.O.L., 2000.

<sup>70</sup> Id., *Gloire des formes*, Paris, P.O.L., 2005.

<sup>71</sup> Id., *Rue du regard*, Paris, P.O.L., 2012. Si rammentino anche i successivi: Id., *La vie posthume de R. W.*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 2012; *Calme-toi, Louison*, Paris, P.O.L., 2016; *L'Effet Wittgenstein*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 2016; *David Hockney à l'atelier*, Paris, L'Échoppe, 2017; *Paradoxes de Robert Ryman*, Paris, L'Échoppe, 2018; *Les élus et les damnés*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 2019; *Kounellis, homme ancien, artiste moderne*, Paris, L'Échoppe, 2019.

<sup>72</sup> B. Noël, J. Frémon, *Le double jeu du tu*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana («Le grand pal»), 1977, p. 33.

## Mathieu Bénézet: les errances poétiques d'un Orphée contemporain

*Je ne connais pas ce que j'écris. Toujours, hésite-je entre le vers ou la ligne de prose, voire le dialogue... Le plus souvent ces "versions" prennent place dans un livre – mais oubliées.  
[...] je crois que ce sera un roman. Mais le poème demeure.*

M. Bénézet, ...*Et nous n'apprîmes rien* (1980).

### 1. Une écriture fragmentaire, entre lyrisme et anti-lyrisme

Mathieu Bénézet (Perpignan, 1946-Paris, 2014) a été l'un des écrivains français les plus singuliers de sa génération, celle qui a connu la saison des avant-gardes des années 60, mais aussi les querelles sur le lyrisme et l'anti-lyrisme des années 90<sup>1</sup>, concernant le problème du sujet lyrique et du rapport de la poésie au chant et à la musique. Dans ce paysage, qu'Yves di Manno appelle «le début de cette nouvelle ère en France»<sup>2</sup>, Mathieu Bénézet, fondateur des revues «Empreintes», «Première Livraison» (avec Philippe Lacoue-Labarthe), «Digraphe» (avec Jean Ristat), collaborateur de l'aventure éditoriale d'Orange Export Ltd. (fondée par le peintre Raquel et par Emmanuel Hocquard), directeur de l'Atelier de Création radiophonique à «France Culture», a joué un rôle très important dans la mesure où ses poèmes, ses romans, ses essais et ses pièces

<sup>1</sup> Nous nous permettons de renvoyer à ce propos à notre article *Le débat critique contemporain sur le lyrisme en France et en Italie*, in E. Galazzi, M. Verna, M.T. Zanola (éds.), «*Tout le talent d'écrire ne consiste après tout que dans le choix des mots*». *Mélanges d'études pour Giuseppe Bernardelli*, Bern-New York, Peter Lang, 2015, p. 77-94.

<sup>2</sup> Y. di Manno, *La Réfutation lyrique*, in M. Bénézet, *Œuvre 1968-2010*, Paris, Flammarion («Mille & Une pages»), 2012, p. 7-20: 8. Parmi les auteurs les plus significatifs de cette saison, Yves di Manno cite Jean-Paul de Dadelsen, Jean Tortel, Jean-Philippe Salabreuil, Jean-Pierre Faye, Bernard Noël, Jude Stéfan, Matthieu Messagier, Denis Roche, Jacques Roubaud, Anne-Marie Albiach, Paul Louis Rossi.

théâtrales ont été l'espace d'un parcours où coexistent des tensions esthétiques contradictoires. En effet, Bénézet, qui a incarné stylistiquement plusieurs raisons des avant-gardes formalistes<sup>3</sup>, a également critiqué ces mêmes avant-gardes<sup>4</sup> et a fini par privilégier une démarche personnelle irréductible à toute autre, ca-

<sup>3</sup> Sans jamais en partager totalement le formalisme, si l'on en croit Florent Georgesco: «La préoccupation pour les questions de forme ne déboucha pourtant jamais chez lui sur du formalisme», «Le Monde des Livres», 17 mars 2013, p. 35.

<sup>4</sup> Il les accuse de «conformisme» et de s'ériger en modèles: «Mais pour revenir au *Roman de la langue* [Paris, UGE «10/18», 1977, *N.d.A.*] j'ajouterais que ce livre, son écriture, a constitué pour moi une certaine façon de sortir des «avant-gardes», de leur conformisme, au sens où elles s'érigent en modèles et érigent une norme d'écriture, malgré ce qu'elles en ont. Disons simplement qu'aujourd'hui je ne me pose plus la question de savoir ce qu'est ce que j'écris, ni de ce à quoi cela pourrait bien ressembler, ni de sa place. *J'écris.*», M. Bénézet, *Ceci est mon corps*, in Id., *Œuvre 1968-2010* cit., p. 610. Ceci dit, tout en admettant la contradiction-évolution dans la poétique de cet auteur («Les poèmes brefs, “objectivistes” du début, vont ainsi céder la place plusieurs années durant à un retour du “grand chant” et de la lyrique amoureuse», Y. di Manno, *La Réfutation lyrique* cit., p. 11), Yves di Manno revendique «cette entreprise méthodique de *réfutation lyrique* [...] par la remise en cause fondamentale d'une posture d'écriture jugée à juste titre dépassée, mais s'effectuant sur un mode qu'on pourrait lui-même qualifier de “lyrique”, puisqu'il dramatise ce conflit et ne répugne pas à emprunter certains outils de l'ancienne rhétorique – pour mieux les détourner bien sûr de leur usage historique», *ibidem*, p. 20. À son tour, Xavier Morel remarque chez Bénézet qu'«une certaine position lyrique était, dans *L'Aphonie de Hegel*, révoquée comme insoutenable [...]» (X. Morel, *Postface* à M. Bénézet, *Médée*, Paris, Flammarion, 2005, dans *Œuvre 1968-2010* cit., p. 1346), de même que Pierre Vilar, reconnaissant lui aussi, malgré ce qu'on a dit du lyrisme de Bénézet, le fait d'«une absence à la voix, d'une contiguïté matérielle aux meubles et aux corps qui contredisent ce lyrisme avec une rare fermeté» (P. Vilar, article «Mathieu Bénézet», in M. Jarrety, éd., *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Puf, 2001, p. 64), ce qui confirme l'existence d'une tension antithétique entre ces deux polarités jamais définitivement résolue par le poète, qui utilise très fréquemment les expressions «chant» et «lyrisme» dans toutes les phases de sa production. C'est la raison pour laquelle nous nous sommes permis de remarquer que la critique du lyrisme de la part des avant-gardes aurait dû porter à ne plus utiliser ce terme dans une acception sémantiquement opposée à celle qu'il a toujours eue, et à la création d'autres termes éventuels pour définir autre chose en poésie que la musique ou le chant amoureux. Le recours au terme «lyrisme» de leur part a contribué, à notre avis, à maintenir une ambiguïté substantielle sur son véritable sens aujourd'hui.

ractérisée par une approche de l'écriture résolument transgénérique et par un autobiographisme aux contours énigmatiques, s'il est vrai que la matière de son écriture puise son réseau relationnel fondamental dans son enfance, tout en mettant en œuvre des stratégies permanentes de variations du sujet de l'énonciation. Il en résulte une parole à la fois singulière et plurielle, à bien des égards celle d'un *récitatif* qui s'étend non seulement aux pièces théâtrales proprement dites, mais aussi aux récits et romans, aux soties et aux poèmes. Ce théâtre de soi, jouant sur l'absence-présence du sujet, se veut le territoire expérimental d'une irradiation d'énergies vitales, en prise directe avec les suggestions de l'inconscient, du désir, de l'inavouable, de l'extrême, comme l'est toute écriture se fondant sur le corps depuis Antonin Artaud et Georges Bataille.

Ne pouvant pas dégager une véritable poétique de l'erreur chez Mathieu Bénézet (ce terme et la grille lexicale le concernant sont pratiquement absents de son œuvre), on a cru sage d'orienter cette étude sur la démarche *erratique* de cet auteur, démarche permettant à nos yeux de dégager plusieurs aspects intéressants d'une hésitation à la fois générique, identitaire, esthétique et théorique. Les *errances* de Mathieu Bénézet tracent un parcours fort suggestif et complexe à la lisière de l'ineffable et de l'absence de soi, tout en convoquant un univers de figures familiales et intellectuelles, celles d'un «espace déchiré par la biographie [...] séquence biographique dépecée, désorchestrée par l'étonnante variation des formes et des genres»<sup>5</sup>, lieu d'une fragmentation permanente.

## 2. Grammaticalisation du corps poétique: la déconstruction

Préfacée par Aragon, *Histoire de la peinture en trois volumes* (1968) propose ce qu'on pourrait définir une *grammaticalisation du corps*, ou bien une *lexicalisation par synecdoque* mise en acte par le recours à la construction «le mot + substantif», comme dans le monostique suivant:

<sup>5</sup> P. Vilar, «Mathieu Bénézet» cit., p. 64.

III

Une branche pousse à l'emplacement du mot cœur<sup>6</sup>.

Cette attitude est d'autant plus évidente dans cet autre poème, où les mots et les parties du corps auxquelles ils sont associés dessinent la silhouette d'un être verbal prenant corps à travers un mouvement descendant allant de la «tête» aux «pieds»:

IV

Mon poème commence par le mot tête  
se poursuit par le mot cou  
maintenant deux fois le mot bras  
puis le mot thorax  
mon poème continue par le mot jambe  
deux fois écrit  
prend fin avec le mot pieds

le poème prend corps<sup>7</sup>

Cette corporéisation du langage (mais on pourrait aussi bien la dire une verbalisation du corps) est prolongée par l'ajout de la ponctuation, sorte de complément sursegmental qui, par analogie, rapporte la longueur des os à celle des marques de ponctuation, de leur *corps écrit*:

LA BIBLIOTHÈQUE

I

je suis cousu peau  
avec des os longs comme des points de suspension  
et des os courts comme des points d'exclamation  
ainsi que tout un chacun

<sup>6</sup> M. Bénézet, *Œuvre 1968-2010* cit., p. 35.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 30.

longtemps je gardais à la commissure de l'œil un goût de confiture  
des habitudes marines me firent l'œil bleu<sup>8</sup>

Et il est encore question, dans le même recueil, d'«un corps de lettres majuscules | avec des lèvres attachées à un prénom comme | l'alevin s'attache à la rivière»<sup>9</sup>, signe que le langage se propose de bâtir le corps de celui qui écrit en rendant charnel le langage qu'il emploie. Exercice dérisoire que cette osmose entre le corps et le langage dont les matières fusionnent, si l'articulation se fait lallation musicale, ici un «la», à la fois article défini et note:

la la lune fouille ses  
poches l'homme s'efface  
comme ardoise la la  
la nuit tourne c'est l'hémis-  
phère du sexe la la la la<sup>10</sup>

Mathieu Bénézet fait preuve de sa virtuosité technique dans *Récit de 1971*, à même de montrer la multiplication des possibilités de sens à travers la prolifération des verbes renvoyant au même sujet: «l'œil a | affecte revêt | [...]»<sup>11</sup>. L'asyndète est bien l'une des modalités stylistiques préférées par l'auteur, dans les séquences en vers comme dans celles en prose; si d'un côté il rend le texte plus coulant, il est aussi vrai qu'il freine la lecture, du fait de l'exigence de trouver en le lisant une articulation syntaxique possible de la pensée subjacente que la polysémie démembré. La palette technique de cette modalisation va de la bifurcation juxtaposant/intégrant deux poèmes parallèles

d'une                   enjambant les cheveux serrés  
folie                   en robe sur la nuque

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 111.



du discours pour tendre vers une musique secrète, saccadée, par à-coups soudains. D'ailleurs, des poèmes de la sorte ne renoncent pas non plus à la typographie qui géometrise par blocs parallèles plusieurs conclusions possibles encadrées dans des rectangles, comme les cases d'un jeu<sup>15</sup>. Ce n'est pas un hasard que Bénézet parle ici d'«espaces | morts»<sup>16</sup>, reflets d'ombres mystérieuses saisies par le passant qu'il est, moments d'une *crise de vers* (Mallarmé est souvent cité par l'auteur le long de son œuvre) qui se heurte à l'impossibilité de dire, de signifier, d'être.

### 3. *Le corps à l'œuvre: du roman à la perte de soi*

C'est surtout avec *L'Imitation de Mathieu Bénézet* (1978)<sup>17</sup> que l'auteur, parlant de lui-même à la non-personne dans le titre, crée d'emblée un effet mélodramatique, proximité avec le théâtre confirmée par la présence d'une micro-pièce qu'il appelle *La nourrice...*<sup>18</sup>, faisant dialoguer celle-ci avec *Le Peuple* et parlant opéra, voix, mélodie. Cet ouvrage marque le retour à une expression syntaxiquement plus cohérente et compréhensible, à même d'aborder des questions eschatologiques fondamentales comme le sens de la vie, évoquées surtout en rapport avec la mère et la sœur du poète, qui sembleraient les interlocutrices privilégiées de ces pages. Pourtant la question du sens le tourmente parodiquement ici, sans qu'il parvienne à en concrétiser la nature: «— Surtout ne fais pas de bruit, oh comme le sens me casse la tête! Jamais, il ne parvient au concret [...]»<sup>19</sup>. Cette négation voudrait également nier toute hypertextualité, si ce qui est dit ne serait tributaire d'aucun texte précédent: «Non, il n'y a pas de page derrière celle-ci»<sup>20</sup>. La négation de toute dérivation a sans aucun doute une origine mal-

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 233-389.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 255-256.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 243.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

larméenne, dans la mesure où elle interroge le statut du texte, son origine, sa visibilité:

«Mallarmé-enfant

Par la bouche, pourquoi n'es-tu pas venu me délier du roman, pourquoi m'avoir laissé croire à une origine?

Peut-il annuler le mot de la mère?

Tout est glacé un vernis invisible gèle la phrase. Dans la bouche il n'y a que le ô vocatif. Elle dort encore contre la page qui précède<sup>21</sup>.

Au souci méta-textuel s'associe une inquiétude de nature plus directement métaphysique et psychanalytique, car l'origine de l'écriture et de la vie biologique semblent coïncider dans un point zéro du temps vécu, là où «le roman» subit l'interdit maternel, celui d'une mère à la fois biologique et littéraire: «Assurément la mère, comme à tant d'autres, m'a interdit le roman. Je ne sais que plier sous la loi, confectionnant une espèce de monstre hybride, à double gueule; il faudrait d'un même geste râcler la musique et le sens. Creusant le mot de la mère, je ne parviens qu'à découvrir la page...»<sup>22</sup>.

Or, s'il est vrai que Mathieu Bénézet, auteur-personnage, estime que le récit est nécessaire à son livre («Il manque un récit à ce livre pour le rendre plausible»<sup>23</sup>), c'est justement le problème du roman qu'il ne cesse de poser à plusieurs reprises. L'on va d'un dénigrement du genre («merde, c'est du roman, cela tient»<sup>24</sup>) à la mise en question de son actualité («Avec le roman il remue encore les mains confondant les membres avec les lignes; pourquoi raconte-t-elle enfin (il n'est plus temps nous en avons fini il n'y a plus personne c'est une survivance que l'on n'entend plus, une façon de parler éteinte)»<sup>25</sup>), jusqu'au constat de son impossibilité («Elle est partie avec le roman, elle est morte, tenant dans ses bras serré le roman que je n'écrirai

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 345.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 283.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 339.

pas [...]»<sup>26</sup>, «Jamais je ne parviendrai au roman»<sup>27</sup>, «Le roman est cassé [...]»<sup>28</sup>), prélude à la réaffirmation de sa nécessité («Oui, ceci est un roman, le roman de mes membres»<sup>29</sup>), malgré son impossibilité («La mémoire de moi... roman impossible [...] c'est un roman en dix lignes»<sup>30</sup>), ainsi que sa nouvelle négation («[...] pas la voix ni le roman ni la voix»<sup>31</sup>). Cette démarche hésitant entre l'intime et le méta-littéraire se veut à la fois une remise en question des genres littéraires, une hybridation des statuts du langage poétique et narratif et le retour de la contradiction entre la possibilité du dire et son manque, puisque tout est voué à l'échec, si la cible de l'écriture est manquée: «Peut-être n'est-ce pas moi ce fragment que j'ai dans les mains... morceaux de tout, je ne parviens à rien, ma vie, la bouche et l'anus Dieu»<sup>32</sup>. Victime et *artifex* de la fragmentation, Mathieu Bénézet, voix récitante et polyédrique, déploie ce *monologue* dans et par la mère, qui est à bien des égards une manière de s'adresser à lui-même face à la mère absente, au vide qu'elle laisse:

[...] l'absence de précision dans le visage me conduit au monologue, je ne peux que me parler, sachant quand je me parle que je me bouche les oreilles; ce qui reste du monde m'est entré dans l'oreille, même maman n'est plus possible, elle me panse les genoux parce qu'elle a peur de mon sexe<sup>33</sup>.

À la lisière du non-sens, l'écriture fabrique son propre horizon de perte, effleure la folie (Hölderlin) pour devenir l'espace d'une

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 342.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 346.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 352.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 358.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 368.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 387.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 305. Comment ne pas entendre dans l'expression «l'anus Dieu» une analogie phonique avec le latin «Agnus Dei», ici déformée-reformulée de manière dérisoire? On peut lire aussi à ce propos ce qui suit: «Non, il ne comprend pas, je ne comprends rien; il y a des morceaux de tout, rien, pas de pensée pour mettre cela dans la main», *ibidem*, p. 247.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 366.

quête de soi aux contours flous d'un cratère où disparaître, comme si les lieux agoniques de la vie et la page se superposaient faisant de la parole un cri physique, un geste déchirant le silence du monde:

Il y a plusieurs trous dans ma vie, des espèces de cratères où je suis retiré par les soins de l'aïeule; je me blesse à la bouche, le cœur de Marie éclatant en fibrilles vénéneuses, je pétris le nom comme la main de Mallarmé ou le chant de Hölderlin, je fabrique du vide avec la pensée de la mère.

En relaps, il joue avec les guenilles de langue qu'elle a abandonnées<sup>34</sup>.

C'est qu'il y a au cœur de la démarche de Bénézet une poétique du corps proche de celle de Bernard Noël<sup>35</sup>, dans la mesure où c'est le corps qui prend la parole en supprimant toute distance entre la voix et la matière de l'écriture pour manifester l'exigence d'une sorte de physiologie de la pensée irréductible aux syllogismes de la raison. Aussi la présence du scatologique liée au «bas corporel bakhtinien» est-elle associée tant à la désacralisation religieuse («[...] je n'ai pas pu me jeter aux pieds de mes parents – de mon père surtout – pour leur demander leur pardon, leur bénédiction, la veille du jour qui précéda le viol de ma bouche par l'hostie»)<sup>36</sup>, qu'à un accès de violence sadomasochiste. Par conséquent, les *Petites Communions* de Mathieu Bénézet sont le prélude d'un rite sacrificiel de perforation de soi

(Existe-t-il un amour qui ne trouvant plus le chemin se blesse à l'anus?)

Tuant Clorinde je me blesse à l'anus, l'arme qui la transperce sont mes larmes: ô Dieux, je me suis forgé une épée de mes larmes, je me la suis

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 340.

<sup>35</sup> B. Noël, *Extraits du corps*, Paris, Minuit, 1958, puis Paris, Gallimard («Poésie»), 2006. Nous nous permettons de renvoyer, pour l'analyse de ce texte, à notre ouvrage F. Scotto, *Bernard Noël: il corpo del verbo* cit., p. 86-94. Voir aussi A. Malaprade, *Le corps dans tous les sens, corps en tous sens*, dans F. Scotto (éd.), *Bernard Noël: le corps du verbe*, Colloque de Cerisy (2005), Lyon, ENS Éditions («Collection Signes»), 2008, p. 55-68.

<sup>36</sup> M. Bénézet, *Œuvre 1968-2010* cit., p. 367.

enfilée par l’anus, en m’embrochant le cœur la gorge je me suis tué, c’est un roman de dix lignes<sup>37</sup>.

qui fait penser au *Grand Pal*, nom d’une revue inspirée par une phrase de Bataille que Bernard Noël avait vainement essayé de fonder autour de 1968-1969<sup>38</sup> et dont le titre fait songer à cette page de ses *Extraits du corps*:

[...] C’est depuis l’estomac qu’a poussé l’arbre qui empale ma gorge. Il monte jusque dans mes narines. Un court-circuit coupe le courant des nerfs dans ma nuque. Ma tête se penche vers un lac d’argent lisse, qui tout à coup s’éparpille dans l’espace comme un bac de mercure. On me trépane pendant que mes jambes s’allongent, s’allongent, perçant des nuages. D’un côté il fait mal; de l’autre, il fait nuit<sup>39</sup>.

Noëlien semblerait aussi l’enchaînement liant le mot au son, à la bouche, à la voix, à la pensée, qui prend chez Mathieu Bénézet l’aspect d’une tension contradictoire vers et contre la musique, si l’on peut lire des affirmations comme celle-ci: «[...] ô vite le chant, que l’on en finisse!»<sup>40</sup>, suivies d’autres telles que celle-là: «Balzac dit que la musique est notre seule pensée – alors? Nous sommes faits de cette mélodie; ils cherchent dans leurs bouches, trouvant une cavité avec de la salive, une langue atone, elle dit [...] Quand donc cessera la guerre avec la musique?»<sup>41</sup>.

C’est dans *Ceci est mon corps* (1979)<sup>42</sup> que le poète entame une sorte de dialogue avec un interlocuteur sur l’origine et le sens de son livre. Situé sur le plan théorique au carrefour entre plusieurs théories majeures, de la notion d’impossible de Bataille au caractère

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 368.

<sup>38</sup> «Une phrase de Bataille me poursuit depuis des années, celle-ci: “Je ne parlerai plus d’expérience intérieure mais de pal”», B. Noël, *Entretien*, «Europe. Revue littéraire mensuelle», cité par F. Scotto, *Bernard Noël: il corpo del verbo* cit., p. 190.

<sup>39</sup> B. Noël, *Extraits du corps* cit., p. 21.

<sup>40</sup> M. Bénézet, *Œuvre 1968-2010* cit., p. 284.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 525-681.

insituable de l'écriture de Blanchot, de l'innommable de Beckett à la *différance* de Derrida, le texte de Bénézet prône une écriture qui soit «an-historique», accès «[...] à la présence-absence et de la folie et de la mort [...] car le propre de la folie et de la mort est d'éviter toute distance»<sup>43</sup>, idée bataillienne. Corps de l'échec, corps inachevé, ce texte dédié à Claude Royet-Journoud<sup>44</sup> dont le sous-titre est «mélange» met en scène une apologie de la liberté d'écrire, de l'ivresse de la création, mais aussi de l'«oubli», notion jabèsienne, ainsi que de la nostalgie du premier livre<sup>45</sup>, idée benjaminienne.

C'est que d'après lui le Livre<sup>46</sup> doit forcer les limites des formes figées pour devenir une «danse» nietzschéenne<sup>47</sup>, danse «dans la langue»<sup>48</sup>, mouvement physique et mental de variation-répétition. D'où l'importance accordée à la musique, conçue non seulement comme mélodie, mais surtout comme orchestration de la structure de la phrase, du vers, de la page en séquences rythmiques sérielles, mais libres du point de vue métrique et formel. Il s'agit surtout de «danser dans la langue»<sup>49</sup>, qui est notre pays natal, son accent, son

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 545.

<sup>44</sup> Sur cet auteur, dont Mathieu Bénézet s'était senti très proche, nous nous permettons de renvoyer à notre étude F. Scotto, *Scrittura lacunari: Claude Royet-Journoud e Anne-Marie Albiach*, in Id., *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese* cit., p. 235-251.

<sup>45</sup> «Ce geste (de destruction) me donne à penser sur "mes" livres. Longtemps, j'ai cru, espéré, qu'ils pourraient s'additionner, et, au bout du compte, faire une œuvre. Mais non. Ils s'effacent les uns les autres (je le crains et je l'espère). Ils se soustraient. Manque toujours le "premier" livre. Celui duquel a été déduit, celui, le premier, que j'ai publié. (C'est le seul livre que j'aurais aimé, le seul que je n'écrirai pas, et dont l'absence m'empêchera toujours de faire une œuvre, voire même un livre.)», *ibidem*, p. 560-561.

<sup>46</sup> «C'est le rêve d'un livre. Ce n'est déjà plus. Le livre. | Pas encore...» [...], *ibidem*, p. 607.

<sup>47</sup> «Que faire d'autre? Peut-être faut-il danser, danser en soi, de telle sorte qu'il n'y ait pas de construction qui tienne. Oui danser en se méfiant de l'extase... là aussi», *ibidem*, p. 541.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 615.

<sup>49</sup> *Ibidem*. Plus tard, évoquant Nietzsche, Bénézet rappellera que «le philosophe devait apprendre à penser avec ses pieds!» et dira «[s]a frénésie de danser, ce besoin qu'[il] a d'oublier [s]on corps, de le laisser se défaire dans les gestes de la

paysage primordial et originaire<sup>50</sup>. Né de/dans la langue, le poète se perd en écrivant, mais cette errance est bien une quête de soi, si écrire fait de lui une sorte de simulacre: «Écrire mène à une perte d'identité, à entrer dans le monde des simulacres. Si l'écrivain est un travesti, c'est peut-être qu'il en sait un tout petit peu plus sur la question du nom propre. [...] Mathieu Bénézet est quelqu'un qui existe sans moi»<sup>51</sup>. L'auteur affirme que seuls les écrivains existent, pas la littérature<sup>52</sup>, ce qui le porte, dans le sillage de Maurice Blanchot, à attribuer son identité à la construction de soi par l'œuvre<sup>53</sup>, d'où le recours à la formule pronominale réfléchie «*Je me*», par laquelle «[il] aurai[t] tendance à résumer [...] la littérature. Ce qui en elle [l]e requiert»<sup>54</sup>. De ce point de vue, l'écriture se révèle à la fois le lieu des retrouvailles et de la perte de soi, du fait de sa nature fragmentaire qui la voue à une dissémination des mots et du sujet écrivant sur laquelle le corps se modèle dans sa dispersion: «J'aimerais pouvoir ajouter et non retrancher à ce que j'écris; je me perdrais encore davantage; cela "me" ressemblerait encore moins; peut-être, en serais-je encore moins l'"auteur"»<sup>55</sup>.

danse», *ibidem*, p. 677. Pour une présence thématique de la danse dans la poésie française actuelle voir aussi A. Veinstein (2009), *Le Développement des lignes*, Paris, Seuil, in F. Scotto (éd.), *Nuovi poeti francesi*, traduit du français par F. Pusterla et F. Scotto, Torino, Einaudi («Collection Blanche de Poésies» 394), 2011, p. 256-259.

<sup>50</sup> «[...] nous ne naissons pas au monde mais dans la langue. "Donc" tout paysage est fragment de notre langue, et fragment qui dans son mutisme s'appréhende justement comme "vérité". [...] Mon nom ne peut être prononcé correctement que là où je suis né: dans ce Roussillon que je ne connais pas ou à peine, où je ressens "l'accent" comme une blessure narcissique, car seul l'accent que je n'ai pas est à meme de faire chanter mon nom: Bénézet», M. Bénézet, *Œuvre 1968-2010* cit., p. 574-575.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 612.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 579.

<sup>53</sup> Même si, d'après Blanchot, c'est notamment l'œuvre qui crée son auteur (cf. M. Blanchot, *La littérature et le droit à la mort*, dans *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949).

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 599.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 601.

#### 4. *Le théâtre de la voix: Orphée en apostille*

Il est évident que pour Mathieu Bénézet la poésie se définit dans la dialectique entre absence et présence, bien qu'il refuse de répondre à la question vaguement sartrienne «Qu'est-ce que la poésie?»<sup>56</sup>, en raison de la difficulté d'identifier le statut du sujet écrivant, derrière lequel se montrerait la béance d'un «*trou d'être*»

Car je est impossible. Votre “je” est impossible. Seul est possible le “je” poétique, un “je” anté au cadavre et dont la parole est un désespoir rayonnant, un désespoir presque jubilatoire. Oui: QUELQU'UN EST MORT ICI. Ce qui bouge est la mémoire de son corps. Et la mémoire du corps ressemble étrangement à la langue. “Corps intouchable” Corps eucharistique<sup>57</sup>.

Dans le sillage de Rimbaud et de sa dissociation entre le «je» et le verbe de la célèbre devise «Je *est* un autre», Bénézet met en discussion le statut du sujet poétique en le confrontant à la folie et au néant mallarméen:

*Et ce que découvre l'absence est la passion: un goût immodéré du néant mallarméen, car je crois que le néant, chez Mallarmé, est l'approche la plus exacte de la passion. Igitur est le théâtre de la passion en ce sens que celle-ci est un mime de la folie. Oui, l'art tout comme l'amour sont des mimes de la folie, non point un mime du même mais de l'autre. Là réside la différence essentielle, puisque la folie est le mime de soi – du «moi» (Fou, c'est moi que je mime et je vis dans la présence; écrivant c'est l'autre que je mime et je vis dans l'absence.)<sup>58</sup>*

Finalement la notion identitaire véhiculée par le pronom personnel sujet «je» coïncide avec le silence<sup>59</sup>, la lecture avec la récitation, celle d'un récitatif étant à bien des égards, si on nous passe le calembour par épenthèse, un *réxcitatif*, car la parole est

<sup>56</sup> Voir B. Noël (éd.), *Qu'est-ce que la poésie?*, Paris, Jean-Michel Place, 1995.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 605.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 676.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 661.

constamment portée par le désir. Elle se veut début, jouissance, jaillissement, amour, c'est-à-dire «cette représentation de la fin de l'homme»<sup>60</sup>, vu que «l'homme ne peut que se penser dans sa disparition»<sup>61</sup>.

Devenu personnage, ROMAN dialogue avec CELLE et PLEURÉ dans le recueil *Homme au jouet d'enfant*<sup>62</sup>, pour après redevenir, métaphore de l'écriture, l'à-venir du verbe, la promesse d'un *ubi consistam*: «Le Roman commence-t-il? s'ouvre-t-il?»<sup>63</sup>.

Mathieu Bénézet finit par trouver dans la «forme éclatée»<sup>64</sup> de l'apostille le modèle inépuisable d'une écriture transgénérique et fragmentaire toute en soubresauts, réflexions critiques, fulgurances, notations intimes proche des *Fusées* de Baudelaire<sup>65</sup>. En minuscule, dans la marge gauche, les toponymes situent le texte, tandis qu'à l'intérieur du territoire central, le texte trace par à-coups, dans un style entrecoupé, typographiquement imagée et lacunaire, sa démarche laconique, inachevée, interminable:

<sup>60</sup> *La Fin de l'homme roman abandonné*, *ibidem*, p. 391-523.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 677.

<sup>62</sup> *Histoire de Celle et de Pleuré*, in *Homme au jouet d'enfant*, *ibidem*, p. 785-827. L'on peut lire peu après, dans le même texte: «Je me souviens d'avoir aimé Roman», *ibidem*, p. 818.

<sup>63</sup> *Poèmes pour ne pas (finir)*, *ibidem*, p. 1302.

<sup>64</sup> M. Bénézet, *Détails Apostilles*, Paris, Flammarion, 1998, quatrième de couverture.

<sup>65</sup> Dans son «Prière d'insérer» aux *Dits et récits du mortel* (1977), Jacques Derrida remarque la présence chez Bénézet de «l'origine de la figure en général, donc de toutes les figures de la figure, la forme, le faciès, le visage, les tournures de la langue [...] Ce lieu d'origine on le nommerait alors le FIGURANT. Ce serait le topos, lui-même infiguré, infigurable, de ce qui donne figure, ce qui, produisant, constituant, signifiant, activement, fait figure. Ce faisant, il disparaît», in M. Bénézet, *Œuvre 1968-2010* cit., p. 1327. À son tour Philippe Lacoue-Labarthe définit son écriture «atypique et atopique, à la limite du discernable et du nommable [...] une longue et désespérée pantomime de la phonation, de l'articulation, du passage à la parole [...]», *ibidem*, p. 1330. Pour une appréciation critique de l'œuvre de Bénézet signalons le beau cahier de la revue «Le préau des collines»: *Lettres à M.B.*, 9, automne 2008.

fécamp •Image (film) dans adaptation-Hölderlin: 1 ange  
aveugle;  
Il n'y a pas d'au-delà, il faut, vivre: dedans;  
«y a pas d' couloir, c'est tout droit»  
Visage – et: fleurs: roses H dans un café  
le havre du 14<sup>e</sup>, «3 jours de cuite, j'ai essayé de trouver mon  
équilibre, je t'assure, et toi?»  
Exister c'est mélodrame. Être c'est tragédie: Faire,  
rue ici, dans l'entre-2 1 cinéma: images du *dedans*  
[...]<sup>66</sup>

Contamination des langages et des arts (cinéma, théâtre, mélodrame), typographie informelle remplaçant des articles par des chiffres, style aphoristique, expressions oralisées, tout dans l'apostille va vers l'extériorisation du dedans, ce magma.

Néanmoins, et c'est ce qui fait son charme, Mathieu Bénézet sait passer de cette formule nerveuse, brève, variée, à l'élan d'un chant plus plein évoquant le mythe, c'est bien le cas d'Eurydice dans *L'Aphonie de Hegel*:

Et Eurydice dit Les bateaux familiers se saisissent encore  
de cette ombre et le non-sens fleurit plus clair  
plus obscur Oui toute poésie fut un essai  
de jeunesse sur le fini du monde

Et Eurydice dit Tu doutes encore de ton aventure d'éjaculer  
parmi les cigales tu crois toujours au schème à la matrice d'une  
conscience sensible Mais imagine comme ça l'univers<sup>67</sup>

S'il est vrai qu'«Un poète doit être uniquement sur cette terre»<sup>68</sup>,  
lien avec la terre qui trouve chez Yves Bonnefoy, que Mathieu  
Bénézet fréquenta de son vivant<sup>69</sup>, son plus irréductible défenseur,

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>67</sup> M. Bénézet, *L'Aphonie de Hegel*, Cognac, Obsidiane, 2000, p. 82.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>69</sup> Nous devons ces renseignements à Yves Bonnefoy, qui nous a dit que Mathieu

non pas de la Terre promise, mais de la terre de la mortalité et de la finitude humaines faisant de notre vie un absolu, l'œuvre de l'auteur de Perpignan, sur le talent duquel paria Aragon quand il n'avait que vingt et un ans<sup>70</sup>, s'étale sur notre époque avec tout l'élan rythmique de sa voix moderne et ancienne, moderne car aussi ancienne, jusqu'à l'oubli d'elle-même:

Je vais vers l'oubli de moi

[...]

Je me noie en moi, pourrais- je encore prononcer.

M'oubliant, je donne parole à l'oubli.

[...]

Je ne peux connaître mes livres, ce que j'écris; c'est une douleur heureuse. Comme si, malgré tout, j'étais sauvé de moi-même<sup>71</sup>.

Bénézet était allé le voir plusieurs fois et pour plusieurs années et qu'il aurait souhaité de pouvoir le rencontrer encore plus souvent que ce ne lui fut possible.

<sup>70</sup> «Je suis fou parce que je dis que c'est un poète. On dira que je suis fou. Alors, c'est un poète», L. Aragon, préface de *L'Histoire de la peinture en trois volumes* (1968), in M. Bénézet, *Œuvre 1968-2010* cit., p. 1323-1325.

<sup>71</sup> M. Bénézet, *Œuvre 1968-2010* cit., p. 666.



## Bernard Chambaz: una poetica dell'Été

A Maria Gabriella Adamo, studiosa  
e amante della poesia,  
con vivo affetto

Nell'opera di Bernard Chambaz (1949), poeta, narratore e saggista<sup>1</sup>, una molteplicità di motivi di matrice sentimentale e critica contribuisce a delineare un universo di scrittura che molto deve alla sua formazione di storico, alla sua riflessione politica, che affonda le sue radici in una storia familiare nella quale l'impegno sociale e civile (il padre fu un parlamentare del PCF) è stato tratto predominante, così come, e ancor più, in una vicenda umana e familiare segnata da un destino crudele che lo ha visto perdere un figlio, Martin, non ancora diciassettenne nel luglio del 1992 in un incidente stradale in Gran Bretagna. Vera «*fêlure psychologique*», questo tragico evento, il più terribile che un genitore possa patire, sarà da lui definito nel *récit Martin cet été*<sup>2</sup> come «le plus

<sup>1</sup> Sul quale mancano a oggi monografie critiche o studi sistematici, di qui la necessità di attingere prevalentemente nel presente studio alla bibliografia primaria. Mi sia comunque consentito rinviare al contributo a mia cura corredato di traduzioni poetiche di testi inediti in Italia, B. Chambaz, *Otto poesie*, traduzione dal francese e introduzione di F. Scotto, «Hortus. Rivista di poesia e arte», 21, I semestre 1998, Grottammare (Ap), Stamperia dell'Arancio, pp. 140-147; e all'altra mia traduzione *darà mai una poesia*, con una *Nota di poetica*, trad. dal francese di F. Scotto, in V. Nardoni (a cura di), *Rosso primo*, Reggio Emilia, Mavida, 2009, p. 24 e p. 85.

<sup>2</sup> B. Chambaz, *Martin cet été*, Paris, Julliard 1994, «Prix Goncourt du premier roman».

grave de [s]a vie»<sup>3</sup>. Da qui in poi una poetica della mancanza e del *nostos* contrassegnerà l'intero suo percorso di scrittura, divenendo un tratto primario d'identificazione di storie da narrarsi, oltre che il timone attraverso il quale orientare la parola creatrice verso vicende al proprio dramma riconducibili per una qualche analogia, un indizio, un motivo capaci di fare ri-suonare nella sua *palette* la presenza perduta.

Se in *Martin cet été*, definito da Yves Viollier uno tra «les plus grands livres de la douleur»<sup>4</sup>, l'Autore racconta nella modalità intradiegetica questa sua tragica esperienza e l'orfanità paterna che ne consegue<sup>5</sup>, da questo momento in poi, in modi diversi legati all'alternanza di autobiografismo e di finzione, il tema della perdita del figlio e della sua ricerca diventa un leitmotiv ricorrente, a ben vedere il fulcro di una vera linea di poetica comune a buona parte dei suoi scritti, siano essi romanzi o raccolte di versi. Ne *La Tristesse du roi*<sup>6</sup>, l'autore, attraverso varie vicissitudini, racconta «l'histoire d'un homme dont le fils a disparu»<sup>7</sup>, nella fattispecie il personaggio di Jean apprende della scomparsa del figlio Marc in Cina; ne *Le Pardon aux oiseaux*<sup>8</sup>, sono due fratelli che partono alla ricerca del terzo, scomparso in Australia, in una storia d'avventure ambientata alla fine dell'Ottocento; in *Une fin d'après-midi dans les jardins du zoo*<sup>9</sup>, storia d'ambientazione molto italiana, il protagonista che non ha figli si dice comunque segretamente inconsolabile<sup>10</sup>, in preda a costanti oscillazioni fra speranze e disperazione. *Ghetto*<sup>11</sup> ruota attorno alla perdita del padre, marxista convinto e militante politico,

<sup>3</sup> Ivi, p. 11.

<sup>4</sup> *Ibidem*, quarta di copertina.

<sup>5</sup> «Ce qui confirmait, en quelque sorte, le constat selon lequel j'étais devenu orphelin», ivi, p. 210.

<sup>6</sup> Paris, Seuil, 1997.

<sup>7</sup> *Ibidem*, quarta di copertina.

<sup>8</sup> Paris, Seuil, 1998.

<sup>9</sup> Paris, Seuil, 2000.

<sup>10</sup> «Le zoo est maintenant fermé. Les mots ne servent plus à rien. On ne se console pas. Je l'avais bien dit», questo *l'explicit*, ivi, p. 188.

<sup>11</sup> Paris, Seuil, 2010.

confermando la matrice luttuosa e lacunare della sua ispirazione, che diviene però anche, ed è altro tratto stilistico rilevante, occasione di descrivere il personaggio e la sua epoca, colta nella diacronia degli eventi e del costume, specie nell'amara fine di un'utopia che aveva alimentato tante speranze di giustizia. I due volumi pubblicati per la collana gallimardiana diretta da J.-B. Pontalis «L'un et l'autre», rispettivamente *Plonger*<sup>12</sup> e *Caro carissimo Puccini*<sup>13</sup>, sono dei *récits* soggettivi che, muovendo dalla storia di un personaggio della storia o dell'attualità caro all'Autore, ritracciano con essi un segreto, intimo legame. Nel primo è narrata la vicenda del calciatore Robert Enke, celebre portiere tedesco dell'est, che ha perso la figlia Lara di poco più di due anni, affetta da una malformazione cardiaca, e che si è successivamente suicidato buttandosi sotto a un treno; nel secondo, ripercorrendo l'avventura umana e artistica del grande compositore italiano, Chambaz s'imbatte in un'epifania, ovvero la registrazione di un'aria della *Tosca* la cui data parrebbe essere quella della morte del figlio Martin, di qui la fraterna prossimità che sente per il «lourd fardeau de mélancolie»<sup>14</sup> che Puccini provò nell'apprendere della scomparsa del fratello Michele, morto durante un'epidemia di febbre gialla.

Va poi considerato, e parallelamente, un altro aspetto della personalità di Bernard Chambaz, ovvero la sua passione sportiva, che non è meramente quella di un praticante della domenica, bensì quella di un vero e proprio atleta, dapprima calciatore in gioventù, poi maratoneta e ciclista, se solo si pensi che ha corso varie maratone e che è l'autore di un libro dedicato a tale specialità sportiva<sup>15</sup>, ora abbandonata, dopo vari problemi fisici e operazioni ai tendini, a favore del ciclismo. Ebbene, un suo romanzo *Evviva l'Italia*<sup>16</sup> è la cronistoria di un Giro d'Italia che lo scrittore ripercorre integralmente tappa per tappa, ovvero quello del 1949 di cui parla Dino Buzzati, il

<sup>12</sup> Paris, Gallimard, 2011.

<sup>13</sup> Paris, Gallimard, 2012.

<sup>14</sup> Ivi, p. 150.

<sup>15</sup> B. Chambaz, *Marathon(s)*, Paris, Seuil, 2011.

<sup>16</sup> Paris, Panama, 2007.

cui inizio coincide con la data di nascita di Chambaz e nel quale un vecchio ciclista di cinquantasette anni correva il Giro di nascosto, partendo con i corridori e arrivando ore dopo di loro. Chambaz sceglie di immedesimarsi in quel personaggio di ultimo perdente e di riviverne l'avventura. Ne risulta un ritratto appassionato e vivace dell'Italia, girata in lungo e in largo, che è anche occasione elegiaca di ricordo delle tante vacanze italiane trascorse con la famiglia al completo prima che il tragico evento si producesse. *Dernières nouvelles du martin-pêcheur*<sup>17</sup> rappresenta un ulteriore sviluppo di questa pratica sportivo-letteraria: lo scrittore progetta un'impresa sportiva in solitaria, trovandosi anche degli sponsor, come avviene oggi per i veri atleti, e il libro che ne deriva è una sorta di sviluppo diaristico di questa avventura, che è nella fattispecie, nell'estate del 2011, la traversata in bicicletta *coast to coast* (da est a ovest) degli Stati Uniti d'America. Ne risulta, come già per l'Italia, un ritratto di un Paese e di un'epoca attraverso i suoi protagonisti, i suoi miti e il suo quotidiano, in un fecondo rapporto tra natura e cultura viste dallo sguardo sensibile e colto di un *wanderer* che chiama il figlio scomparso, ornitologizzandone il nome in *martin-pêcheur*, a essere il suo immaginario compagno di viaggio, modo questo di richiamarlo in vita, di aiutarsi a sopravvivergli, di continuare ad amarlo.

Parallelamente anche il percorso poetico di Bernard Chambaz è caratterizzato da quella che qui ho deciso di chiamare una «poetica dell'été», che è tale nella duplice accezione di «été» in quanto «stato», nel senso verbale participiale, e di «Été» come sostantivo nome di stagione, che è il titolo di una sua opera poetica in due volumi, chiamati rispettivamente *Été*<sup>18</sup> ed *Été II*<sup>19</sup>. Se le raccolte precedenti di Chambaz, da *& le plus grand poème par-dessus bord je-*

<sup>17</sup> Paris, Flammarion, 2014, «Prix Nucéra», «Prix Jouvenel de l'Académie française», «Grand Prix de Littérature sportive».

<sup>18</sup> Paris, Flammarion, 2005, «Prix Apollinaire».

<sup>19</sup> Paris, Flammarion, 2010.

*té*<sup>20</sup> a *Échoir*<sup>21</sup>, passando attraverso *Italiques deux*<sup>22</sup> e *Entre-temps*<sup>23</sup>, attestano l'opzione per una poesia fortemente intrisa di prosa<sup>24</sup>, di taglio prevalentemente diaristico (in senso esistenziale e intellettuale) – come nei romanzi, spesso i componimenti hanno per titolo una data –, stilisticamente estranea a ogni artificio metrico e molto in presa sul reale attraverso ricorsi all'asindeto, all'enumerazione, a procedimenti d'agglutinazione, al verso nominale e tematicamente molto legata alla descrizione di viaggi e situazioni, in ciò narrativa, la poetica dell'«été» è percepibile in particolare a partire da *Entre-temps*, la cui struttura si conforma alla dialettica del «prima» e del «dopo» il tragico evento familiare. Nel «prima», i «dix-sept poèmes antérieurs au désastre» e i «moments de partage radieux qu'ils évoquent», sottolinea Monique Petillon<sup>25</sup>, sono bruscamente interrotti dalla drammaticità di quanto occorso, che spezza la linea continua del tempo: «Un simple mur | Infranchissable | D'un côté le temps d'avant de l'autre côté | Le temps d'après. Si ça a le moindre sens»<sup>26</sup>. A essi, con strenuo coraggio, il poeta fa seguire delle poesie d'amore, solo rimedio alla minaccia della consunzione e a ciò che è ormai reso un neutro e impersonale «la confusion de ce qui fut heureux»<sup>27</sup>. E s'inaugura così anche una poetica del «post-scriptum», che colloca nel dopo anche la memoria della felicità e dell'armonia perdute del corpo familiare completo e misura minuziosamente tutto il tempo che resta dopo quell'inattesa dipartita, fondatrice di un altro tempo:

<sup>20</sup> Paris, Seghers («Poésie» 83), 1983.

<sup>21</sup> Paris, Flammarion, 1999.

<sup>22</sup> Paris, Seghers, 1992.

<sup>23</sup> Paris, Flammarion, 1997.

<sup>24</sup> «mais si j'écris indifféremment en vers ou en prose je fais la différence entre l'un et l'autre et je sais par intuition quand et pourquoi je choisis le vers ou la prose», B. Chambaz, *Été II* cit., p. 128.

<sup>25</sup> M. Petillon, *Un éclat inexorable*, «Le Monde des Livres», vendredi 13 juin 1997, p.v.

<sup>26</sup> B. Chambaz, *Entre-temps*, Paris, Flammarion, 1997, p. 84.

<sup>27</sup> Ivi, p. 111, corsivo mio.

888ème jour  
L'absence insoutenable  
Et parfaitement ordinaire  
Un jour comme  
Les huit-cent-quatre-vingt-sept qui l'ont précédé  
Malgré l'avis de tempête  
Sur le quart nord-ouest  
Le triple infini pareil à la grande roue  
D'une fête foraine 8 nuits avant Noël<sup>28</sup>

Il tempo del viaggio, malgrado l'amore che resta e avvince alla vita, è soprattutto un tempo di mancanza, quello di un avvenire spossesato dell'amata presenza:

Que tu nous manques aujourd'hui même pas trois ans  
Et tant d'abîme  
Dans l'avenir dépossédé déplumé  
Comme le papyrus dans le vase  
En faïence bleue avec la mémoire qui remonte encore  
Au-delà<sup>29</sup>

Tale situazione di carenza e disperanza ha come effetto anche una confusione nell'identità del soggetto, resa da esitazioni sul suo statuto che si manifestano grammaticalmente con l'eterodossia della proliferazione dei pronomi personali soggetto di chi si sforza di sopravvivere alla mancanza stessa: «L'habitable transitoire où *je tu nous* survivons»<sup>30</sup>.

*Échoir* si pone nel segno di Shakespeare<sup>31</sup>, tra evocazioni di Amleto, re Lear ed esotismi, così come del viaggio, basti pensare alla *suite* in esso contenuta dal titolo vagamente alla Henri Michaux di *Ecuador et autres voyages*; il diarismo della scansione successiva

<sup>28</sup> Ivi, p. 141.

<sup>29</sup> Ivi, p. 193.

<sup>30</sup> Ivi, p. 201, corsivo mio.

<sup>31</sup> Che ebbe un figlio, Hamnet, sepolto a undici anni e mezzo, cfr. B. Chambaz, *Été II* cit., p. 140.

delle date di questa sezione, strutturata secondo una prima parte in prosa seguita da una seconda in versi, testimonianze, oltre che dell'ibridazione generica, di un bisogno di ancorare la memoria al presente dell'esperienza<sup>32</sup>, che non può tacere, un «17 août», «Ce que nous fûmes | Juillet et août | À cinq [...]», sogno in quel momento dell'oltre di «un temps irrévocablement congédié»<sup>33</sup>. L'esotismo dei luoghi visitati (l'Ecuador, Nanchino, Addis-Abeba...) è occasione, riferendosi a Yves Bonnefoy («la poésie et le voyage sont les seules activités humaines qui aient un but»<sup>34</sup>), per interrogarsi sulla ragione del partire e sul *nostos* del ritorno che ne consegue. A questa erranza fa omologamente eco un moto di deriva che inanella, in tappe simili a perle di collana, toponimi (Berlino, il Messico...) e luoghi mentali o della scrittura (due libri di Michel Deguy, due pagine di Bonnefoy, due lettere di Apollinaire, due versi di Ungaretti, due pagine di Mallarmé, o dei ritratti di scrittori e artisti, da Van Eyck a Erasmo, da Copernico a Tommaso Moro...). Chambaz ci dice in questo modo come ogni partenza sia nel contempo una morte e una rinascita, che il titolo stesso della raccolta, anagrammabile in «écho» (eco) e «choir» (sprofondare, lasciarsi cadere), condensa in *Échoir* (s-cadere, ovvero, direi, un «cadere oltre il limite del tempo»).

Culmine della poetica dell'«été», ma anche sua evoluzione ulteriore è naturalmente la silloge *Été*, il cui anomalo formato editoriale quadrato<sup>35</sup> è conforme all'ampiezza prosastica di molte sue pagine e di varie sue sezioni di versi e che corrisponde a un progetto assai ambizioso, ovvero quello di scrivere un immenso poema di 1001 frammenti numerati, qui detti *séquences* e legati alle sue tematiche di sempre, il viaggio, la famiglia, l'erranza fisica e intellettuale<sup>36</sup>,

<sup>32</sup> Chambaz rammenta che il suo insegnante Michel Deguy nei suoi corsi spiegava che se Dante fosse esistito oggi avrebbe parlato del metrò.

<sup>33</sup> B. Chambaz, *Échoir* cit., p. 87.

<sup>34</sup> Ivi, p. 111.

<sup>35</sup> Un po' come avviene per i libri di taluni poeti orientali che si sviluppano più in orizzontale, è il caso, per esempio, di quelli del poeta cinese Yang Lian editi in Italia da Scheiwiller.

<sup>36</sup> «[...] j'essaie de me retrancher dans un lieu mental (ÉTÉ) où je pars à

il dramma patito, i libri e gli uomini, insomma la storia dell'umanità di tutti i tempi e di tutte le epoche assemblata nel punto che la poesia condensa ed eternizza. Di qui la sua ripartizione in due volumi, rispettivamente *Été*, contenente i primi cinquecento frammenti, ed *Été II*, includente gli altri cinquecentouno<sup>37</sup>, articolati in globali dieci *Chants*. Un'opera così estesa nel tempo di gestazione e scrittura non può non far pensare per ampiezza ad alcune opere marcanti del Novecento poetico, da *The Waste Land* e i *Four quartets* di T.S. Eliot ai *Cantos* di Ezra Pound<sup>38</sup>, a *Flow chart* di John Ashbery e al *Canto general* di Pablo Neruda, ma anche a raccolte la cui scansione geometrico-quantitativa della struttura è, per così dire, pre-ordinata come uno spazio vuoto da riempire con la parola della scrittura – avviene per esempio in *La Chute des Temps*<sup>39</sup> di Bernard Noël –, così come ad altri naturali rimandi a una scrittura *on the road* quale quella di Jack Kerouac, benché epurata di ogni maledettismo etico o di maniera. Non a caso, nel corso di quest'opera, Chambaz dirà di sentirsi un «poeta americano»<sup>40</sup>, di ammirare

l'aventure poussé par la grosse main d'un démon devenu familier» (séquence 210), ivi, p. 122.

<sup>37</sup> La scelta del dispari forse per fedeltà all'«impair» reso celebre dall'*Art poétique* (*Jadis et Naguère*, 1884) di Paul Verlaine?

<sup>38</sup> Si veda, per esempio, qui, la séquence 74: «Pound à Pise. Lou à Pise. Et nous à Pise la première fois l'été (à m-pêcheur moins six mois) [...]», ivi, p. 49.

<sup>39</sup> B. Noël, *La Chute des Temps*, Paris, Flammarion, 1983. In questa raccolta a tre *Chants* di rispettivamente 333, 223 e 333 versi, fanno eco due *Contre-chants* di 111 versi. Noël associa questa scelta preordinata della lunghezza di un testo al gesto oracolare, che delinea uno spazio affinché in esso avvenga quella che egli chiama una precipitazione verbale: «Les espaces qu'il [le chiffre magique] contient, je pourrais qualifier leur fonction en ayant recours à une vieille image: celle du geste de l'oracle. Le devin délimitait par son geste une portion du territoire céleste, et cette portion devenait un lieu du sens puisque l'entrée dans ce lieu d'un oiseau devenait significative. Je construis un espace qui donnera du sens à une précipitation verbales», B. Noël, *L'Espace du poème. Entretiens avec Dominique Sampiero* cit., pp. 70-71. Malgrado le apparenze, nulla di formalistico, né di oulipiano in questa scelta.

<sup>40</sup> «je me sens | plus que jamais poète américain», B. Chambaz, *Été* cit., p. 174. Non senza però ritagliarsi il diritto a qualche distinguo polemico legato all'attualità politica e alla condotta degli americani: «[...] je me reconnais le droit et le libre-

Olson (séquence 9), ma anche *Paterson* di William Carlos Williams (séquences 24, 31, 141).

Il poeta chiama in causa, fin dal testo liminare della prima sequenza, la ragione metapoetica del poema che sta scrivendo, identificando nella poesia «le motif du poème, la mécanique, le branle, la volonté ou l'illusion d'aller un peu plus loin, l'univers qui se met en place à partir du moindre mot»<sup>41</sup>, poi procedendo, poco oltre, a una definizione analitica della polisemia del titolo, che chiama esplicitamente in causa, nell'evocazione di «S. Martin», il nome del figlio scomparso, ovvero «été»:

(séquence 5)

Été

dans le dictionnaire: vient juste après Et caetera.

1) Saison, beaux jours (en automne): été de la S. Martin, été de la vie, été de l'âge (fig. et poét.), être dans son été: la fleur de l'âge.

2) participe passé du verbe être<sup>42</sup>.

Ne scaturisce un'intensa intertestualità, che da un lato include la riflessione critica su analogie fra il proprio progetto e altri progetti analoghi nel corso della storia della poesia (da Malherbe a Jouve, da Artaud a Ponge), dall'altro identifica in alcune opere occorrenze testuali specifici, come il verso, per il progetto chambaziano emblematico, di Williams che dice: «c'est l'été c'est la fin» (séquence 31)<sup>43</sup>. Desideroso di costruire una poesia oggettiva – «écrire un très long poème | objectal | où il n'y aurait rien de moi que la main | et un peu de pensée»<sup>44</sup> (séquence 26) –, Chambaz tuttavia

arbitre de critiquer les USA et de dire que je sens quelque chose de pourri dans le royaume étatsunien», séquence 255, *ivi*, p. 144.

<sup>41</sup> B. Chambaz, *Été* cit., p. 9.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 19. E ancora: «Ceci n'est pas le sujet. D'ailleurs il n'y a pas de sujet mais un objet [...]» (séquence 35), *ivi*, p. 23. Vedasi anche analogamente la séquence 47, *ivi*, p. 30, la séquence 56, *ivi*, p. 36, la séquence 381, *ivi*, p. 213. Pur tuttavia,

ben conosce l'impossibilità di prescindere dall'esperienza specifica del soggetto, anche quando oggettivamente osservata, per ogni scrittura di poesia che si radichi in un'avventura individuale, non a caso scrive alla prima persona del «singolare», proprio per ribadire questa singolarità del dato esperienziale che si scontra contro l'inesorabile oggettività del tempo, il quale scandisce un'ipotetica vita *post-mortem* del figlio precocemente mancato, vita meno propriamente sua che di chi lo compiangere:

(séquence 25)

1.1.2000 demain  
série de chiffres qui te ressemblent  
dans seize jours le jour de tes vingt-quatre ans  
le tiers déjà de ce qui fut  
et combien de secondes  
j'ai recompté  
comme je faisais à New York un peu partout  
Ivry retour du Japon  
demain  
2731<sup>e</sup> jour  
et autant de nuits<sup>45</sup>

Vi è indubbiamente un sicuro nesso tra il caos nel quale il tragico evento ha precipitato la vita del poeta e della sua famiglia con la scelta poeticamente caoticista<sup>46</sup> assunta per quest'opera: «Le motif du poème est ce chaos qui est devenu (depuis sept ans et sept mois) notre vie [...]»<sup>47</sup> (séquence 48); tuttavia egli sembra volersi sottrarre in questo spazio aperto ed eteroclitico a ogni sussiego di co-

il poeta non può non rilevare l'assoluta imprescindibilità della soggettività di ogni espressione poetica: «oui, je suis un sujet, je n'y peux rien», séquence 399, ivi, p. 227.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 18-19.

<sup>46</sup> Non a caso è qui citata la nozione di «Chaosmos» (séquence 199) cara anche a Michel Collot.

<sup>47</sup> Ivi, p. 31.

erenza stilistico-tematica, preferendo lasciarsi guidare da un istinto avventuroso volto all'occasione legata al dato memoriale, casuale, fortuito, per questo non disdegna le variazioni di tema e di tono, la contrazione aforistica, o l'abbandono gnomico-critico della *doxa*, per poi lapidariamente rivelare l'ambizione fondamentale del suo progetto:

C'EST LA MORT  
QUI L'EMPORTE  
SUR LE MOT<sup>48</sup>

che nel paronomastico gioco epentetico di «mo(r)t» e «mot» mostra l'inclusione della parola nel campo semantico della morte, nozione cara a Maurice Blanchot.

Molto significativa appare nel dipanarsi del testo la materia metapoetica. Ciò avviene proprio perché la misura cogitante, che si sviluppa parallelamente al dato del vissuto e delle letture, conduce quasi automaticamente il poeta verso il nucleo imprescindibile di prassi e pensiero, non certo per eludere la nota luttuosa di basso continuo, ma per cercare di scrivere quel libro nuovo cui allude all'inizio, libro che chiami a raccolta ogni risorsa di esperienza e intelletto per arginare la pena e superarla forse attraverso la varietà e ricchezza del vivere, o, meglio, del sopravvivere.

Ecco allora le carte dello scrittore confondersi con quelle del lettore: «[...] moi je lis la poésie comme le journal, et en même temps il est nécessaire de consentir à l'obscur, à des zones plus opaques, faire que le poème advienne, qu'en quelques lignes on voie apparaître tout ce qui tient à un fil»<sup>49</sup> e, nella séquence successiva, riferendosi a Blake, Nerval, Mandelstam e altri, questo appello all'urlo che la

<sup>48</sup> Ivi, p. 60. Questa sorta di epigramma è ripetuto come un leitmotiv anche a fine séquence 300, ivi, p. 168, e a fine séquence 400, ivi, p. 228, con la più perentoria variante «C'EST LA MORT | QUI L'A EMPORTÉ | SUR LES MOTS» della conclusiva séquence 500, ivi, p. 284, che nel finale di *Été II* diventerà «C'EST LA MORT | QUI L'aura EMPORTÉ | SUR LES MOTS», ivi, p. 260, icastica e perentoria variante di tempo verbale, a suggello dell'ineluttabile.

<sup>49</sup> Ivi, p. 64.

poesia ha pur ragione d'essere (e si pensi a *Howl* di Allen Ginsberg): «[...] il y a de quoi hurler à travers le monde | de quoi hurler | en poème»<sup>50</sup>. Poco a poco, l'«été» è sostituito momentaneamente dall'«être»<sup>51</sup>, quello etereo delle nubi di Baudelaire, del *presque rien* del *poème léger*<sup>52</sup>, dell'*échec* («J'éprouve ce qui échoue en poème ou échoit»<sup>53</sup>), nella convinzione che poesia sia anche musica («Le poème est musique. Redite»<sup>54</sup>) e rivolta («Vingt et un coups de canon pour annoncer la parution | d'un poème | Très révolté»<sup>55</sup>), finché si palesa l'influsso del Blaise Cendrars poeta-fotografo nel desiderio di scrivere una poesia-fotografia («Au lieu de prendre ces photographies j'écris des poèmes qui voudraient être ces photographies rien de plus [...]»<sup>56</sup>).

Bernard Chambaz è poeta che sa fare auto-critica, anzi fa d'essa un tratto di poetica interno al poema stesso perché essa corrisponde con il lato costantemente *in fieri* della sua scrittura. Il gioco dei significanti, ora agglutinati<sup>57</sup> in sequenze senza separazione alcuna fra le parole, o fitte di *démembrements*<sup>58</sup> come in taluni testi di Robert Pinget, ora giocati su tipografismi quali quelli che evidenziano il

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> «la poésie est être | et non pas faire dit-il encore et à moi de me débrouiller | avec ça dans un chant | intitulé praxis» (séquence 155), *ivi*, p. 91.

<sup>52</sup> Mi pare emblematica di questa poetica del *presque rien* la séquence 221, che proprio sul lessema «rien» intesse un florilegio nel contempo melodicamente aggraziato e significativo tutto giocato anche sulla poetizzazione del luogo comune fraseologico: «À partir de rien: | trois fois rien | comme rien | comme (un) rien | rien à dire: rien à redire: c'est parfait | en un rien de temps: en moins de temps | qu'il ne faut pour le dire | insignifiant | rien que ça, oui, la poésie n'est rien que ça», *ivi*, p. 127. A questo atteggiamento fa eco una successiva personale dichiarazione di poetica, che rivela un analogo rapporto col nulla della propria scrittura: «La question est: pourquoy je passe tant de temps à écrire: pour rien | pour presque rien | pour trois fois rien», *ivi*, p. 132.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>57</sup> Per esempio la séquence 385, *ivi*, p. 217.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 204.

sema «TOI» nel nome di uno dei figli «AnTOIne»<sup>59</sup>, o che scrivono «&» per «et», anche molto variando la *palette* con maiuscoli, corsivi e prestiti da altre lingue (italiano, inglese, spagnolo...), è un mezzo per rappresentare lo spazio contemporaneo del reale all'interno del quale è ambientata la scena del poema. Momento anche di «cronaca»<sup>60</sup> e di riflessione sul destino odierno della poesia, sempre meno considerata dall'opinione pubblica, occasione però di ribadire la sua natura ritmica: «La poésie est une question de rythme où battre les mythes au quotidien»<sup>61</sup>.

Nel convocare altre figure poetiche, da Juan Gelman che ebbe a patire sofferenze analoghe alle sue acute dalla ferocia terroristica, a Simón Bolívar, Ovidio, Dante, Lorand Gaspar, Mathieu Bénézet, Chambaz dà forza alla sua sarabanda poetica, che è danza delle forme, dolente e vitale, agonica giubilazione, ma soprattutto, al di là dell'artificio formale cui non deve essere estranea la lezione di Michel Deguy, di cui fu allievo, alla volontà di mostrare «[...] la fragilité des choses et la ténuité du lien qui nous attache à la vie voire la scrupuleuse attention portée à chaque vers et la pudeur dont [il voudrait] recouvrir chaque mot»<sup>62</sup>.

Una sostanziale continuità stilistico-tematica caratterizza anche *Été II*, che forse si differenzia dal primo volume per alcune varianti d'itinerari topografici e di scenari (la Russia, l'America, l'Italia...), legati ai nuovi viaggi compiuti e alle nuove esperienze e letture, nel ribadire una costante fede nel valore della poesia, nella sua intensità, non senza ritorni, come questi, al riproporsi a distanza della perdita:

comment admettre  
en effet  
que  
tu ne sois plus

<sup>59</sup> Ivi, p. 189.

<sup>60</sup> «Je voudrais pourtant qu'on le [le livre] lise comme une chronique», séquence 350, ivi, p. 199.

<sup>61</sup> Ivi, p. 221.

<sup>62</sup> Ivi, p. 277.

ici et maintenant  
mais là  
-bas  
sous cinq pieds de terre  
mort  
il n'y a pas d'autre mot<sup>63</sup>

Martin torna poi ancora in altre proiezioni simboliche per metonimia, come quella di S. Martin, cavaliere di Simone Martini (séquence 561), che nella figuralità antica gli riconosce una dimensione araldica, che molto ha messo in luce il *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*<sup>64</sup> di Mario Luzi, tra storia e sua trasfigurazione lirica. Sono qui altre evocazioni come quelle di Anatole, figlio di Mallarmé, cui egli dedica il celebre *Tombeau* (séquence 581-583), o quelle di Van Gogh e Artaud, figure della reclusione e della sofferenza a proseguire la lunga, inesausta e mai esanime *kyrielle* del dolore, nella quale grande è l'apporto dei poeti russi, da Puškin a Majakovski, da Esenin a Chlebnikov e Blok, che riappaiono tra le macerie di ciò che fu la grande speranza rivoluzionaria d'inizio secolo.

Nel grande paiolo, che tutto rimescola e ravviva, compaiono richiami a presenze letterarie amate, da Saba a Ungaretti, da Luzi a Zanzotto, quasi a volere ricreare attraverso esse una comunità solidale capace di dare la forza necessaria a far fronte allo sgomento, sgomento che è anche quello per la morte del giovane Gilles Tautin, affogato nella Senna durante i moti del Sessantotto per sfuggire a una carica di polizia, tanto che il poeta finisce col ricomporre una ghirlanda ideale che leghi, in un ponte fra le epoche, tanti giovani tragicamente scomparsi:

(séquence 785)

<sup>63</sup> B. Chambaz, *Été II* cit., séquence 543, p. 30.

<sup>64</sup> Milano, Garzanti, 1994.

envisager un traité des corps flottants  
archimède  
mais des corps  
flottant abandonnés par la vie.  
anatole  
gilles tautin. paul  
la rose de personne.  
albert ayler<sup>65</sup>.

Il Chant IX torna fin dal suo titolo, «Sujet», alla centralità del tema iniziale, ovvero dell'evento tragico della scomparsa di Martin (detto ormai, per celia affettuosa, «m-pêcheur»), che è l'innegabile «toi rayé de la carte sauf en pensée et en poème»<sup>66</sup>, a rivelare nell'«été» l'ambiguità metafisica dei verbi «essere» e «seguire» in francese: «repartir de l'ambiguïté en français du verbe *être* et du verbe *suivre* quand j'écris que je suis, car suivre c'est venir après et repartir»<sup>67</sup>.

Benché inconsolabile, il poeta sa che comunque qualcosa «segue» sempre nell'«essere», se scrivere è il modo migliore di proseguire (séquence 841), non fosse che nello scrivere a lui, per lui:

[...]  
Je n'avais plus de mots  
plus d'autres mots  
que ceux-là que le petit m-pêcheur  
etc  
je ne m'arrêtera pas  
d'ailleurs  
ça doit être  
un peu pour ça que j'écris  
car toi aussi tu  
continues sans  
autre raison que de continuer<sup>68</sup>

<sup>65</sup> B. Chambaz, *Été II* cit., p. 151.

<sup>66</sup> Ivi, p. 159.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> Ivi, p. 190.

Sospinto dalla natura selvaggia delle terre degli Indiani d'America, e dalle peregrinazioni vagabonde di Kerouac, il poeta riprende la strada, prosegue, continua, è. Ricondotto sulle vie italiane, ritrova consolazione in Ovidio, nell'*Eneide*, nei sentieri di Paestum, alle pendici del Vesuvio a Posillipo, come un redivivo *El Desdichado* di Gérard de Nerval, sulle salite che videro arrampicarsi agile l'esile figura tenace e tragica di Marco Pantani, poi ad Arezzo e a Firenze, tra Petrarca e Dante, fino al *sogno fatto a Mantova* di Yves Bonnefoy (séquence 959). Testimoni Pasolini, Saba, Luzi, la carovana poetica si trascina verso l'*explicit* in un alternarsi di elegie e lamenti, di richiami e silenzi, di amore per l'amata Anne, che sa e quel nome tace perché «il n'y aura que toi petit m-pêcheur à ne pas avoir grandi ni vieilli, ni vraiment été»<sup>69</sup>.

<sup>69</sup> Ivi, p. 259.

## André Velter. Le poème-médita(c)tion

Poète, voyageur, essayiste, éditeur, auteur et interprète de poèmes mis en musique, aucune de ces définitions ne saurait suffire à identifier la personnalité complexe d'André Velter, être sensible et vivant, constamment à l'écoute du mouvement du monde et de la parole d'autrui, comme des silences profonds des cimes népalaises. En effet, chez André Velter l'élan semble à chaque fois l'emporter sur le programme, son désir de parler le pousse à orienter son discours vers des lieux secrets ayant «l'expansion des choses infinies», sans pourtant jamais perdre de vue le lien avec la terre, parcourue en long et en large comme un nomade en quête de la lumière.

En m'essayant à un exercice d'étymologie fantastique que Borges me pardonnera, je dirais que le mot «terre» est inscrit même dans son nom: vel-ter(re), où «vel» me fait penser au «volo-vis-vult» du verbe latin *velle*, ce qui fait que son nom pourrait vouloir dire quelque chose comme «je veux la terre», sémantiquement anti-mystique.

Mais sans trop insister là-dessus, j'aimerais maintenant revenir aux sources de son inspiration et aux idées qui la nourrissent, dans le but de montrer à travers un parcours qui n'aura rien de rigoureusement systématique, que dans le poème-Velter coexistent essentiellement deux natures, à savoir la *méditation*, qui n'a rien de fidéiste ni de foncièrement religieux si ce n'est que le sentiment d'un sacré de l'existence dépourvu de toute valeur mystique, et l'*action*, conçue à la fois comme le résultat d'un mouvement dynamique du corps et

de l'esprit dans l'espace (le voyage) et de l'énergie de la parole qui en témoigne (l'écriture).

À vrai dire, la tendance nomade d'André Velter se manifeste dès son enfance lorsque ses premiers déplacements préparaient les longs voyages de sa maturité:

En fait, mes premiers déplacements ont été de faible amplitude, mais décisifs. Fils d'instituteur, j'ai eu l'enfance d'un semi-nomade, avec cantonnement d'Automne et d'Hiver au village, puis Printemps et Été passés à quelques kilomètres de là, en lisière d'une immense forêt, dans un ancien pavillon de chasse à courre transformé en école de plein air<sup>1</sup>.

Errances, voyages, c'est ainsi que le poète inscrit dans la chair du monde – il dira aussi «la pulpe du réel»<sup>2</sup> qu'est la poésie – «l'alphabet de son passage»<sup>3</sup>, qui le porte, comme déjà Montaigne, à peindre «le passage», car l'être est ce qui échappe et se disperse en mille bribes dans l'écoulement des jours et il ne reste qu'à en rassembler les morceaux disséminés le long des chemins parcourus. C'est que chez Velter, le mouvement physique va de pair avec le mouvement mental faisant de la lecture une démarche dynamique, un prélude du voyage qui la suivra. Si l'on pense, par exemple, à des livres comme *Du Gange à Zanzibar*<sup>4</sup>, ou *Le Haut-Pays* suivi de *La traversée du Tsangpo*<sup>5</sup>, ce qui saute aux yeux est avant tout la source rimbaldeenne de son inspiration, à savoir le désir de se laisser porter par l'élan du voyage où celui-ci le mène dans la conviction que «la vie est plus vaste que les livres | et l'inconnu plus vaste | que la poussière du temps»<sup>6</sup>. C'est comme s'il voulait défier ce voyage qu'est le livre par l'immédiateté sensible de l'aventure qui le transcende. Nommer les personnages des livres équivaut donc à en faire autant d'étapes de sa démarche mentale:

<sup>1</sup> A. Velter, *Autoportraits*, Vénissieux, Paroles d'Aube, 1991, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>4</sup> A. Velter, *Du Gange à Zanzibar*, Paris, Gallimard, 1993.

<sup>5</sup> Id., *Le Haut-Pays* suivi de *La traversée du Tsangpo*, Paris, Gallimard, 2007.

<sup>6</sup> Id., *Du Gange à Zanzibar* cit., p. 31.

Je me suis accordé plus de passions fatales  
qu'il n'y a de mots chez Goethe  
Dante, Shakespeare et Hugo  
[...]  
Je dis Valmont, Fabrice, Nastassia Philippovna  
Meursault, Balsamo, Joseph K.  
Plume, Alvaro de Campos, René Lays  
je dis la meute des Rougon, le cri  
de Siang-tse dans le Pékin des années trente,  
les chemins de sable de Lawrence, Thesiger et Xingre,  
*le Mont Analogue*, les Tambours de la pluie,  
je dis Tynianov, Henri Miller, Istrati  
tout Villon, tout Rimbaud et la strophe dernière  
de *la Maison du berger*, car je dis et je dirai  
*ton amour taciturne et toujours menacé...* Oui<sup>7</sup>

La richesse de cette énumération, qui est aussi une méditation sur la trace mnésique laissée par la lecture dans l'esprit de celui qui s'y voue, est à sa manière un paysage mental et intellectuel révélateur d'une âme éclectique dont le catalogue réunit des figures disparates dans un parcours chaoticiaste visant pourtant moins la dispersion que la synthèse des contraires. L'analyse des exergues précédant plusieurs poèmes permet de découvrir la multiplicité des sources littéraires auxquelles puise l'inspiration d'André Velter, de Whitman à Ungaretti, de de Andrade à Sэфéris et à Rilke, jusqu'aux orientaux, tels que Omar Kайyam ou Han-Shan, pour n'en citer que quelques-uns. Là, le voyage se heurte au paradoxe de l'impasse a-topique, si on peut lire dans un de ses textes le vers suivant: «Migration immobile de qui n'a plus de lieu. | Temps immobile de qui n'a plus d'âge»<sup>8</sup>.

La méditation du poète le porte à se confronter avec l'énigme du désert et du silence d'un au-delà intramondain, là où l'homme n'est plus qu'écoute d'une nature sauvage, pure lumière:

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 57.

Je vais plus loin que la route,  
plus haut que les alpages  
près des rochers où rien ne pousse

La lionne suit la ligne des neiges,  
l'aigle tourne dans l'azur,  
j'entends les cris des petits singes.

Le vent s'est fait mon équipage,  
la nuit la compagne de mon cœur  
et le soleil m'offre à boire.

Si tout me manque rien ne manque,  
prenez les braises de mon foyer,  
je vis d'un souffle de feu

(Le vagabond se joue des apparences,  
le vagabond met l'infini dans son jeu,  
il chante follement sa folle liberté.)

Je vais plus loin que mon refuge,  
plus haut que l'écho des vallées  
près de la seule lumière<sup>9</sup>.

Ce beau poème inspiré par Milarepa me semble exemplaire d'une lucidité visant l'essentiel du voyage, ce qui en fait moins un égarement qu'un retour sur soi-même. Dès le début l'insistance anaphorique sur l'expansion de la dimension spatiale («*plus loin que la route | plus haut que les alpages*», c'est moi qui souligne) projette le sujet vers un lieu symbolique et pourtant réel où il devient la nature elle-même («Le vent s'est fait mon équipage | [...] | le soleil m'offre à boire | [...] | je vis d'un souffle de feu»). Dans cet espace fondamental, dominé par les quatre éléments présocratiques, «le vagabond», entouré par les fauves, prononce un aphorisme oxymorique

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 58-59.

(«Si tout me manque rien ne manque»), car rien ne manque dans un lieu où l'avoir ne compte rien et seule la nature détermine et satisfait les besoins de l'homme-visiteur. La réitération anaphorique conclusive, faisant circulairement écho à l'initiale («Plus loin que mon refuge, | plus haut que l'écho des vallées») marque un parcours ascendant ayant quelque chose du poème *Élévation* de Baudelaire. Le vagabond atteint là l'essence de sa propre condition de plénitude par une progressive spoliation de son avoir au profit de l'écoute qui chante sa liberté, au-delà de l'écho des vallées, en s'approchant de la pureté de la lumière qui le rédime et le renouvelle.

Dans cette nouvelle dimension, le poète met en discussion toute certitude, cela au moyen de quelques questions rhétoriques telles que «Un chemin/quel chemin?», ou bien «Un paysage/quel paysage?»<sup>10</sup>, comme s'il voulait signifier par là la perte de tout point de repère précédent et l'exigence d'attribuer de nouvelles connotations aux lexèmes du langage, à même d'habiter le vide et de rendre évidente l'insuffisance des mots à le nommer. C'est que le poète veut voir, sa quête vise la pleine lumière, celle, aveuglante, des grandes neiges et des glaciers, comme des déserts, car voir efface toute limite, révèle l'obscur des cavernes du monde, ce qu'elles cachent, comme c'est le cas de ce poème d'«un soir à Sânci [...] en pensant à Guillevic»<sup>11</sup>:

Voir si nettement  
que ce serait un regard  
sans secret ni limite

regard d'accueil  
pour des ombres  
qui ont fui la caverne

ou lutté contre la peur  
de ce legs de chimères

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 69-70.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 78.

qui aveuglent du dedans

un très léger sourire<sup>12</sup>

Sorte de fantômes de la caverne de Bacon, les «chimères»-«ombres» cherchent la lumière, montrent contre toute aveuglement, un «sourire» nietzschéen, s'ouvrent à la plénitude du dehors de *l'expérience extérieure* (pour reprendre une définition chère à Bernard Noël). Ailleurs, en Inde, des sonnets scandent le rythme de l'alexandrin, pour redire ce souci d'ouverture, au loin: «On n'est jamais si bien que dans une autre vie, | Loin de soi, loin de tout, en terrain découvert»<sup>13</sup>.

Or, si plusieurs éléments pourraient faire penser à une *méditation par le dehors*, celle d'un sujet écrivant qui s'absenterait de lui-même pour épouser le reflet du monde sur son regard, en effet la méditation de Velter se veut plutôt un mouvement d'aller-retour du dehors vers le dedans, dans la mesure où elle naît de la lecture, se déploie dans la lecture du paysage qu'est le voyage, puis elle revient sur elle-même dans le but de mieux voir l'invisible du texte, l'obscur de la terre, la cécité du regard. C'est ce que j'appellerais une *médita(c)tion*, du fait de sa tendance à faire de tout geste mental le prélude d'une action, ou bien d'une inaction ayant pourtant de l'action cette interrogation de l'état des choses, bref, une volonté/nolonté. Un passage de *Shekawati Blues* semble bien dire cet état d'esprit particulier, partagé entre le désir d'agir, ou de réagir, et la conscience de l'impossibilité/vanité de toute action:

[...]

Les frontières ont fermé l'immensité du verbe,

L'infini des passeurs, le vertige des devins,

Le sombre chant de ceux qui savent que tout est vain

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> «À la Rani de Jhansi», *ibidem*, p. 97.

Hors l'errance des choses ou l'inconnu superbe.  
Les *havelis* s'effritent et commence la fable:  
La brume sur le désert, Mandawa dans les sables...

Si «tout est vain», si «l'inconnu» est «superbe», alors il vaudra mieux se laisser emporter par le flux du temps et que, comme dans *Kumbhalgarh*, «l'ombre du temps couvre l'histoire des ombres»<sup>14</sup>. Les promenades à cheval, le contact avec l'âpreté de la terre qu'elles permettent, sont non seulement un moment de présence physique et mentale, si le poète dit «Contre la selle de bois | avoir le sexe raide»<sup>15</sup>, mais aussi un instant de fusion avec la croûte terrestre («Je dévale le haut-corps de la terre»<sup>16</sup>) et l'atteinte d'un état d'extase («Il est un accès équestre à l'extase»<sup>17</sup>).

Velter, qui «aime les récits de la terre»<sup>18</sup>, se doit de parcourir ses veines les plus lointaines et apparemment insaisissables; que ce soient *Le Haut-Pays*, ou bien *La traversée du Tsangpo*, il s'agit d'aller *Jusqu'au bout de la route*<sup>19</sup>, dans le sillage des anciennes caravanes, vers l'ultime horizon celant cet «inconnu» et ce «nouveau» que dans son *Voyage* Baudelaire avait cherché au fond des mers. Il s'interroge sur la valeur du mot *errance*, comme s'il voulait sonder la raison de sa propre démarche:

*Errance* est un mot si étrange...

avec sa part d'exil volontaire,  
de mise à l'écart de soi

et ce murmure sans foi ni loi

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*. Sur l'importance du cheval dans l'œuvre d'André Velter voir S. Nauleau, *Un verbe à cheval. La poésie équestre d'André Velter dans le sillage de Bartabas*, Mont-de-Marsan, L'Atelier des Brisants («Chambre d'échos»), 2008.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>19</sup> A. Velter, *Jusqu'au bout de la route*, Paris, Gallimard, 2014.

qui retourne au mystère<sup>20</sup>

Dans l'errance la notion de temps se dilate à l'infini, jusqu'à la perte de tout point de repère, comme dans *Échos d'Al'shâ Maymûn*: «Que d'espaces par-delà les tempêtes et les dunes | Qui mesure le destin en semaines, en mois, en années!»<sup>21</sup>. Le poète interroge également le sens du voyage, non sans montrer des moments de fatigue que sa méditation n'arrive pas à expliquer<sup>22</sup>; c'est que la succession d'images, les trous de mémoire, la confusion des rêves laissent en lui un sentiment étrange d'inachèvement. *Le Grand Seuil* évoque «un avant-bras cassé»<sup>23</sup> (et le souvenir va naturellement à son Henri Michaux bien aimé), cause d'une immobilité mal digérée source d'«impatience», prélude aux départs acharnés successifs par déserts et montagnes, «pour n'être que le mouvement d'une main | si peu sûre de faire signe»<sup>24</sup>.

*Stèles des chemins creux*, dans le sillage de Victor Segalen, se sert de la prose pour entamer une réflexion lyrique sur le sens de la pensée et sur sa sagesse: mystères, labyrinthes, secrets, loin de le pousser à se confier aux maîtres, le vouent plutôt à la folie tournant le dos à toute métaphore pour regarder «le Grand Vide»<sup>25</sup>, sa béance sans raison ni réponses, sa foudroyante beauté. L'Inde, oui, mais aussi le Japon *sans y être*<sup>26</sup>, autant de moments d'errance, d'exil, de quête et de perte de soi qui marquent les étapes d'un éloignement du lieu de départ dans le but (pourvu qu'il y en ait un) de trouver ce qu'on ne sait pas, peut-être Dieu, même si «il n'est aucun dieu hors

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>22</sup> «Je vois ce que j'ai vu | comme un gouffre d'absence aux images haletantes, | à la renverse de je ne sais trop quelle histoire. || Je n'entends pas récupérer le thème ni le refrain, | on m'a assez saturé de voyages, | assez bercé sans y comprendre rien», *ibidem*, p. 76.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>26</sup> *Du Japon sans y être*, *ibidem*, p. 109 et ss.

de nous | Je ne le sais que trop»<sup>27</sup>, écrit-il dans *L'Oracle*. Or, s'il n'y a pas d'enjeu, il y a toujours la *dépense*, n'ayant pas nécessairement de fin ultime, sinon elle-même. D'ailleurs le poète fournit la clé pour essayer de comprendre son voyage-méditation:

JE SUIS COMME CELUI  
QUI DEMANDE UN CHEMIN  
QU'IL CONNAÎT DÉJÀ  
POUR VIVRE PLUS VIVEMENT  
D'UN NOUVEAU SORTILÈGE  
SANS IDÉE DE RETOUR<sup>28</sup>

Arpenteur de l'oubli et de la mémoire, le poète se voue à l'univers, il s'aventure dans l'inconnu révélateur de l'immensité de l'être et de ce qu'il appelle «la lumière de la lumière»<sup>29</sup>, celle que lui révèlent les apparitions épiphaniques soudaines dans la danse des derviches, dans les rites chamaniques, ou bien dans les miracles naturels d'une aube ou d'un crépuscule d'orient:

Dans ce désert de vent s'élancent des géants  
Des cavales enfiévrées à l'écume rougie  
Des loups aveugles  
Des vautours calcinés  
Un arbre sec qu'une ombre  
Gouverne en cerf-volant  
[...]  
Au-delà des dunes et des toits de terre  
L'azur navigue en transparence  
Jeu de fées où se noient des feux des chimères  
Où se nient l'air et l'onde<sup>30</sup>

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>29</sup> A. Velter, *Le Haut-Pays* suivi de *La traversée du Tsangpo* cit., p. 60.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 95.

À cette errance du mouvement dans l'espace qu'est le voyage, à son irrégularité et à ce qu'il y a en lui d'imprévisible correspond une très grande variété des formes (monostiques, distiques, *haikai*, sonnets, fragments en prose...). André Velter semble vouloir signifier ainsi la nature hétéroclite des ses matériaux, une sorte de goût de l'artisanat et de l'hybridation transgénérique, bien qu'il revendique à chaque occasion l'unicité du poème, sa capacité d'être rythme, tempo, musique, sens par le son:

Ce qui distingue le poème (en vers ou en prose) de la prose qui n'est que prose, c'est cet alliage fragile du son et du sens dans le périple des mots. Comparé à l'absolu de la musique, la poésie campe toujours un peu au-delà de ses limites, mais demeure tributaire de la double substance qui la constitue. Par son tempo, le poème dit plus que ce qu'il dit et engage plus à découvert la pensée. L'être tout entier est en jeu, fibre à fibre et mot à mot. Qu'il s'agisse d'un oracle, d'une offrande, d'un rire, d'une chanson ou d'un blasphème, hors la voix ils restent inaccomplis. Qu'elle se murmure ou qu'elle se crie, la poésie, comme la vie, ne tient qu'à ce souffle. Je suis pour la parole haute et vive, pas pour le papier mâché<sup>31</sup>.

Le poème habite un lieu éphémère et durable, synesthétique et mouvant, tel que celui d'*Une fresque peinte sur le vide III*. Ici, le réel rencontre le métaphysique, le mirage de la vision l'apparition soudaine d'un être en fuite, dans un flou de la perception qui se fait vertige, horizon aveuglé par le sang:

*Il est un lieu où tout bascule, et le souffle est regard, et le cœur est regard.*

*La poussière se lève là comme une aube dans le sillage des pas.*

*On prend appui sur le ciel pour saluer le vide.*

*Ce n'est plus rêve, prémonition, mais réel de glace, de basalte, vision nette face aux deux vertiges, aux quatre horizons tranchants.*

*L'évadé devient guetteur du présent.*

<sup>31</sup> Id., *Autoportraits* cit., p. 19-20.

*Les chevaux donnent le dernier coup des reins.*

*C'est le sang plus vaste au-dedans*<sup>32</sup>.

C'est qu'à vrai dire, le voyage est une expérience de l'intime, le méditer suppose cette réflexion émotionnelle *a posteriori* que peut être l'écriture, si, en effet, André Velter répond à Thierry Renard dans un entretien: «J'ai donc voyagé avant que d'écrire»<sup>33</sup>.

Le poète, qui croit donc à la poésie de l'expérience, ne cesse néanmoins d'interroger le sens du voyage par le son qui le véhicule, il sait que le poème est voix et que cette voix ouvre la voie du chemin rêvé; ses étapes ne sont que les stations d'une démarche du dedans qui se chante à tout bord de route, avec l'énergie vitale de tout ce qui est inapaisable. Intarissable par définition, le poème coule de ses veines comme un mantra laïque dépourvu de toute intention proprement religieuse<sup>34</sup>, il le veut «pensée qui fait corps»<sup>35</sup>, donc bien enracinée dans la matière du vivre. C'est toujours lui qui affirme de vouloir «réhabiliter l'oreille [...] faire de [s]es livres à venir de véritables partitions qui ne trouveraient leur parfaite expression qu'une fois interprétées oralement et enregistrées»<sup>36</sup>.

Il suffit de citer un passage de *L'envers du message (L'Arbre-Seul*<sup>37</sup>), pour mesurer la nature de cette sagesse velterienne, qui est celle d'un

<sup>32</sup> Id., *Le Haut-Pays* suivi de *La traversée du Tsangpo* cit., p. 133.

<sup>33</sup> Id., *Autoportraits* cit., p. 26.

<sup>34</sup> André Velter déclare à ce propos son extranéité à toute dévotion: «Pour autant je n'ai vraiment rien à voir avec les dévôts qui ne se déplacent que dans un Orient de clochettes, de fleurs et d'encens. Il ne me viendrait d'ailleurs pas à l'esprit de me définir comme bouddhiste. Se revendiquer bouddhiste, c'est déjà ne plus l'être. Mes amis disent que je suis un *hard bouddhist*. Quelqu'un de gai, iconoclaste et qui trouve qu'un bon coup de poing vaut parfois mieux que de longues prières», *ibidem*, p. 43.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 57. François Cheng lui reconnaît le mérite d'avoir réhabilité la tradition lyrique dans la poésie française: «André Velter sera toujours pour moi celui qui a remis la lyre au cœur de la poésie française. Avec lui, on osa de nouveau se réclamer de la tradition lyrique; et le lyrisme, grâce à lui et à quelques autres, a effectivement repris son titre de noblesse», *ibidem*, p. 143.

<sup>37</sup> A. Velter, *L'Arbre-Seul*, Paris, Gallimard, 1990.

insoumis sceptique à l'égard de toute mystique, ennemi des modes qui vulgarisent les cultures, en cela proche de la pensée de Nietzsche:

[...]

Ici comme partout, le détournement de mystique tend à l'exacte inversion des signes. Au dénouement d'un récif désert a succédé la pompe bétonnée de constructions hideuses; à la solitude, le déferlement humain; au silence, le vacarme; à la concentration, la frénésie des pèlerinages touristiques.

Heureux le sage dont l'éveil ne puisse être situé, dont la parole et le chant s'évadent sur les ailes du vent!

Heureux le sage de nulle part, sans visage et sans nom<sup>38</sup>.

Partisan d'un «néant positif» (*Victoire sans victoire*<sup>39</sup>), André Velter sait bien que «la poésie est fille du sacré»<sup>40</sup>, toutefois il prône une ascèse vouée à l'émerveillement qui n'exclut jamais le corps et ramène toute méditation à la pensée du corps et au cœur qui l'alimente:

Sourd à la langue des dévôts  
Il n'espérait rien des idoles  
Toute sa dévotion reposait  
Sur l'autel de son cœur<sup>41</sup>

*Humaine, trop humaine*, sa quête poétique aura su défendre sa parole des leurres de l'abstraction pour en faire le moyen et la fin d'une *médita(c)tion* lyrique, musicale et oralisée sur «le dieu-désir»<sup>42</sup> qui est tout instant réellement vécu dans sa présence au monde: «poésie à vivre»<sup>43</sup>.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 119-121.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>41</sup> Id., *Le Haut-Pays* suivi de *La traversée du Tsangpo* cit., p. 127.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 56.

## La poetica di Jude Stéfán: frammento, iconoclastia e metapoesia

*Je n'écris pas ce que je suis, j'écris ce que je  
n'ai été<sup>1</sup>.*

### Premessa

Fin dall'assunzione dell'identità pseudonimica<sup>2</sup>, Jude Stéfán (1930)<sup>3</sup> si pone in una condizione di alterità funzionale allo sviluppo di una ricerca dai tratti barocchi<sup>4</sup>, eclettici e *fantaisistes* che si sottraggono

<sup>1</sup>J. Stéfán, *Rencontre avec Tristan Hordé*, Paris, Argol, 2005, p. 11.

<sup>2</sup>Stéfán, il cui vero nome è Dufour, che egli ironicamente definisce «un nom de crétin français» (ivi, p. 13), giustifica nel modo seguente la scelta dello pseudonimo assunto: «Jude vient du grand roman de Thomas Hardy, *Jude l'Obscur*; je me suis senti des affinités avec ce personnage, en quête d'absolu et épris de littérature. Quant à Stéfán, il est issu de Joyce, inventeur de Stephen Dedalus, mais je lui ai donné une forme slave par goût du russe» (ivi, p. 9). In seguito, egli attribuisce a tale scelta il valore di una volontà di dissociarsi dall'identità sociale, intesa come imposta e subita, per sottrarsi alla mediocrità e aderire a un'identità virtuale e ludica: «Pour moi, le refus du nom d'état civil répond bien à une haine de la médiocrité, de l'homme tel qu'on l'a fait [...] Je serai un Thomas Hardy qui joue à être poète» (ivi, p. 15). Tristan Sautier (*Jude Stéfán écrivain*, «Scherzo. Revue de littérature», 10: Cahier Jude Stéfán, février 2000, pp. 18-19) sottolinea il carattere finzionale della pseudonimia di Stéfán: «Le nom qui signe les livres, plutôt que "ses" livres, est sans cesse projeté, comme un personnage, récurrent certes, mais quelconque dans son essence. Une première distanciation a donc lieu entre X (dont l'état civil n'importe que pour être effacé) et Jude Stéfán écrivain, et une seconde entre celui-ci et l'image d'un Jude Stéfán apparaissant dans les textes. Le pseudonyme fait fonction de double, mais d'un double proprement inexistant. Tel quel, il instaure une fiction [...] Lorsqu'on demande à Stéfán quelle serait sa devise littéraire, il répond: "Son art, rendre le réel fictif, l'imaginaire vrai (*Variété VI*, p. 102)».

<sup>3</sup>Nello stesso anno sono nati, per la cronaca, poeti dell'importanza di Adonis, Michel Deguy e Bernard Noël, il che già contribuisce a individuare storicamente un orizzonte di ricerca non peregrino per la comprensione dell'opera e del periodo nel quale si sviluppa.

<sup>4</sup>«Cette œuvre d'un baroquisme slavisant», così la definisce l'Autore stesso

a facili classificazioni generiche per collocarsi in una dimensione d'impervia definibilità nella quale costante è il rapporto fra poesia e prosa, praticate per lo più parallelamente e non senza mutue intersezioni reciproche, così come la radicale singolarità del punto di vista che sfida con beffarda agilità il luogo comune, pur senza mai accontentarsi della mera adesione a una posizione statica di comodo. Si è insomma di fronte a un'opera varia, dinamica, problematica, la quale per molti versi può degnamente rappresentare la complessità della condizione poetica odierna, sia dal punto di vista dell'ibridazione dei linguaggi che della tensione, a volte palesemente contraddittoria, del pensiero.

Questo studio si prefigge quindi di leggere l'opera poetica di Stéfán da una triplice prospettiva che ci pare possa adeguatamente cogliere le intime ragioni del suo discorso; da un lato, *in primis*, il ricorso prevalente alla modalità stilistica frammentaria, che lo colloca a pieno titolo in un ambito di scrittura che a noi pare fon-

nell'*Auto-Notice*, nella quale anche cesella, nell'esergo endecasillabico di H. Botz seguente, il suo romanzo non scritto il cui titolo sarebbe stato *Des adolescents: «Baroque je me salue par vaine gloire»*. Inoltre, Stéfán riconduce al momento dell'assunzione della postura disgiuntiva il suo ingresso nel barocco, peraltro consolidato dalla sensibilità mostrata verso taluni modelli latini e cinquecenteschi, in una sorta d'inevitabile epigonismo successivo all'impronta lasciata da ineguagliabili antesignani: «La pratique littéraire m'apparaît rigoureusement d'ordre privé [...] J'ai écrit après Rimbaud et Mallarmé, donc après le génie définitif et le sacerdoce; je ne vis de voie que dans le malaise et la contre-écriture, après Corbière. D'où le commencement par le hendécasyllabe boiteux, puis le passage à la disjonction qui m'ont fait classer, outre les thèmes – corps féminin, enfances, mort, temps – dans le baroque. Effectivement, Sponde, Chassignet, les expressionnistes allemands me touchent le plus, avec Catulle, Properce, Dickinson», J. Stéfán, *La foire littéraire me dégoûte*, in *Cahier huit*, «Jude Stéfán» (éd. T. Hordé), Cognac, Le Temps qu'il fait, 1993, p. 129. A sua volta, Gianfranco Palmery rileva nella sua opera, oltre al disincanto stoico-epicureo e alla tematica della morte – nel senso della *consolatio mortis (voluntariae)* – un alternarsi di classicismo e manierismo già barocco, specie per la presenza di antitesi chiaroscurali e del contrasto fra atticismo e asianesimo (G. Palmery, *La poésie s'interroge sur la mort (Pour une étude sur Stéfán)*, trad. di M. Faure, ivi, pp. 107-113). Infine esemplare può apparire questa emblematica, ossimorica definizione dello stesso Jude Stéfán formulata in *Pandectes (ou Le neveu de Bayle)* cit., p. 40: «La perfection du Baroque est l'Imperfection».

damentale e tutt'altro che marginale nel panorama novecentesco, come già ampiamente mostrato, credo, in un nostro ampio saggio precedente<sup>5</sup>; dall'altro, un gusto provocatorio per il paradosso che lo porta ad assumere posizioni volutamente idiosincratiche estreme, che non disdegnano lo scatologico e il blasfemo; infine, l'intento definitorio, conforme alla pratica aforistica del *sermo brevis*, che cristallizza formule metapoetiche particolarmente singolari e utili alla comprensione della sua posizione all'interno del dibattito teorico sull'essenza e la finalità della poesia.

Riteniamo quindi che una riflessione che coinvolga questi tre ambiti elettivi possa adeguatamente condensare le linee identitarie della ricerca poetica dell'Autore, anche consentendo, nel contempo, una messa a punto ulteriore della focalizzazione dinamica del dibattito in corso sul lirismo, tutt'altro che storicamente esaurita, contrariamente a quanto alcuni vorrebbero<sup>6</sup>.

## 2. Note, notule, scoli, scene, suites, litanie, elegie: la modalità frammentaria

Se le annotazioni (dette *notes* e *notules*) rappresentano in *Scholies*<sup>7</sup>, fin dal sottotitolo, una sorta di abbecedario critico in prosa su testi diversi, a ben vedere degli *exercices de style* molto in chiave, la matrice aforistica<sup>8</sup>, tributaria della confessa lezione di Chamfort e Cioran<sup>9</sup>, si manifesta più esplicitamente nell'articolata aneddotica, fatta di micro-ritratti, storie e fulminee riflessioni, di *Senilia*<sup>10</sup>. Qui, in tratti di spesso variegata forma, l'elemento autobiografico dei

<sup>5</sup> F. Scotto, *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese* cit.

<sup>6</sup> Mi riferisco ovviamente alla posizione formalista e testualista, alla quale peraltro Jude Stéfan si mostra affatto avverso, almeno in sede teorica.

<sup>7</sup> J. Stéfan, *Scholies (notes et notules)*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1992.

<sup>8</sup> «Or la forme brève ne souffre pas de scories, l'aphoriste est condamné à la perfection – deux ou trois par siècles dans une langue, Kraus ou Cioran [...] Tout abrégé par fuite du temps. Peu, mais bien», J. Stéfan, *Variété VII*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1999, p. 20.

<sup>9</sup> In *Pandectes (ou Le neveu de Bayle)* (Seysssel, Champ Vallon, 2008, p. 257) li definisce «frères en cynisme tendre».

<sup>10</sup> Id., *Senilia*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1994.

testi fa emergere la postura tragicomica dell'Autore, il cui *humor*, che trae origine da una grande lezione, si mostra nell'apodittica dissacratoria dell'aforisma seguente, tutto ironicamente giocato sulla tautologia: «Alla Lichtenberg. Jésus Christ est mort en 33 après J.C.»<sup>11</sup>. Da rilevare qui il ricorso alla preposizione articolata italiana «alla» all'interno di un testo in francese, italianismo posturale certo frutto di una volontà ibridizzante. Del resto, Stéfan definisce inequivocabilmente (e autoironicamente) nello stesso testo il proprio mestiere: «Profession: chasseur de pléonasmes»<sup>12</sup>, quasi a volere indicare il carattere epigonistico di ogni tentativo di scrittura; tuttavia, in altri frangenti, il discorso si fa più argomentativamente articolato, attraverso una costruzione ipotetico-comparativa tesa a evidenziare ossimoricamente nella *pointe* un'aspirazione impossibile:

Si c'est le propre de l'enfant et du philosophe questionneurs de demander: pourquoi quelque chose plutôt que rien?, celui du mystique sera: pourquoi quelque chose seulement plutôt que tout?<sup>13</sup>

Talora, nella coesività di un discorso di natura ipertestuale che muove dall'intertesto, Stéfan rivela la tributarietà del suo pensiero da uno dei suoi più forti punti di riferimento, ovvero quel Bernard Noël che, ne *Le lieu des signes*, fa l'apologia della discontinuità<sup>14</sup>. Il fatto è però che ciò è per Stéfan pretesto per definire mallarmeanamente al maschile «L'Œuvre» come «une lutte contre ce discontinu»<sup>15</sup>, deducendone quindi, nel contempo, l'impossibilità, se ogni Totalità appare irrimediabilmente perduta, quindi vuota e non più ricreabile attraverso la scrittura:

<sup>11</sup> Ivi, p. 55.

<sup>12</sup> Ivi, p. 25.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> «En somme la fausse continuité du récit endort, la discontinuité du fragment éveille», ivi, p. 40.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

En cas de fragments elle [L'Œuvre] serait alors éclatée en parties disjointes faute de centralité (car il n'est qu'une illusion de vie, pas de sujet): vers variés, nouvelles, essais, journal, notes, chroniques, par impuissance ou refus d'une Totalité finalement insignifiante, même dans les plus hauts résultats, une cruelle *autobrisure* par désespoir de la Naissance à l'Être jusqu'à la dernière Mourance – ayant toujours aimé déchirer (les brouillons, les livres inutili, dont évider les pages), jeter les rebuts, annuler les variantes, etc. par retour au Vide, à l'Incréé<sup>16</sup>.

Vi sono due assunti fondamentali all'origine della riflessione di Jude Stéfan, ovvero quello secondo il quale un poeta deve essere scrittore e quello per cui l'*ars poetica* è il genere letterario solo apparentemente più facile, in realtà il più difficile, perché teso al raggiungimento di un «résultat verbal, non une satisfaction émue d'avoir mimé le référent»<sup>17</sup>. Ne deriva una convinzione radicale sul rapporto fra la scrittura, tesa al perseguimento di tale arduo risultato, e la morte per suicidio, se la rinuncia è paradossalmente sostanziale al desiderio d'essere, e forse il culmine di tale marcia progressiva di avvicinamento risiede, per l'appunto, nell'estremo limite del vivere:

Me suicider? – Je n'ai aucun projet! Puis, il faudrait pouvoir le faire plusieurs fois, le renoncement ayant partie liée avec la volonté d'être. Or je me tue à écrire, j'écris pour (me) tuer<sup>18</sup>.

Con *Pandectes*<sup>19</sup>, il cui sottotitolo esplicitamente diderotiano rimanda nel contempo al *Neveu de Rameau* e a Pierre Bayle, al quale peraltro l'opera è dedicata, si entra nel vivo della molteplicità dei

<sup>16</sup> Ivi, p. 41.

<sup>17</sup> Ivi, p. 40.

<sup>18</sup> Ivi, p. 45.

<sup>19</sup> Tale termine – verosimilmente calco del tardo latino *Pandectae*, nel senso etimologico di «accogliere tutto» (in latino si ha invece *Digestum*, da *digerere*: «mettere in ordine, suddividere») – designa vaste trattazioni complessive di diritto romano pubblicate da giureconsulti dell'antichità. Qui è probabile che Stéfan utilizzi il termine nel senso di repertorio o registro alfabetico di atti d'archivio ([www.treccani.it/vocabolario](http://www.treccani.it/vocabolario)).

motivi e stilemi del discorso frammentario di Stéfán, che fanno pensare anche, per il piglio alfabetico, al Michel Leiris di *Glossaire j'y serre mes gloses* (1939). Si tratta di frammenti in prosa poetica, preceduti da un titolo in maiuscolo, di taglio certamente rapsodico, la cui rilevanza deriva dall'integrazione delle singole voci nell'effetto cumulativo d'assieme, per cui ogni voce è sineddوحة del tutto e il tutto parla, reciprocamente, attraverso le singole voci che lo costituiscono. Vi è indubbiamente un intento inventariale, com'è di ogni tentativo dizionaristico, ma qui spesso si ha l'impressione che la citazione prevalga sulla creazione personale (analogamente a quanto a volte accade anche nei *Papiers collés* di Georges Perros), benché la maniera di scegliere e riproporre le citazioni sia una sorta di riscrittura in sé<sup>20</sup>. Il carattere disparato, ironico e provocatorio del testo può essere dato dalla giustapposizione di voci di tema «alto» quali *CATÉCHISME*, *COGITO*, *CULTURE*, *GÉNIE*, che potrebbero far pensare a opere come l'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, ad altre, per contrasto, di tipo «basso», scatologico e provocatorio, come *CUL*, *MASTURBATION*, *FILS (DE PUTE)*, *PORNOGRAPHIE*, *VIOL*, *PROVOCATION*.

Le voci di tono «alto», si prenda per esempio *ART*, contengono riflessioni singolari su ciò cui il titolo della voce rimanda, sono delle specie di libere variazioni sul tema, nello specifico qui con riferimento alla definizione dell'arte e al suo rapporto con la modernità:

ART

L'art naît du vide de l'existence et de ses soudaines beautés.

(ABER in *Dédales*)

L'art imite l'art.

L'art est pour et contre l'art. Une tradition qui se nie elle-même pour

<sup>20</sup> Jean-Luc Pestel parla a tal proposito di «pot-pourri citatif», in J.-L. Pestel, *Une poétique de sutures, rhapsodie stéfaniennne*, in Jude Stéfán, *le festoyant français*, textes réunis et présentés par B. Bonhomme et T. Hordé, Actes du Colloque de Cerisy (5-12 septembre 2012), Paris, Champion («Poétiques et esthétiques XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles» 22), 2014, p. 107.

devenir modernité. Le contemporain n'est pas le moderne, qui n'est pas le *Moderniste*.

L'art est une incarnation, au sens religieux et immanent du terme – d'où:

#### ARTISTE

[...] <sup>21</sup>

Come si può vedere qui, la voce s'apre su una citazione altrui, un po' come succede nella costruzione degli *Essais* di Montaigne, dopodiché l'Autore sviluppa la sua argomentazione per segmenti gnomici, spesso di carattere ossimorico (l'arte che è per e contro se stessa, che si nega per affermare la Modernità, distinguendo fra contemporaneo, moderno e modernista), fino all'affermazione conclusiva sull'arte quale incarnazione in senso religioso che crea il ponte, per emanazione, con la voce successiva dedicata all'artista. La struttura si forma quindi per progressive stratificazioni testuali collegate da nessi sintattici e concettuali consequenziali, ma anche autonome come parti in quanto tali, per via della gnomica<sup>22</sup> insita in ogni rispettivo segmento.

Per riprova *a contrario* basterà prendere una voce come *ARGENT*, nella quale, pur nell'adesione alla medesima struttura prevalente di fondo che muove da una citazione, qui anzi dalla bellezza di tre, Stéfan si avventura per un sentiero «eretico» che scaturisce da una preghiera, per poi rivelare la valenza economica del «talent», la polisemia scatologica del termine «bourse», fino alla comparazione economico-erotico-coprologica di «argent» et «sperme» e di «or» e «fèces», che diventa un elogio dell'attività escretoria in quanto tale affine al pensiero di Georges Bataille, oltre che una critica della forza corrottrice del denaro, sterco del diavolo, cui è contrapposto il giubilo corporeo della purificazione fisica immanente:

<sup>21</sup> J. Stéfan, *Pandectes (ou Le neveu de Bayle)* cit., pp. 31-32.

<sup>22</sup> E per l'appunto *Gnomiques ou De l'inconsolation* (Cognac, Le Temps qu'il fait, 1985) è il titolo di un altro volume di prose aforistiche di Stéfan.

ARGENT

Seigneur, apprenez-nous à dépenser sans compter!  
(prière hérétique des Orbequois)

En avoir ici-bas est la moindre des choses. Achète tout sauf le génie – le talent étant aussi une pièce de monnaie.

«Bon serviteur, mais mauvais maître» (Sénèque).

*n.b.* «Bourse: 1 – Petit sac à argent

2 – Enveloppe des testicules»

(cité par M. TOURNIER dans *Célébrations*)

En effet, comme l'argent pour être dépensé, le sperme est fait pour être éjaculé – de la même façon que l'or et les fèces sont souvent assimilés.

<u>or</u>	=	<u>argent</u>
fèces		sperme

l'un plus précieux que l'autre: on excrète chaque jour, on éjacule moins souvent; on souffrira davantage dans la constipation que dans la continence – dans les deux cas votre richesse se manifeste par la *satisfaction* d'avoir évacué<sup>23</sup>.

In altri casi l'estrema economia di mezzi giova all'icasticità dell'immagine, come per esempio in *AMANT*<sup>24</sup>, che si limita a una definizione del Tasso non corredata di alcuna chiosa, o nel sarcastico provocatorio *CUL* («plus beau monosyllabe de la langue française»)<sup>25</sup>. Si rileva, ed è un vero leitmotiv polemico, la a più riprese reiterata avversione di Stéfán per gli universitari, specie se anche scrittori in proprio (il che forse renderebbe queste nostre pagine a lui antipatiche a priori, data l'identità di chi le scrive), come espressamente affermato in *CULTURE* («[Exemple] d'être inculte: tout universitaire»)<sup>26</sup> e poi ribadito nell'elencazione che costituisce la voce *DÉTÊSTATIONS* («[...] les universitaires-écrivants»)<sup>27</sup>, e in

<sup>23</sup> Ivi, pp. 30-31.

<sup>24</sup> Ivi, p. 23.

<sup>25</sup> Ivi, p. 77. Nel seguito la voce è arricchita da passi di Corot e Voltaire sulle pudenda in oggetto.

<sup>26</sup> Ivi, p. 78.

<sup>27</sup> Ivi, p. 85.

FACILITÉ («[...] Les êtres doués ne sont le plus souvent que détestables et parasites: ils ne deviendront qu'universitaires»)²⁸.

Al di là dell'arbitrarietà pervicace e dell'acribia di questa ostinata avversione (tra gli universitari figurano infatti, fra gli altri, poeti di rilievo come Valéry, invero da Stéfan poco amato, Meschonnic, Deguy...), che si presume abbia a che vedere con qualche deludente sua diretta esperienza personale, quanto emerge dalla filosofia globale del testo è un elogio generalizzato del vizio, non più inteso come colpa alla luce del divieto cristiano, ma come liberazione dionisiaca da ogni ipocrisia, l'essenza stessa dell'umano impuro (o purificato dal senso di colpa), se solo si legga la voce relativa, non a caso mutuata da Leiris:

#### VICE

Le masochisme, le sadisme et presque tous les vices, enfin, qui ne sont que des moyens de se sentir plus humain²⁹.

Quindi il vizio è in Stéfan catarsi laica di matrice libertina, che trova nei giochi anagrammatici su *VIOL*³⁰ e nel parallelismo osceno e anti-cartesiano tra «pensées» e «étrons» (*W.C.*³¹) uno dei suoi più sarcastici e virulenti apici di matrice artaudiana e noëliana.

Associabile per struttura aforistica a *Pandectes* è il precedente *Faux journal*³², intriso di una vena pessimistica e sarcastica dalla quale tuttavia affiorano singolari riflessioni liriche, specie sull'amore. Si va dalla non-corrispondenza di amorosi sensi («Ceux qui vous aimèrent ne sont pas ceux que vous avez aimés»³³), alla costante insistenza sull'inaccettabilità fondamentale della condizione umana, che impone pirandellianamente continui mascheramenti, e che è anzi essa stessa un mascheramento («Je suis déjà déguisé en humain, ça

²⁸ Ivi, p. 115.

²⁹ Ivi, p. 309.

³⁰ Ivi, p. 312.

³¹ Ivi, p. 315.

³² J. Stéfan, *Faux journal*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1986.

³³ Ivi, p. 16.

me suffit!»)³⁴, benché solo rimedio al mal d'amore sia l'amore stesso («Ce n'est qu'en aimant qu'on guérira de l'amour»³⁵). I sillogismi poetico-aforistici di Jude Stéfán paiono costantemente abitare l'os-simoro ed essere anche motivati da un'umoralità non celata e fatta strumento poetico e polemistico di affermazione d'identità e rivalsa.

### 3. Lo snodo Valéry

Vi è nel percorso di Jude Stéfán una questione Valéry che è attestata in primo luogo dalla mutuazione o appropriazione di suoi titoli (è ben il caso di *Variété VI*³⁶ e di *Variété VII*³⁷), o di loro parafrasi ironiche (le poesie di *À la Vieille Parque*³⁸). Per i primi due, si tratta di opere dalla struttura frammentaria composita (interviste, traduzioni, lettere, dialoghi, annotazioni, recita il sottotitolo del volume *Variété VI*; interviste, annotazioni, un dialogo e un commento per *Variété VII*). Ebbene, nel primo dei due volumi miscelanei si può leggere, in rapporto ad *À la Vieille Parque* (evidente rimando ipertestuale al celebre *La Jeune Parque* di Paul Valéry), quanto segue:

Il est des titres qui opèrent leur travail – de deuil ou de nécessité – lentement, longuement. Le groupe de «La Vieille Parque» est venu sans doute recouvrir la figure d'Atropos, la dernière des trois, donc plus âgée que tous ceux qu'elle anéantit de ses ciseaux coupant le mince fil: la bien-connue, la toujours-là, conçue noire, avant de s'opposer par antilogie au célèbre poème de Valéry – histoire de l'âme –, marquant de la sorte deux jalons éloignés dans la poésie dite moderne. La jeune était pleine d'espérance, on continuait de croire en elle, les Surréalistes même la renouvelaient d'images, en début de siècle, qui recommence en fait après la guerre. Cinquante ans plus tard elle n'était plus pour beaucoup qu'un résidu romantique d'une technologie dépassée», comme il a été défini, – d'où dans tel poème du recueil «la vieille Peau Poésie»... car elle dure, elle a la vie dure. [...]

³⁴ Ivi, p. 43.

³⁵ Ivi, p. 49.

³⁶ J. Stéfán, *Variété VI*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1995.

³⁷ Id., *Variété VII*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1999.

³⁸ Id., *À la Vieille Parque*, Paris, Gallimard, 1989.

C'est donc mû par cette dialectique interne du (re)commencement que le poème dédié à l'Ancienne s'est écrit, en honte du désuet, et par souci, non du neuf – qui passe vite et vise à flatter le «lecteur-femelle» comme l'appelle Cortázar – mais d'intemporel, c'est-à-dire d'écriture dans la langue même – des élégiaques latins ou anglais aux expressionnistes allemands autant que de Scève ou d'autres, à venir peut-être ou passés, inconnus, reconnaissables parfois puisque dans le texte même cités, ou encore imaginaires<sup>39</sup>.

Come si può ben evincere da questa digressione critica e metapoetica, lo snodo Valéry diviene per Jude Stéfan un'occasione per marcare storicamente il salto fra due epoche della storia della poesia. Tutto starà quindi a meditare in che consista quell'opposizione «par antilogie» della sua «Vieille Parque» alla «Jeune Parque» valéryana.

In effetti, all'alto «[...] je ne sais quoi de pur et de surnaturel»<sup>40</sup> cui allude nella *Jeune Parque* Valéry, e al suo «Je me voyais me voir»<sup>41</sup> corrisponde, per volontà d'abbassamento, nella *Vieille Parque* di Stéfan, il basso di

[...]  
on ne flaire plus la serveuse à tétons  
mais le pavé resté rouge crevassé  
sous chaises et toiles cirées havane  
un cendrier citron supporte ses mégots  
quand la chevrrière parle du ciel  
ce sont les giboulées de mars sur  
les feux dans la plaine qui crépitent  
[...]»<sup>42</sup>,

<sup>39</sup> J. Stéfan, *Variété VI* cit., pp. 20-22.

<sup>40</sup> P. Valéry, *Œuvres*, t. I, éd. établie et annotée par J. Hytier, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1957, p. 96.

<sup>41</sup> Ivi, p. 97.

<sup>42</sup> J. Stéfan, *À la Vieille Parque* cit., p. 11, in una sezione liminare che s'intitola «Dédicaces à la Parque».

dove, fra tette, posaceneri e mozziconi, non vi è traccia di serpenti o dèi, né di vergini, o di «promesses immondes», fino all'esplicito riferimento intertestuale: «dans un ferme ennui à la forge on écrit | à l'enseigne "La Vieille Parque" Atropos»<sup>43</sup>. «La vieille peau Poésie»<sup>44</sup> è allora sardonicamente qui, per l'ironia del gioco alliterativo che pare mimare, anche una sorta di balbuzie lessicale («peau Poésie» per «po... Poésie»), quanto «fume sa mortalité», ovvero l'anti-eternità dell'Assoluto. Non è che l'inizio di un processo di progressiva disseminazione della materia valéryana nel testo stéfaniano che in un crescendo moltiplica le Parche pluralizzandole («les Parques ne nous épargnent les Moires»<sup>45</sup>), finché il suo stesso autore è dileggiato in minuscolo come categoria avversa, e analogamente lo è la Parca («la Viellie parque ses ouailles le soir | ses valery ses thomas gray | coupables de jeunesse ou douze géantes | elle n'aime ce qui ment»)<sup>46</sup> –, quasi essi mentissero –, per chiudere su un'invocazione posticcia e subdola come «à toi Parque je me livre | à toi parque de jouer avec | osselets et dents miennes»<sup>47</sup>, segno che ormai il confine è stato valicato, il modello minato, la sua orfica traccia irrisa. L'antilogia sta allora forse nel mantenimento, all'interno di un discorso rovesciato verso il basso, di un registro stilistico e formale alto ed elegiaco. Christine Van Rogger Andreucci ben spiega la complessità del rapporto di Stéfan con Valéry e le ragioni della sua avversione, in larga parte riconducibile a pareri divergenti sul rapporto tra la prosa e la poesia:

Valéry est la bête noire de Stéfan, contre-référence permanente à qui répondent explicitement *À la Vieille Parque* et, de manière plus équivoque, les titres *Variété VI* e *VII*, de manière équivoque puisqu'ils s'inscrivent dans son sillage en même temps que contre lui. Si la première section de *Prosopées* s'intitule «Poésie pire» c'est évidemment pour

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 17.

démarquer en s'y opposant l'expression valéryenne de «poésie pure». Or le principe valéryen fut bien d'opposer farouchement prose et poésie comme deux usages antinomiques du langage. [...]

Pourtant cette prosification du poétique provoque simultanément la poétisation du prosaïque car Stéfan est animé d'un amour du signifiant dans son aspect graphique ou sonore qui justifie autant la présence des signes typographiques qu'une volonté désacralisante du langage poétique<sup>48</sup>.

Il fatto è che, mentre, da un lato, Jude Stéfan irride un certo «romanticismo» legato all'atmosfera bucolica e solitaria degli attori che esercitano la prosopopea drammatica nel cuore della natura («Je sais... Ma lassitude est parfois un théâtre»<sup>49</sup>, scrive peraltro Valéry nel suo testo in questione), dall'altro, a più riprese, fa atto di fedeltà, per non dire quasi di *devozione* (in senso bonnefoyano), al mondo classico e mitologico greco-latino al quale la lirica di Valéry costantemente attinge. Basti pensare a raccolte come *Alme Diane*<sup>50</sup>, intrise di un erotismo silvestre ed elegiaco, alle terzine anche virgiliane di *Stances*<sup>51</sup>, all'inter testo classico di *Que ne suis-je Catulle en ces presque 80 poèmes*<sup>52</sup>, per limitarsi a un elenco giocoforza incompleto. Si tratta insomma di un singolare e paradossale punto di vista che rifiuta certo l'idealismo e il concettualismo valéryano, ma che ne rielabora al tempo stesso gli stilemi a proprio vantaggio per farne strumento poetico proprio.

<sup>48</sup> Ch. Van Rogger Andreucci, *D'un genre bâtard: «Prosopées», «Povrésies», «Épodes»*, in *Jude Stéfan poète-malgré*, Actes du Colloque des 20-21-22 mai 1999, textes réunis par Ch. Van Rogger Andreucci, Centre de Recherches sur la poésie contemporaine, Université de Pau, Publications de l'Université de Pau («Poésie contemporaine»), septembre 2000, pp. 109-119: 112-113.

<sup>49</sup> P. Valéry, *La Jeune Parque*, in *Œuvres*, t. I cit., p. 98.

<sup>50</sup> J. Stéfan, *Alme Diane*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1986.

<sup>51</sup> Id., *Stances (ou 52 contre-hai-ku)*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1991.

<sup>52</sup> Id., *Que ne suis-je Catulle en ces presque 80 poèmes*, Paris, Gallimard, 2010.

4. *La provocazione intellettuale: il «contre-tout».*

Nell'opera di Jude Stéfán l'elemento provocatorio e polemico è un tratto specifico della sua poetica. Lo scrittore indirizza i suoi strali su vari obiettivi, taluni dei quali coinvolgono la sfera religiosa, altri quella della morale comune, altri ancora mode e modi del moderno e della società, così come aspetti e movimenti letterari. Oltre all'anti-accademismo, del quale già s'è detto, in *Pandectes* si trovano voci che, per esempio, sdoganano il peccato, come nella voce omonima *PÉCHÉ*: «Invention biblique. Un des mots les plus lamentables du lexique humain»<sup>53</sup>. Tale atteggiamento va inquadrato, per essere colto nella sua piena valenza, in una visione che tende a legittimare la pratica erotica, e il pensiero che le è sotteso, come una sorta di ricerca salvifica la quale non disdegna l'eccesso e l'esaltazione libertina del piacere dei sensi. Di qui il riconoscimento del valore delle prostitute «qui vous apprennent bien la vie» (*PUTES*)<sup>54</sup>, la grottesca provocazione escretoria tramite sonoro meteorismo (*PROVOCATION*)<sup>55</sup>, l'elogio della pornografia, per definire la quale, evidentemente assentendo, ricorre anche a citazioni altrui, come quella in coda di L. Lima, che sovrappone la sfera erotica alla sfera religiosa:

PORNOGRAPHIE

Aveu pur et simple de la sexualité physique, assortie de jurons et de gestes animés – animaux, disent les hypocrites, qui préfèrent l'*érotisme*, frelaté de mort et de transgression, ayant affaire avec la religion – d'où le nombre de scènes mystico-érotiques ou allégoriques dans la peinture du nu.

La pornographie, c'est le refus du salut par le désir ou la petite mort, c'est le «*bic et nunc*» de deux corps se caressant et s'insultant dans l'échange d'une jouissance vraie.

[...]

<sup>53</sup> Id., *Pandectes (ou Le neveu de Bayle)* cit., p. 217.

<sup>54</sup> Ivi, p. 245.

<sup>55</sup> Ivi, p. 242.

n.b. «Les seuls livres pornographiques que j'ai lus sont la Bible (la Genèse) et Platon»

L. LIMA<sup>56</sup>.

Ben si vede qui come, da un lato, la distinzione fra erotismo e pornografia sottragga quest'ultima all'interferenza religiosa e a quanto ha a che vedere con il senso di colpa e l'allegoria sublimante per fare posto alla rinuncia alla salvezza e alla perdizione carnale nel *qui e ora* di due corpi che si amano fisicamente per cercare il piacere e non la durezza del rapporto, o la grazia della fusione spirituale; dall'altro, come l'affermazione provocatoria (ma tutt'altro che priva di fondamento, a ben vedere) del carattere erotico dei testi sacri e di quelli del filosofo padre del dualismo all'origine delle religioni occidentali intenda enfatizzare l'esigenza di andare oltre le formule comuni per vedere la contraddizione ovunque essa si celi.

Ne decorrono, sul piano individuale, affermazioni forti e autobiografiche che, come in *RÉSUMÉ*<sup>57</sup>, vedono ossessioni quotidiane nel suicidio, nella morte, o nell'arte o nel far l'amore, ma infedelmente, vale a dire ogni giorno con una donna diversa. Naturalmente in quest'ottica vanno viste le affermazioni secondo le quali i sentimenti sarebbero un errore (*SENTIMENTS*)<sup>58</sup> e la politica sarebbe la «mise en pratique de l'Amoralité» (*P.O.LITIQUE*)<sup>59</sup>.

Da rilevare come poi tale atteggiamento iconoclasta e idiosincratico (che coinvolge anche, come è legittimo per ogni intellettuale e critico, il giudizio sull'opera artistica altrui) giunga nella sua opera poetica ad alimentare versi dal sapore postribolare e vagamente sadico come i seguenti:

*Tolérance*  
chez les Filles  
nudités, discrétion, chaleur

<sup>56</sup> Ivi, p. 234.

<sup>57</sup> Ivi, p. 259.

<sup>58</sup> Ivi, p. 259.

<sup>59</sup> Ivi, p. 232.

par un désespoir de cyprès  
j'ai choisi la Dominatrice  
que j'aime me dénuder épi-  
ante-épiée insultante-insultée  
ses paumes me transissent sa  
bouche me parcourt  
à m'engloutir  
Nini la Juive  
Toi en moi qui tues la mort  
d'ongles effilés tango  
qui feins couchée la Sainte  
en tes cils noircis  
– puis au salon accoudée as-  
pirant le fume-cigarette d'ivoire  
distante & narquoise<sup>60</sup>

Da notare, oltre all'evidente analogia posturale e tematica con la poesia de *L'archangélique* di Bataille, il paradigma lessicale corporeo («nudités», «bouche», «ongles»), sadico («Dominatrice», «insultante-insultée», «effilés»), in un contesto totalmente erotizzato ed egemonizzato dall'aggressività pornografica (gli insulti, l'esplicita allusione alla *fellatio*), la finta mimesi desacralizzante batailliana della «Sainte», che rimanda anche al *Desdichado* di Nerval, infine l'atteggiamento prototipico della prostituta con la sigaretta in bocca, bistrata e fatale, nel contempo vicina e distante.

Vi è nella visione radicalmente pessimistica e animalesca<sup>61</sup> del mondo e dell'uomo di Stéfan una matrice che a noi pare sadiana ed espressionistica: «Vous savez, pour moi, l'homme est un ani-

<sup>60</sup> J. Stéfan, *Disparates*, Paris, Gallimard, 2012, p. 74.

<sup>61</sup> «Car souvent le coït s'origine à une obscure propension à l'être animal. Même mythologisé, l'amour stéfanien gardera toujours les marques d'un obscur naufrage, devant d'impossibles sirènes à étreindre [...] Il y a chez lui un privilège du toucher et de la caresse sur le pénétrer, une dé-phallicisation de l'objet érotique, pour en faire un sujet propre, comme si les morceaux de corps revêtaient une sacralité diverse jusqu'alors inexplorée», acutamente rileva Michel Sicard, *Le poème d'amour: blason d'un corps écartelé*, in *Jude Stéfan, le festoyant français* cit., pp. 25-26.

mal, j'aime bien qu'on le montre tel»<sup>62</sup>, risponde a Tristan Hordé in un'intervista. Quanto meglio la definisce è forse un neologistico «inumanesimo» intriso di iconoclastia anti-familiare, se ancora afferma nello stesso dialogo:

Il y a aussi mon inhumanisme. Presque tous les gens sont humanistes. Pas moi. Et je n'aime pas les enfants. Ce n'est pas beau, n'est-ce pas, de ne pas aimer les enfants!... Cela vous rend odieux. [...]  
Il faudrait sans doute me fusiller, dans le dos, comme les déserteurs. J'ai déserté l'ordre normal, la famille, le mariage. [...]  
Ma devise, c'est «n'être pas né», et mon observation c'est la bêtise humaine à travers l'Histoire<sup>63</sup>

Non sfugga la tributarietà dal pensiero cioraniano<sup>64</sup> e moralistico in genere di questa posizione; l'ostentazione dell'insensibilità alla *doxa* familiare, all'affetto per i bambini e a tutto quanto è ascrivibile alla «normalità», pur nella piena consapevolezza del peso di questa anomalia del sentire, non appare del tutto gratuita, semmai funzionale a una posizione critica sulla filosofia della storia che lo porta a derivarla dalle mostruosità perpetrate dall'uomo nel tempo, dai massacri del Terrore rivoluzionario settecentesco alla guerra del Vietnam.

L'elemento antireligioso va legato a tale filosofia, che rifugge da ogni salvifica speranza e sposa la posizione batailliana di Michel Surya, il quale considera la religione una favola farsesca e una superstizione (qui mostrando altresì la matrice pre-illuministico bayliana del suo spirito critico), fino ad approdare al disprezzo di sé e allo scandalo ostentato della propria anti-conformistica e sulfureo-apocalittica alterità intellettuale, che non cerca consenso ed esprime dissenso anche nell'ingenuo e provocatorio rifiuto dell'identità adulta:

<sup>62</sup> J. Stéfan, *Rencontre avec Tristan Hordé*, Paris, Argol, 2005, p. 76.

<sup>63</sup> Ivi, pp. 27-29.

<sup>64</sup> Basti pensare al Cioran *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1973.

Je peux déplaire à tout le monde, et même aux femmes: il y a trop d'amour des femmes dans mes poésies. Il ne faut pas aimer les femmes comme ça! Les surréalistes les ont trop aimées aussi...

Il ne faut pas oublier non plus mon irréligion. La farce de la fable religieuse. Daniel Oster [dans *Rangements*] cite Michel Surya, le disciple de Bataille, pour qui la religion est une fable, en disant: «Regardez où Surya en est!». Mais Surya est un des seuls actuellement à ne pas s'être récusé sur ce sujet. Et les croyants ne peuvent que haïr des gens comme lui ou moi: leur opinion n'est que de la superstition devant la vérité scientifique, qui les ridiculise.

Vous voyez, j'ai tous les défauts. Rien en moi ne peut plaire. Sauf à des jeunes gens, qui m'écrivent. Ou à vous. Ou à G. Lambrichs autrefois. Mais cela ne m'intéresse pas qu'on «m'aime bien». Qu'ils crèvent et moi après. [...]

Je suis trop mortel. C'est ce que je veux dire quand je me définis comme inviable. Chez Faulkner aussi, on meurt vaincu. Mais on est vaincu quand même. Mais j'ai gardé la même individualité qu'enfant, et je sais bien que je réagis comme un enfant, encore à mon âge. Je n'ai jamais été adulte<sup>65</sup>.

Apocalittico e «non» integrato, Jude Stéfan sceglie la *sovranità* dell'isolamento, ma da una specola che gli consente un'invidiabile libertà di giudizio. Per altri versi, egli deve pur tuttavia dare delle informazioni preziose sul suo percorso formativo, nel quale, come si vede, la religione ha avuto un grosso peso, prima di essere ricusata, come avviene per molti poeti della sua generazione (si pensi, per tutti, a Bernard Noël, che compie studi come interno al seminario di Rodez, prima di perdere la fede e di abbandonare la religione):

J'ai eu une expérience religieuse en tant qu'enfant de chœur. Cela a été un moment marquant pendant deux ans, de huit à neuf. Après ce fut l'expérience de l'internat, qui m'a vexé; au sens latin: flagellé, tourmenté. Ensuite, les langues, vivantes et mortes. Le mariage. Après, ce furent des expédients. Et la mort au bout<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> J. Stéfan, *Rencontre avec Tristan Hordé* cit., pp. 31-33. Si pensi anche, per analogia, al *Bréviaire des vaincus* di Cioran.

<sup>66</sup> Ivi, p. 33.

Il riferimento a Georges Lambrichs consente un'utile collocazione storica di Jude Stéfan nel circolo da questi animato («Les Cahiers du Chemin»), del quale fecero parte autori come Réda, Deguy, Chaillou, Meschonnic, Demélier, Butor, Borel, Lepère, Roudaut, Trassard, Janvier, Pachet, Parant, M. Alphant, N. Quentin-Maurer, Quignard, Le Clézio, dal dibattito interno al quale scaturiscono parte delle sue riflessioni e pratiche metapoetiche delle quali tratteremo nell'ultima parte di questo studio<sup>67</sup>.

### 5. *Metapoetica e lirismo*

L'argomento metapoetico è fortemente presente nell'opera di Jude Stéfan, sia come spunto critico che come materia stessa della poesia nel quale è enucleato. Esso assume per lo più, anche per l'orientamento aforistico prevalentemente assunto, un taglio definitorio, che consente di alternare formule lapidarie ad altre più argomentativamente articolate.

In un'intervista rilasciata a Is. Znaty, Stéfan fornisce una definizione di come/quando si divenga poeti nella quale spicca l'affannosa ricerca di una propria voce, quella di un essere votato alla finitudine:

«On devient poète» lorsqu'on a enfin achevé un recueil de langage soutenu, après avoir – sauf exception, Rimbaud, Hofmannsthal – lutté une décennie pour obtenir une forme correspondant à sa *voix* propre, celle du sang et des nerfs, celle de sa mortalité individuée et restituée en acte<sup>68</sup>.

<sup>67</sup> Stéfan include altresì fra i suoi sodali, o «pairs», Jacques Roubaud, Denis Roche, Bernard Noël, Lionel Ray, Jean Ristat, Salabreuil, J. Stéfan, *Propos recueillis par Pierre Grouix et Richard Robert*, «Scherzo. Revue de littérature», 10, Cahier Jude Stéfan cit., pp. 3-15. In particolare afferma d'invidiare la statura di Quignard e Sollers. Tra i suoi amici evoca invece «Perros, Salabreuil, Parant... Des exilés», in M. Sicard, *Jude Stéfan*, Paris, Seghers («Poètes d'aujourd'hui»), 1994, p. 12.

<sup>68</sup> J. Stéfan, *Variété VII* cit., p. 31.

In seguito egli dà una ulteriore definizione della poesia che, negandole un'essenza specifica, la situa nel cuore della lingua, anche sottraendole ogni utilità:

Il n'y a pas d'essence de la poésie.

[...]

Un achèvement verbal né d'une expérience vécue des vocables: cela se perçoit au premier coup d'œil, et les anthologies universitaires ou les manuels sont remplis de faux poèmes.

[...]

La poésie ne sert à rien, strictement à rien: c'est là sa vérité, d'inutilement vécu.

[...]

La poésie n'exprime pas le monde, comme s'il lui préexistait! mais le construit effectivement en langage propre<sup>69</sup>.

Da questo florilegio di definizioni, a ben vedere un sillogismo estetico, emerge un'idea di poesia che rifugge da ogni idealismo platonico per collocarsi nel linguaggio; prossima alla celebre definizione datane da Denis Roche (che però giunge fino a negarle un'esistenza, quando invece qui è dall'inutilità che essa ricava la propria verità irriducibile a logiche mercantilistiche per farsi *poiein*), sostiene la necessità di essere gesto materiale (come in Pound e Ponge) e di contaminarsi con la prosa, da Valéry aborrita, come già accennato sopra, così da divenire un campo di relazioni prosodiche miste e transgeneriche:

Ainsi une partie desdites *Prosopées* s'intitule «Poésie pire» – contre le vers, pour la prose dans le vers dont elle garde, comme l'indiquait cette réponse, les coupes (enjambements en digressions – progressions ou régressions) et la *prosodie* – le terme n'est pas par hasard! Dans cette prose il reste encore sans doute trop de (p)rose, en tout cas de chant:

<sup>69</sup> Ivi, pp. 31-33. Nella definizione stefaniana di *Écrivain* leggiamo: «Celui qui aime les mots, en opposition avec celui qui manie les idées (prose-poésie)», *Pandectes (ou Le neveu de Bayle)* cit., p. 96.

c'est la différence entre faire (poiein) et vouloir encore chanter (ôdein), empirer dans le vieux beau<sup>70</sup>.

L'assunto anti-lirico che intende sottrarre la poesia al canto è volto a una esigenza di far leggere la poesia nella prosa epurandola dei suoi tratti melodici, ma pur sempre serbandone la natura ritmata, articolata in segni, così inserendosi in un dibattito che vede protagonisti Jacques Roubaud, il quale asserisce che la Poesia fu la malattia della Prosa, o Pierre Alferi, che paradossalmente propone una poesia ostile al verso:

La poésie est certes tombée dans la prose, il y a là une chute historique. Celle-ci s'oppose à elle (pour épouser un autre sens de la question) afin de parler, elle aussi, dire tout, une prose lavée donc de la poésie, clarifiée, au besoin rythmée, imponctuée ou non [...]<sup>71</sup>

Va però detto che la voce POÉSIE in *Pandectes* definisce la poesia, prima della digressione storico-prosastica, un «art rithmique des mots»<sup>72</sup>, che delinea, nel contrasto fra romanticismo e contro-poesia e altri epigonismi, il quadro saliente del dibattito degli anni Settanta, anche non eludendo, nella citazione del celebre assunto

<sup>70</sup> Ivi, pp. 51-52. Le espressioni in greco tra parentesi e non in corsivo sono dell'originale francese.

<sup>71</sup> Ivi, pp. 50-51. Si veda a riguardo J.-P. Madou, *Voix lyrique et voix narrative dans la poésie de Jude Stéfan*, in *Jude Stéfan poète-malgré* cit., pp. 23-28. In questo saggio Madou evoca opportunamente quanto Dominique Combe afferma riguardo alla responsabilità storica dell'esclusione del racconto dall'ambito poetico operata da Mallarmé, ovvero il passaggio dall'antitesi verso vs. prosa a quella lirico vs. narrativo. Ciononostante il racconto ha continuato ad abitare il poetico. Jude Stéfan contrappone la novella al racconto, in quanto la novella francese, contrariamente all'anglosassone, tenderebbe al romanzesco, poi rilevando quanto segue: «Mais par récit nous n'entendons pas ici celui d'une subjectivité qui se raconte mais celui qui, porté par une voie blanche, tient ensemble sur fond d'oubli, dans le tremblé de son énonciation, "les sens intermittents et épars d'une vie"», ivi, p. 23.

<sup>72</sup> J. Stéfan, *Pandectes (ou Le neveu de Bayle)* cit., p. 230.

di Pope «*The sound must be an echo to the sense*»<sup>73</sup>, l'attenzione all'elemento fono-sonoro della scrittura poetica.

Il lirismo è inteso da Stéfan come il luogo del canto cui porre argine dopo troppi eccessi di innalzamento del tono. Argomento non nuovo (si pensi anche, per esempio, alla nozione di *dé-chant* di Bernard Noël), esso diviene ricerca di una quiddità problematica, per lo più preclusa ai poeti, che contrapponga alla vetusta lira lo strumento organico:

*Quant au lyrisme, c'est aux non-praticiens qu'il faut demander sa quiddité, sinon à des poètes qui parleront à cette occasion d'eux-mêmes, mais mieux à un poète-critique (Ponge), seul à en écrire en connaissance de cause. Car les poètes ne savent que ce qu'ils font ou l'ignorent. On en dirait ce qu'on voudrait: accompagnement syllabique de musique, pouvoir d'expression personnel distinguable de la plainte – mais la strophe lyrique lamartinienne-et-après est aussi bien élégiaque, chant du corps... Or il n'y a pas de quoi chanter! Il n'y a plus à remercier, à s'émerveiller – comme d'obus dans la tranchée! Sauf naïveté ou ignorance des nouvelles le poète a raccroché sa lyre, il écrit sans instrument que ses propres organes, n'exalte que son langage au risque d'emphase ou d'autolalie.*

[...]

*Il faut donc attendre que l'homme ait fini de chanter en période de vacances – pour en avoir fini avec le lyrisme qui est sa visée sournoise et secrète: faire beau*<sup>74</sup>.

Vi è, nella polemica anti-lirica stéfaniana, la messa in discussione, nel solco di Ponge e dell'oggettivismo americano, del soggettivismo poetico, messa in discussione che ha molti fautori odierni, tra i quali, per esempio, Philippe Beck, il quale, in un testo dal titolo assai esplicito, *Objectivement*<sup>75</sup>, sostiene la tesi, che è anche a suo modo un sistema operativo, secondo la quale «le parti d'objectivation du sujet repose sur le constat que le sujet n'est qu'un objet»

<sup>73</sup> *Ibidem.*

<sup>74</sup> J. Stéfan, *Quant au lyrisme*, in Id., *Cabier Huit* cit., p. 151.

<sup>75</sup> Ph. Beck, *Objectivement*, «Scherzo. Revue de littérature», 10 cit., p. 26.

e che «Le poème n'est plus identifié au mouvement de la subjectivité; au contraire, le mouvement de la subjectivité n'est qu'un objet que le poème (objet à son tour) configure»<sup>76</sup>. Ora, se è vero che, secondo Beck, «On pourrait soutenir la thèse suivante: en régime de "poésie subjective" la poésie se trouve à l'opposé de la poésie subjectiviste au sens de Stéfan»<sup>77</sup>, tuttavia non si può non rilevare l'esistenza, in *Povrésies*, di una sezione intitolata per l'appunto *Poèmes subjectivistes*<sup>78</sup>, in cui, quale che sia il valore semantico che si voglia dare al ricorso sintattico al pronome personale di prima persona singolare, Jude Stéfan ben dice «je» (per esempio nel verso: «j'ai donc voulu dire le P O M») <sup>79</sup>, benché sporadicamente. Si tratta insomma di un'argomentazione che autori come Henri Meschonnic hanno già ampiamente ricusata in sede teorica, se la scrittura poetica è essa stessa invenzione del soggetto che la produce, per via dell'impossibilità oggettiva, questa sì, di scrivere una poesia che prescindia dal soggetto, mentre certo è possibile, Ponge *docet*, una postura oggettiva del punto di vista del soggetto scrivente. Del resto lo stesso Jude Stéfan, un po' contraddittoriamente, alterna adesioni e critiche nei confronti dei poeti oggettivisti delle seconde avanguardie tardo-novecentesche<sup>80</sup>, ma, come affer-

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> J. Stéfan, *Povrésies ou 65 poèmes autant d'années*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 9-26.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>80</sup> La seguente affermazione di Stéfan appare utile a intenderne la posizione «storica» rispetto alla pratica letteraria: «En 1970 on écrit après Char, Bonnefoy, Schéhadé, non en même temps qu'Éluard ou Hugo. Un minimum d'honnêteté s'impose: c'est-à-dire de risque, de nouveau, de moins d'illusoire encore», J. Stéfan, *Quant au lyrisme* cit., p. 151. Detto ciò non si può negare che egli affermi a più riprese la sua ostilità al soggettivismo poetico e la sua attenzione per una poesia a-sentimentale: «Oui, il y a chez moi un refus continuel de la poésie subjective, poétique, et même de la poésie. [...] La poésie subjective, c'est celle qu'écrivent beaucoup d'autres, la mauvaise poésie, le faux je, le je qui n'est pas l'autre. Par exemple, des poèmes sur la mort du père, "bouleversante", disent-ils et ils en font une histoire. Il faut la poésie malgré. C'est vrai qu'il y a encore trop de roses dans ma prose [...] J'écris de la contre-poésie, de l'anti-poésie, comme ont fait Queneau,

ma Christine Van Rogger Andreucci<sup>81</sup>, resta tuttavia equidistante sia dal testualismo puro inteso come mero lavoro della lingua su se stessa e poco affine agli sperimentalismi dei poeti contemporanei («on se dit qu'elle [son œuvre] n'a pourtant que peu à voir avec les recherches formalistes des poètes de chez P.O.L ou du Seuil») <sup>82</sup> che dal neo-lirismo tardivo, cui pure lo legano svariate affinità tematiche e stilistiche, se, come sostiene pervasivamente Jean-Claude Pinson, si può per lui parlare, a ben vedere, di un «contre-lyrisme» <sup>83</sup>. Pinson rileva infatti «l'ambiguïté d'une poésie où le refus du lyrisme va de pair avec sa réinvention sous la forme de ce qu'on peut nommer, peut-être, un "contre-lyrisme"» <sup>84</sup>. Tuttavia, il critico nota altresì, nel caso di Stéfan, che pure oppone deliberatamente la pittura alla musica (ovvero al canto) – «Car si la musique des sphères est inexistante, vaine est alors la prétention du poète lyrique à vouloir la rejoindre en s'élevant par le chant au-dessus de la prose désharmonieuse du monde» <sup>85</sup> –, la persistenza dello «spectre de la musique», quella di un «baroque slave» che, come nelle sue *Suites slaves*, certo da annoverare tra le sue pagine migliori, mostra il permanere, secondo Pinson, dell'«ambivalence fondamentale d'une œuvre où le goût marqué pour l'irrégularité, la syncope et la brisure, ne doit pas occulter l'autre versant, celui

dans *Chêne et chien*, ou Perros dans les *Poèmes bleus* [...] Il faut voir du côté de la nouvelle génération, Nathalie Quintane, Beck, Alferi, Cadiot: plus du tout de sentiment!», J. Stéfan, *Rencontre avec Tristan Hordé*, Paris, Argol, 2005, p. 105. Ma, come afferma Michel Sicard, «Le modernisme de Stéfan sera pourtant tempéré par les références antiques, et donc plutôt post. Proche de *TEXT* et *Tel Quel* donc, mais pourtant [...] indéfinissable. Il n'aime pas la notion militariste d'avant-garde, dogmatique en son genre, lui préfère celle d'"extrême contemporanéité". La poésie formaliste, en ses jeux gratuits, ne l'intéresse guère. Il veut garder l'exister pur, dans cette lignée ouverte par Rimbaud et jamais démentie, d'une coalescence de la parole à l'existence vraie, nue», M. Sicard, *Jude Stéfan* cit., pp. 13-14.

<sup>81</sup> Ch. Van Rogger Andreucci, *D'un genre bâtard* cit., p. 17.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> J.-Cl. Pinson, *Stéfan contre-lyrique*, in *Jude Stéfan, le festoyant français* cit., pp. 263-273.

<sup>84</sup> Ivi, p. 263.

<sup>85</sup> Ivi, p. 270.

du goût, “slave” justement, de la longue mélopée, d’une musique qui s’attarde plutôt qu’elle n’abrège»<sup>86</sup>. È quindi la presenza di questi «marqueurs lyriques» a chiamare, malgrado ogni altro assunto teorico, Jude Stéfan al canto, quello, si dirà, di un «lyrisme contrarié»<sup>87</sup>, perennemente in lotta con se stesso.

Come che sia, segnata dall’aspro e viscerale dibattito teorico della sua epoca ma irriducibile a esso, la poesia di Stéfan permane quella di un solitario scettico e iconoclasta, un sulfureo provocatore tuttavia più innamorato del Littré che non delle aride acrobazie ludiche e spesso sterili del formalismo oggettivista. La sua immagine naturale, simbolica e malinconica principe, il cipresso, in francese contiene, se anagrammata, quel *ci-près* (a ben vedere, un *si près* delle cose del mondo e dell’uomo) più forte di ogni suo assunto teorico, e l’omaggio ai classici, più forte di ogni supposta o sognata *tabula rasa*, memore dell’infanzia e dei suoi fiori, del mondo dove vale la pena, *malgré tout*, di scrivere, dopo Petrarca, ancora e sempre:

sur la route aux bonjours d’enfant  
dans la classe aux fragrances de craie  
ma belle mauve fleur brune  
– les laures, ruelles grecques, les cryptes  
où se tapir pour écrire<sup>88</sup>.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> *Ivi*, pp. 272-273.

<sup>88</sup> J. Stéfan, *Laures*, Paris, Gallimard, 1984, p. 37.



PARTE SESTA

*Al fuoco della teoria*



# Poetica delle forme brevi nella modernità francese

a Steven Winspur  
in memoriam.

## 1. *Un breve excursus storico dal XVI secolo a oggi*

Una poetica delle forme brevi non può a nostro avviso prescindere da una riflessione diacronica che la collochi nell'evoluzione della storia delle forme. È infatti ormai assodato come, pur nell'impossibilità di codificare quantitativamente il «breve», parlare delle forme brevi equivalga di fatto a parlare delle forme «frammentarie», intese sia come opere «incompiute e mai licenziate in vita dall'autore per la stampa» in una versione definitiva, che come opere «volutamente compiute in una forma frammentaria» e il cui senso, ritmo e modo di significare risultano strettamente avvinti alla scelta scientemente assunta di essere state scritte in forma aforistica, rapsodica, occasionale, o sistematica nella sua a-sistematicità, insomma, l'opera di una voce, di un pensiero franti, intermittenti, centrifughi, nomadici, balbettanti, ora eloquenti, ora semi-afasici. È a questa volontarietà del breve che si rivolge precipuamente la nostra attenzione critica.

A nostro modo di vedere, in ambito francese, occorre risalire a Montaigne (1533-1592) per trovare il primo vero esempio di questa modalità di scrittura, che negli *Essais* (1588-1595) sceglie volutamente di scrivere un libro senza argomento e di natura prevalentemente ipertestuale del quale l'Autore sarà il tema principale e le sue letture il motore essenziale. Muovendo infatti dall'attività di studio e svago che la sua vasta biblioteca gli consente, Montaigne isola citazioni e passi di opere celebri della letteratura prevalentemente greca e latina riflettendo sulle quali dapprima si appunta note a

marginale, che poi finiscono per prendere l'ampiezza di un vero e proprio saggio del quale le citazioni di partenza diventano la componente intertestuale, donde la creazione del genere saggistico (da *exagium*, inteso come prova, tentativo di rispondere a un problema in modo argomentativo) che è loro ascritta. Di fatto, non è tanto di *brevitas* che qui si tratta (dato che i testi di Montaigne sono in prosa e la loro ampiezza è spesso considerevole), quanto semmai di una rapsodicità della scrittura che si vanta senza ostentazione alcuna di volersi autobiografica, come emblematicamente spiega il testo liminare dell'opera significativamente intitolato *Au lecteur*<sup>1</sup> («je veus qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contantion et artifice: car c'est moy que je peins [...] je suis moy-mesmes la matière de mon livre»<sup>2</sup>), frivola e inutile («ce n'est pas sans raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain»<sup>3</sup>), priva di scopo e finalità («je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée»<sup>4</sup>), in presa diretta con le istanze del vissuto e della sua memoria privata («Je l'ay voué à la commodité particulière de mes parens et amis [...] à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entière et plus vifve la connoissance qu'ils ont eu de moy»<sup>5</sup>).

Già Thomas Sébillet (1512-1589), nel suo *Art poétique* (1548), aveva percorso la misura epigrammatica, fatta di un misto di oscurità e ironia, tra l'enigma e il blasone, così recuperando la capacità di condensazione e concisione che fu cara all'*Ars poetica* di Orazio. Ma in Montaigne è l'alternanza di *amplificatio* e *brevitas* che approda nel terzo volume degli *Essais* allo «style coupé» del *sermo humilis*, in

<sup>1</sup> Montaigne, *Essais, Livre 1*, chronologie et introduction par A. Micha, Paris, GF-Flammarion, 1969, p. 35. Per un globale approfondimento analitico e critico delle questioni generali e specifiche trattate nel presente articolo, ci sia consentito rinviare al nostro volume monografico F. Scotto, *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese* cit.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

tal modo istituendo una dialettica fra frammentarietà e *continuum*, come opportunamente rileva Duchesne<sup>6</sup>. Qui già si rileva un secondo aspetto particolarmente significativo nella prospettiva del nostro approccio al problema, ovvero l'idea che la discontinuità formale delle forme brevi in realtà abbia come scopo voluto o inconsapevole una nozione di continuo che indirizza la frammentarietà verso un dire univoco articolato nelle parti in cui è diviso.

Il XVII secolo vede affermarsi in modo sempre più persuasivo il ricorso alle forme brevi, da un lato attraverso l'opera di Pascal, dall'altro in quella dei Moralisti francesi (La Rochefoucauld, Vauvenargues, Chamfort). Se la lezione dello «*style coupé*» di Montaigne si trasferisce a Pascal ne *Les Provinciales* (1657), nelle *Pensées* (1670) si è messi di fronte a un'opera frammentaria, ma strutturata, nella quale è ben possibile, per l'intensità del linguaggio, vedere già prefigurarsi una sorta di poema in prosa<sup>7</sup>. Quanto ai Moralisti, nel passaggio dalla sentenza alla massima si delinea la trasformazione di una verità collettiva dai tratti gnomici e pedagogici (cui sfuggono i *Caractères* di La Bruyère) in un assunto più individuale e soggettivo, specie con Chamfort (1741-1794), che prelude agli sviluppi che si dovranno poi al Romanticismo tedesco. Singolare, sottolinea Lafond<sup>8</sup>, l'affermazione di un «*discours discontinu*» nell'epoca del razionalismo argomentativo cartesiano, che privilegia il continuo, benché Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy<sup>9</sup> rivelino come invero sia il discontinuo a lavorare dentro il continuo per conferirgli la sua letterarietà più autentica.

Nel XVIII secolo si afferma con i *Carnets* (1842) di Joseph Joubert

<sup>6</sup> A. Duchesne, T. Leguay (a cura di), *Les petits papiers: écrire des textes courts*, Paris, Magnard, 1991, p. 11.

<sup>7</sup> B. Papasogli, *Les Pensées tra frammento e progetto*, in L. Omacini, L. Este Bellini (a cura di), *Théorie et pratique du fragment*, Atti del Convegno internazionale della Susllf (28-30 novembre 2002), Genève, Slatkine Érudition, 2004, p. 53.

<sup>8</sup> J. Lafond (a cura di), *Les formes brèves de la prose et le discours continu: XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles: de Pétrarque à Descartes*, Atti del Convegno di Tours (1981), Paris, J. Vrin, 1984, p. 116.

<sup>9</sup> Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 118.

(1754-1824) un'idea del frammento come opera dell'interminabile e come struttura autonoma dal contesto testuale in cui è inscritta, il che ne acuisce la poeticità e l'esercizio autarchico, benché manchi in Francia una vera consapevolezza teorica delle implicazioni di questo, consapevolezza che verrà invece fornita dai Romantici tedeschi, come spiega Béatrice Didier<sup>10</sup>. Il moto dell'improvvisazione e della rapsodia che caratterizza taluni modelli narrativi anglosassoni quali quelli di Sterne (*Tristram Shandy*, 1760-1767) s'estende al Diderot di *Jacques le Fataliste* (1773), apre anche nella prosa romanzesca un percorso discontinuo e digressivo che scimmiettando una trama fa sempre più posto alla *variatio fantaisiste*.

Il Romanticismo tedesco produce l'impulso decisivo a una definizione del frammento in senso moderno e poetico. Nella poetizzazione di tutto messa in atto dal gruppo di Jena e dalla rivista «Athenäum» (1798-1800), specie da Friedrich Schlegel (1772-1829) – che recupera nei suoi *Witz* la nozione d'*esprit* di Chamfort, le cui *Maximes et pensées. Caractères et anecdotes* (1795) furono per lui un modello di scrittura – la discontinuità, la varietà e l'eterogeneità di generi e l'apparente negligenza formale conducono il frammento verso una più risoluta adesione al linguaggio poetico, inteso come arte e scienza. Con Wilhelm von Humboldt (1767-1835) si assiste al superamento della distinzione dualistica fra prosa e poesia e a una intensificazione della nozione di discorso anche in senso critico e soggettivo conforme a una liberazione progressiva delle forme. Si afferma altresì l'idea che l'alterità, l'ibridazione e il meticcio intellettuale siano un valore arricchente ogni cultura, di qui l'impulso decisivo dato all'arte della traduzione intesa come atto poetico<sup>11</sup>.

Nel XIX secolo la poetica romantica e simbolista vede svilupparsi una prosa poetica che si vuole una reazione anti-eroica al poema epi-

<sup>10</sup> B. Didier, *Alphabet et raison. Le paradoxe des dictionnaires au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Puf, 1996, p. 146.

<sup>11</sup> Si veda a proposito il fondamentale volume di A. Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

co e al trionfalismo retorico di certo romanticismo romanzesco<sup>12</sup>; vi è da un lato quella che va sotto il nome di poetica delle rovine (Volney, Diderot, Hubert Robert, Chateaubriand, Musset), che secondo Hamon<sup>13</sup> avrà una sua decisiva importanza nell'avvento delle forme brevi in Francia, dall'altro, in opere come *Le Centaure* (1840) e *La Bacchante, poème en prose* (1861) di Maurice de Guérin e *Gaspard de la Nuit* (1842) di Aloysius Bertrand, un ricorso all'onirismo e al grottesco-fiabesco che preludono all'umor nero e all'intensità misterica del successivo simbolismo. Si deve naturalmente, e in modo tanto più decisivo, ai *poèmes en prose* dello *Spleen de Paris* (1862-1869) di Charles Baudelaire (1821-1867) il ricorso a una «prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience»<sup>14</sup>, e ai suoi testi diaristici *Fusées*, *Mon cœur mis à nu* e *Hygiène (Journaux intimes, 1887)* il ricorso all'aforisma, all'annotazione e all'appunto privi di ogni preoccupazione di natura estetica e la tendenza all'*acumen* icastico, lapidario, quando non anche volgarmente dissacratorio.

Arthur Rimbaud (1854-1891), dopo avere minato dall'interno l'alessandrino classico indebolendone la prosodia attraverso trasgressioni d'accento e di cesura, come spiega Jacques Roubaud<sup>15</sup>, dopo avere contestato a Baudelaire la sua adesione alla forma classica come un limite (*Lettres du voyant*, 1871) volge definitivamente la poesia verso la prosa folgorante delle *Illuminations* (1872) e di *Une saison en enfer* (1873), sorta di autobiografia frammentata nella quale l'effusione verbale fa spazio ai silenzi, alle aposiopesi ellittiche, a una condensazione dai tratti ermetici che sconfinava nell'allucina-

<sup>12</sup> Michel Sandras, citato da M.-P. Berranger, *Les genres mineurs dans la poésie moderne*, Paris, Puf, 2004, p. 51.

<sup>13</sup> P. Hamon, *D'une gêne théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIX<sup>e</sup> siècle en particulier*, in L. Omacini, L. Este Bellini (a cura di), *Théorie et pratique du fragment* cit., p. 81.

<sup>14</sup> Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. I, a cura di Cl. Pichois, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1975, pp. 275-276.

<sup>15</sup> J. Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre: essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, F. Maspero, 1978.

zione, nella scissione identitaria e nel delirio, quando non anche nell'autoderisione sarcastica che già furono di Tristan Corbière e di Jules Laforgue.

Se con Lautréamont (1846-1870) si è messi di fronte a una prosa sulfurea intrisa di un immaginifico rovesciamento dei valori morali e di un sadomasochismo sfrontato e blasfemo, negli *Chants de Maldoror* (1869), e di un'aforistica pseudo-classica e ironica nelle *Poésies* (1870), con Stéphane Mallarmé (1842-1898) è la nota *Crise de vers* (1886-1896) a fare del frammento l'argomento che quella stessa forma analogamente tratta. Il ricorso all'«euphonie fragmentée» e alla «disparition élocutoire du poète» conducono il poeta verso la de-territorializzazione dello spazio poetico, reso luogo presente-assente di un rito suggestivo della parola-musica, fino al limite della perdita di senso, dell'ermetismo e del silenzio. Maestro della concisione lirica, anche nei suoi testi d'occasione quali le *Dédicaces*, i *Toasts*, gli *Autographes* e gli *Envois divers*, Mallarmé produce prose di una densità talmente intensa da apparire di un altro mondo e quartine e distici che, con dolente ironia, fanno affiorare, sotto la cronaca allusiva del quotidiano, lo spettro del Nulla che lo assilla e del quale l'ellissi verbale è stigma. Da questo vertice prende avvio, per molti aspetti, la riflessione novecentesca sul frammento, che include anche la sua pratica, se è vero che spesso essa diviene in alcuni dei suoi maggiori esponenti (basti pensare a un Valéry), metapoetica.

## 2. Teorie e pratiche novecentesche: l'orizzonte estetico da Nietzsche a Barthes

Come ben illustrato da Marie-Paule Berranger<sup>16</sup>, le scritture brevi (da alcuni dette *petites formes*, o generi minori) attraversano tutto il secolo, dagli indovinelli dadaisti e da certi esercizi ludici surrealisti agli *Épithètes* di Jean Cocteau, dalla fortuna in Francia dell'*haïku*, a Robert Desnos, Jude Stéfan e svariati altri autori. Ciò parrebbe anche riflettere, sul piano letterario, la frammentazione del mondo dovuta alla distruzione provocata dalle due guerre mondiali e

<sup>16</sup> M.-P. Berranger, *Les genres mineurs dans la poésie moderne* cit.

dalle conseguenti lacerazioni sociali, con la conseguenza di indurre l'uomo alla progressiva perdita di parola, alla lallazione verbale, quando non anche all'afasia di fronte a eventi tanto sgomentevoli. Se prevale nella stagione surrealista una tendenza al lavoro sul significante deformante, per esempio del ricorso al proverbio da parte di Benjamin Péret et Paul Éluard (*Proverbes mis au goût du jour*, 1925) o del glossario a opera di Michel Leiris (*Glossaire j'y serre mes gloses*, 1969), che molto gioca sull'anagramma e sul *mot-valise*, riteniamo fondative, per l'avvento delle scritture successive, in particolare le opere di cinque autori, i quali, per ragioni diverse, ci pare abbiano posto le basi di un'estetica poetica del breve comune a buona parte delle produzioni letterarie novecentesche.

Occorre indubbiamente partire da Friedrich Nietzsche (1844-1900), il quale ha impresso un nuovo impulso al linguaggio filosofico avvicinandolo al linguaggio poetico, se è vero che egli scrive opere poetiche in versi come i *Ditirambi di Dioniso* (1889), ma che anche compone in versi parti cospicue di suoi trattati filosofici, basti pensare al *Preludio in rime tedesche* de *La gaia scienza* (1882-1887), e agli *Idilli di Messina* (1882). Vi è poi nel pensiero di Nietzsche una vera e propria riflessione sulle forme brevi stesse; egli infatti definisce l'aforisma e il frammento «le forme dell'eternità»<sup>17</sup> e ambisce a «dire in dieci proposizioni quello che ogni altro dice in un libro – quel che ogni altro *non* dice in un libro»<sup>18</sup>. La scelta del breve e dell'aforistico si rivela indubbiamente funzionale allo sviluppo di un pensiero non sistematico, che si lascia facilmente invadere da empiti lirici e da tensioni ossimoriche nei riguardi del poetico stesso. Da qui in poi, la filosofia sarà meno distante dalla scrittura creativa, ne mutuerà stilemi e argomenti, se solo si guardi all'opera di filosofi-autori come Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe e altri ancora, più spesso colti a filosofare su Artaud, Van Gogh e altri artisti e scrittori che non su Platone o Aristotele.

<sup>17</sup> F. Nietzsche, *Scorribande di un inattuale*, 51, *Crepuscolo degli idoli*, trad. it. di F. Masini, Milano, Adelphi, 2000, pp. 152-153.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

Antonin Artaud (1896-1948) sottopone il linguaggio a un trattamento radicale che, sulla scia dell'esperienza dei Tarahumaras e dei culti druidici irlandesi, lo conduce a una messa in discussione del linguaggio stesso, spingendolo oltre i suoi limiti, facendone grido, gesto, glossolalia, ovvero un linguaggio privato della sua referenzialità semantica, ridotto a pura *phoné* che mischiando lingue diverse e ricorrendo allo scatologico cerca di recuperare l'energia sacra della parola originaria, corporea, animalesca, selvaggia, quella «crudeltà» cui riconduce anche la forza sovversiva del suo omonimo teatro. Le glossolalie in quanto tali costituiscono un buon esempio di forma breve, che segna uno scarto improvviso all'interno di un testo in francese insidiandolo con il morbo contaminante dell'ibridazione linguistica e dell'inaudito, come nel caso seguente, dove parole francesi e inglesi si confondono a un tessuto verbale ignoto:

shonauch au mal  
ato not me  
romé  
ato romé  
saba

shiambi crislt  
abo ato ini itié  
itia  
shianbi crislt abiack  
ato ini itia<sup>19</sup>

Ben si vede qui come un ruolo ritmico fondamentale in questa tecnica di scrittura giochino la ripetizione (quella di «romé», di «crislt», di «ini» e di «itia») e la deformazione lessematica per epentesi («abo», «ato»). Nel riassemblare fonemi e lessemi seguendo un istinto corporeo, fisico, materiale di una ritmica che si sa essere anche quella di un martello con cui componendo e

<sup>19</sup> A. Artaud, *Je crache sur le Christ inné (Textes écrits en 1947)*, Id., *Œuvres*, a cura di E. Grossman, Paris, Gallimard («Quarto»), 2004, p. 1559.

recitando percuote un tronco di legno nella sua stanza di lavoro e degenza psichiatrica, Artaud azzera le categorie verbali e significanti e, nel rifare il proprio corpo, cerca di rifarne anche il linguaggio. Altra modalità privilegiata da Artaud è l'aforisma che assume tratti ora violentemente dissacratori e blasfemi, ora cogitabondi e quasi teorici, come nel seguente, la cui sintassi appare coesa e lineare:

CENTRE-NŒUDS

Pourquoi l'envers qui est l'unique endroit est-il jaloué par le revers alors qu'il est l'inaliénable surface dont le plein est le seul état<sup>20</sup>.

Frutto di quella che Rey ha chiamato «une alchimie si l'on peut dire salivaire»<sup>21</sup>, la poesia di Artaud produce un breve spasmodicamente legato al moto della respirazione e della dizione, un *pathos* escretorio e minzionale che riconduce il testo alla sua matrice fisiologica e corporea. In effetti, il suo intento sovversivo nell'uso verbale è ribadito da un passo emblematico di *Cogne et foutre*:

Les mots que nous employons on me les a passés et je les emploie, mais pas | pour me faire comprendre, pas pour achever de m'en vider, | alors pourquoi? C'est que justement *je ne les emploie pas*, | en réalité je ne fais pas autre chose que de me taire | et de cogner. | [...] *je n'emploie pas de mots et je n'emploie même pas de lettres* [...] Le style me fait horreur [...] Les idées me font horreur, je n'y crois plus<sup>22</sup>.

L'iconoclastia di Artaud è per l'appunto gesto sottratto al dire in quanto tale, è mero gesto fisico che scrive per cancellare, parla per non dire, attenta alla lingua nel luogo stesso della sua germinazione per sostituire al pensiero una sorta d'inabissamento nelle cavità ctonie dell'inconscio e del suo patire.

<sup>20</sup> A. Artaud, *Suppôts et supplications*, Id., *Œuvres* cit., p. 1246.

<sup>21</sup> J.-M. Rey, *La naissance de la poésie d'Antonin Artaud*, Paris, Métailié, 1991, p. 52.

<sup>22</sup> A. Artaud, *Suppôts et supplications* cit., pp. 1348-1349. I corsivi sono dell'Autore.

Si deve a Maurice Blanchot (1907-2003), nel solco di Nietzsche, lo sviluppo di una forma di scrittura dai tratti singolari che si vuole frammentaria e, nel contempo, meta-frammentaria, ovvero tesa a interrogarsi sulla natura stessa della frammentarietà nella scrittura. Ne *L'espace littéraire* (1955), il libro è definito come frammentario e costruito attorno a un centro sfuggente in dinamico movimento e la scrittura come ciò che acquisisce senso grazie alla lettura. Da ciò scaturisce, ne *La part du feu* (1949), la celebre affermazione secondo la quale è l'opera a creare il proprio autore e non il contrario: «Supposons l'œuvre écrite: avec elle est né l'écrivain. Avant, il n'y avait personne pour l'écrire; à partir du livre existe un auteur qui se confond avec son livre»<sup>23</sup>. Vi è insomma all'origine del linguaggio un vuoto, un nulla, che è anche un'assenza di soggetto, e che chiede di parlare; parlando, il linguaggio crea colui che parla e quanto dice, anche istituendo uno spazio letterario che è il luogo di un costante conflitto fra la vita e la morte, se la scrittura è *la vita che porta la morte e si mantiene viva in essa*, per cui lo scritto è per l'appunto un *entretien infini* con la morte, che approssimandosene infinitamente l'allontana (dove anche il titolo emblematico di un romanzo di Blanchot, *Arrêt de mort*, 1948). Luogo della separazione, il frammento è anche il luogo di una deriva del senso che lo espone alla parzialità e alla minaccia della dissoluzione, all'ossimoro: «Fragment: au-delà de toute fracture, de tout éclat, la patience de pure impatience, le peu à peu du soudainement»<sup>24</sup>. Perciò la scrittura frammentaria si dimostra una scrittura del rischio, priva di teoria, luogo del neutro e dell'impersonale cui molti hanno conferito la definizione di «écriture blanche» (e in questo l'etimologia stessa del cognome di Blanchot, che il bianco contiene, parrebbe quasi verbalmente incarnarla).

Esiste in Paul Valéry (1871-1945) una tensione tra la discontinuità del pensiero e un bisogno di ricongiungere i frammenti che stenta a giungere a pieno compimento:

<sup>23</sup> M. Blanchot, *La part du feu* cit., p. 309.

<sup>24</sup> Id., *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 58.

Je l'écris comme si ce fût là le commencement d'un ouvrage. Mais je sais que l'ouvrage n'existera pas, je sens que j'ignore où il irait, et que l'ennui me prendrait si je m'appliquais à le conduire à quelque fin bien déterminée. Au bout de peu de lignes ou d'une page, j'abandonne, n'ayant saisi par l'écriture que ce qui m'avait surpris, amusé, intrigué, et je ne m'inquiète pas de demander à cette production spontanée de se prolonger, organiser et achever sous les exigences d'un art<sup>25</sup>.

L'autore dei *Fragments du Narcisse* (*Charmes*, 1922), di *Monsieur Teste* (1926), opera dalla struttura fortemente frammentaria, e soprattutto dei *Cahiers* (1894-1915, postumi) e di *Tel Quel* (1941-1943) utilizza risolutamente la forma breve, con intento ora definitorio: «Un "Fait" est ce qui se passe de signification»<sup>26</sup>, ora come modalità di un pensiero alla costante ricerca del proprio funzionamento intellettuale: «Mon être est de n'être rien de ce qui est – Le JE refuse tout»<sup>27</sup>. Nella propria investigazione del sé, Valéry scopre il disordine dell'intelletto e il suo bisogno di mettervi ordine, che però si scontra con l'enigma dell'individuo costantemente scisso fra esigenze individuali e istanze collettive. In effetti, la mente scopre l'in-finità dell'esperibile e l'anarchia dei frammenti che lo compongono, la quale trova solo un momentaneo argine nell'ordine formale delle sue poesie più note (come *Le cimetière marin*, 1920), cui si contrappone l'azzeramento sintattico del linguaggio e l'isotopia mentale di serie enumerative ed elementi eteroclitici che costituiscono la fitta matassa dei *Cahiers*:

Gladiator –  
le dessin

<sup>25</sup> P. Valéry, «Avvertenza» d'*Histoires brisées*, Paris, Gallimard, 1950, p. 407. M. Jarrety ben analizza questa contraddizione fra continuità e discontinuità nell'opera di Valéry in *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Paris, Puf, 1991, pp. 284-286.

<sup>26</sup> P. Valéry, *Choses tues*, *Œuvres*, a cura di J. Hytier, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), vol. II, 1960, p. 481.

<sup>27</sup> P. Valéry, *Sans titre*, XVIII (1935), *Œuvres*, I cit., p. 278.

le parler – écrire  
le chanter – rythmes  
le calcul – raisonnements  
le dressage – cheval – Il y a un cheval en toi<sup>28</sup>

Di fatto, Valéry scopre la natura frammentaria e aforistica di molte delle conoscenze e impressioni che l'uomo matura nelle varie occasioni della sua esistenza<sup>29</sup>.

Roland Barthes (1915-1980) è senza alcun dubbio tra gli autori che più risolutamente hanno espresso una vera predilezione per la forma breve, autentica fascinazione di carattere estetico che tradisce anche un'avversione profonda per il genere dissertativo caro alla tradizione retorico-argomentativa francese di matrice cartesiana:

J'aime écrire des fragments, c'est-à-dire des morceaux de discours très discontinus. Ceci d'abord par une réaction tactique contre le genre dissertatif [...] j'éprouve une très grande admiration personnelle pour des formes d'expression extrêmement et volontairement brèves, pour une esthétique de la brièveté telle qu'on peut la connaître dans ces minuscules mais admirables poèmes japonais qu'on appelle des haïku, des haïkai<sup>30</sup>.

Vi è in questa posizione assunta da un lato il rifiuto dell'idea di totalità e di una cultura centripeta; l'uomo si scopre strutturalmente scisso, franto, irriducibile a un principio assoluto (basti pensare alla frammentarietà di opere barthesiane fondamentali come *Roland Barthes par Roland Barthes*<sup>31</sup> o i *Fragments d'un discours amoureux*<sup>32</sup>), si volge alla cultura orientale, con la sua sapida saggezza essenziale, coltiva *le plaisir du texte*, e preferisce la disseminazione del discontinuo alla condensazione dell'Uno. La scrittura si confor-

<sup>28</sup> Id., *Gladiator, Cahiers*, I, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1973, p. 352.

<sup>29</sup> Id., «Avvertenza» d'*Histoires brisées* cit., p. 473.

<sup>30</sup> R. Barthes, *Entretien avec J. Henric*, «Art-Press», 1977.

<sup>31</sup> Id., *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>32</sup> Id., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

ma a tale orientamento, anche nella geografia che finisce col darsi: «Ce qui vient de l'écriture, ce sont de petits blocs erratiques ou des ruines par rapport à un ensemble compliqué et touffu [...] je me débrouille mieux en n'ayant pas l'air de construire une totalité et en laissant à découvert des résidus pluriels. C'est ainsi que je justifie mes fragments»<sup>33</sup>. A sua volta portato, nel solco di Blanchot, verso una *écriture blanche*, nelle sue «anti-autobiographie[s]»<sup>34</sup>, Roland Barthes mette in atto una sorta di ritratto per frammenti, che ricorre all'aforisma senza nascondersene i limiti, approdando a una sorta di meditazione orientale di tipo zen, tra *patchwork* e buddismo, tra saggezza e smarrimento, in un flusso che osa guardare in faccia l'irrapresentabile delle forme e dell'umano che le persegue.

### 3. L'orizzonte critico nelle pratiche novecentesche del frammento

Il fitto dibattito critico contemporaneo sulle forme brevi vede a grandi linee confrontarsi, da un lato, posizioni come quelle di Pierre Garrigues, che privilegiando un approccio mimetico prossimo alla nozione meta-frammentaria di Blanchot dipanano liricamente, anche in ambito critico, la riflessione sul frammento preconizzando l'indefinibilità. Negando la Totalità, il frammento rifiuta il totalitarismo di un pensiero che lo orienti in senso definito e preciso; per questo Garrigues guarda al frammento come a uno spazio di dialogo con la morte e di nostalgia per qualcosa di perduto: «L'homme est un être déchu. Les mythes en font un fragment de l'unité originelle à jamais perdue»<sup>35</sup>. Se aperto è il dibattito sull'irriducibilità o meno del frammento alla forma breve<sup>36</sup>, una posizione polemica di peso è certamente quella di Pascal Quignard

<sup>33</sup> Id., *Œuvres complètes*, a cura di E. Marty, t. III (1974-1980), Paris, Seuil, 1995, p. 1073.

<sup>34</sup> Ch. Martin, *Roland Barthes et l'éthique de la fiction*, New York, Peter Lang, 2003, p. 106.

<sup>35</sup> P. Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck («Esthétique»), 1995, p. 23.

<sup>36</sup> B. Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, a cura di D. Bergez, Paris, Nathan («Lettres Sup»), 2001.

che ritiene solo apparente il frammentarismo della maggior parte delle opere oggi ritenute frammentarie, di qui il suo fastidio nei confronti di queste:

Je vois peu d'exemples d'une écriture systématiquement fragmentaire; avec beaucoup plus de conséquence et beaucoup plus de rupture dans La Bruyère que dans Joubert, Valéry, Alain, Cioran, Leiris, Blanchot, moins d'unité, des procédés plus variés et plus riches, moins de réitération, moins de posture, moins de facilité, de piétisme, de truquage et de *badauderie*. Rien de plus continu, de plus mécanique, de plus obsessionnel, de plus rabâchant que la plupart des livres qui paraissent de nos jours et qui affectent une apparence fragmentée<sup>37</sup>.

Va detto altresì che proprio Quignard, il quale critica la sostanziale non-frammentarietà di molta scrittura frammentaria, in realtà ricorre nella propria scrittura proprio a una struttura frammentaria, in presumibile consonanza con l'idea d'aforisma come continuo cara a Nietzsche.

A sua volta Susini-Anastopoulos, che tende a mostrare la matrice tedesca di queste poetiche, vede nel frammento più un atteggiamento che non un'opzione tecnica e ludica e tende a sottrarre all'autore frammentista ogni intento progettuale di ampio respiro:

L'exercice fragmentaire est donc à comprendre davantage comme une «attitude» de tout l'être, comme un apprentissage et une ascèse, que comme une préoccupation technique ou un souci méthodologique. Se trouve ainsi conforté le sentiment initial qui devait nous conduire à valoriser d'emblée dans le fragment l'ambition plus que le résultat<sup>38</sup>.

Altre posizioni identificano soprattutto nello spazio bianco, in poesia e in prosa, il vero luogo che caratterizza la scrittura fram-

<sup>37</sup> P. Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fonfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1986, pp. 59-60.

<sup>38</sup> F. Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Puf, 1997, p. 261.

mentaria<sup>39</sup>, oppure vedono nel frammento l'avvento di una nuova fase della poesia in crisi, la quale, benché rarefatta, si mostra stolidamente ancorata alla ricerca di senso, come in Maulpoix: «Le fragment pondère la parole, contrarie le chant, reconnaît ses faiblesses, soupèse ses pouvoirs. Il entretient en poésie l'effort de la pensée»<sup>40</sup>.

Tuttavia, ci pare persuasivo, nell'ottica del nostro discorso, quanto Philippe Hamon definisce «une construction-déconstruction volontaire de l'un des partenaires de la communication littéraire, le résultat d'un travail [...] d'un acte conscient de fragmentation»<sup>41</sup>.

Il catalogo delle produzioni frammentarie in poesia nella contemporaneità francese condensa in sé buona parte delle opere maggiori, dalla scrittura *en archipel* di René Char all'erotismo della *dépense* di Georges Bataille, che anche ricorre al verso nei suoi saggi filosofici; dalla poetica dell'oggetto e del *parti pris des choses* di Francis Ponge alle intermittenze corporee di Henri Michaux, dal *Livre* bianco di Edmond Jabès, così denso di domande senza risposte ed enigmi sapienziali, ai *papiers collés* di Georges Perros, dalla spazialità fisica e metafisica di Eugène Guillevic e André du Bouchet alle scritture lacunari di Claude Royet-Journoud e Anne-Marie Albiach, per non citarne che alcuni.

Ridotta a frattale, la parola poetica, benché franta, comunque irriducibilmente non smette, pur nella precarietà del dire e nella crisi della *signifiance*, di volersi quel continuo intermittente vocale che anima di suoni e senso il mondo.

<sup>39</sup> I. Asselin, *Le roman fragmenté. L'exemple d'Eugène Savitzkaya*, in I. Langlet (a cura di), *Le Recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 154-155.

<sup>40</sup> J.-M. Maulpoix, *La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne*, in D. Rabaté (a cura di), *Figures du sujet lyrique* cit.

<sup>41</sup> P. Hamon, *D'une gêne théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIX<sup>e</sup> siècle en particulier*, in L. Omacini, L. Este Bellini (a cura di), *Théorie et pratique du fragment* cit., p. 75.



Tra canto e disincanto.  
Sul dibattito poetico in Francia dal 1960 a oggi  
(riviste, tendenze, idee)

Non è oggettivamente facile dare conto in modo esaustivo della complessa ed estremamente variegata articolazione delle produzioni poetiche e dell'evoluzione delle posizioni teoriche che caratterizzano la situazione della poesia francese dagli anni Sessanta a oggi per via della ricchezza e della pluralità delle voci, per l'intrecciarsi delle collaborazioni, delle *querelles* e delle vicende biografiche dei numerosi protagonisti tali da fare assumere al quadro la forma eterogenea di una fitta ragnatela. Si sa però che la ragnatela, che è trappola di cattura per l'insetto da parte degli aracnidi e può uccidere, ha una consistenza agli occhi degli umani assai effimera; una manata, un soffio di vento bastano a dissolverla, a mutarne la forma, a farla scomparire sul selciato e a renderla, bava, alla terra. Pare che non ci sia, risulta e si vuole per sua maggior efficacia invisibile, ma a uno sguardo microscopico rivela la ricchezza del suo ricamo, la sua *presenza*, quando non anche la sua ingannevole sua-denza. Pure è da quelle minuscole e tenaci fauci che la produzione salivare fila il suo *telos*, come dall'antro della bocca la voce poetica si costituisce in suono-senso. Per questo ritengo nella circostanza di dovere rinunciare in partenza a una disamina analitica, che risulterebbe in ogni caso incompleta e carente, di ogni tratto saliente e di ogni opera maggiore, privilegiando un approccio storico ed estetico che dia conto almeno degli snodi fondamentali e delle idee sulle quali s'incentra il dibattito contemporaneo, in tal modo anche evocando le figure poetiche e le produzioni poetologiche

maggiori che siano oggi da più parti ritenute ineludibili per chiunque intenda accostarsi alla lirica francese contemporanea. Parlerò quindi non tanto delle poesie dei singoli, se non per accenni, quanto piuttosto dell'evoluzione dello statuto dell'idea di poesia, che è poi un modo di collocare le singole poetiche in un terreno teorico, sia esso implicito o esplicito, consapevolmente assunto e significativo. Per fare ciò, non trascurando il fatto che questo mio intervento è sollecitato e ospitato da una rivista di poesia, mi riferirò in modo particolare al ruolo decisivo esercitato dalle maggiori riviste e a come attraverso queste sia possibile farsi un'idea delle energie in campo, dei conflitti, dei valori, della ricerca di un senso della poesia nella realtà individuale e collettiva, nel mondo odierno, se, come penso, è vero che le riviste letterarie esercitano un ruolo a tratti semi-clandestino, oscuro, misconosciuto, ma non per questo meno saliente di fucina e di laboratorio intellettuale che meriterebbe maggiore conoscenza e considerazione sociale.

In una prospettiva diacronica appare evidente come dapprima il Surrealismo e successivamente la lirica resistenziale d'impegno, peraltro la seconda essendo in larga parte emanazione del primo (si pensi soltanto alle figure dominanti di Éluard e di Aragon, tra i fondatori del movimento), abbiano caratterizzato ed egemonizzato in larga parte la scena poetica dal 1924 alla fine degli anni Cinquanta. Il Surrealismo aveva collocato la poesia al vertice della produzione creativa umana facendone un mezzo di accesso alle profondità dell'inconscio cui l'automatismo cercava di accedere. La tentazione ludica ed esoterica aveva però spesso minato gli esiti dell'ambizioso progetto di rifondazione dell'individuo e della società, pur individuando nella rivoluzione del linguaggio il momento aureo della sua parabola che un sofferto rapporto con il rivoluzionarismo politico aveva profondamente segnato. L'immagine, la rappresentazione (non la teatrale, invero invisibile) parevano il culmine della creazione artistica; non a caso in pittura, più che in poesia, il Surrealismo aveva finito col dare probabilmente i suoi più alti frutti (pensiamo ad André Masson, Max Ernst, Salvador Dalì, Yves Tanguy...). Questi intellettuali «borghesi», come ebbe a definirli Sartre, avevano tuttavia saputo opporsi ai totalitarismi

del tempo, dal nazifascismo al dogmatismo sovietico, però poi in parte contraddicendosi nell'assumere all'interno, soprattutto a causa del ruolo e della personalità egemone e a tratti dispotica di André Breton, una pura e a loro funzionale, ma non per questo meno deleteria, funzione antagonistica e a suo modo totalitaria e censoria nei confronti di altri gruppi o individualità nelle quali è lecito forse vedere oggi quanto di meglio, dal Grand Jeu ad Artaud, Bataille, Leiris, Michaux, il secolo abbia saputo offrire. La successiva lirica resistenziale, certo non priva di pagine nobili e pregevoli, da *Capitale de la douleur* e *Au rendez-vous allemand* di Éluard ai *Feuillets d'Hypnos* di Char, che pure è riduttivo costringere in tale categorizzazione, era a tratti scaduta nella retorica demagogica e populista, la quale, benché funzionale alla causa politica, raramente era assurta a esiti poetici di per sé autenticamente convincenti (l'eccezione più nota, in positivo, a questo limite appare la celebre lirica *Liberté* di Éluard).

Quando quindi la poesia francese si affaccia alle soglie del secondo Novecento lo scenario è quello di un paesaggio di rovine, che il *teatro dell'assurdo* ben descrive; la storia ha partorito i suoi orrori più inammissibili, dallo sterminio nazista a Hiroshima, l'occupazione e la lotta partigiana di liberazione hanno lasciato migliaia di vittime sul selciato, che ha il colore del sangue e il dolore delle tante pene patite e inflitte. Scrivere dopo Auschwitz, secondo la celebre citazione adorniana, nonostante questo o proprio per questo, per superare, per riaffermare l'uomo dopo tanta barbarie, è possibile, ma significa porsi in un atteggiamento risoluto di elaborazione del lutto e di un pensiero letterario che sia azione interagente con il mondo sociale circostante, un mondo letterario fortemente marcato dal pensiero esistenzialista ed *engagé* di Sartre che tende ad attribuire allo scrittore la *responsabilità* di essere *in situazione* nella propria epoca e artefice intramondano del proprio destino. Questo approccio avrà nella rivista «Les Temps Modernes» il suo luogo principe di elaborazione teorica e pragmatica, pur se più d'una riserva, e con tutto il sincero e doveroso rispetto che si deve all'indubbia statura dell'intellettuale, va al ruolo di critico della poesia esercitato

da Sartre, basti pensare alla gratuità di taluni suoi assiomi nei libri da lui dedicati a Baudelaire, Genet e Mallarmé<sup>1</sup>.

Non a caso proprio Jacqueline Risset descrive a ragione, in un suo saggio, come «un paesaggio quasi desolato, come un campo di rovine» nel quale «si avvertiva un inaridimento generale, una sorta di rassegnazione senza aperture, provocata dall'egemonia ormai quasi incontrastata della problematica volontaristica e riduttiva “dell'impegno di marca sartriana”»<sup>2</sup> il tempo in cui prende inizio l'avventura della rivista «Tel Quel», della quale lei è stata attiva protagonista. Proprio da questa rivista fondata nel 1960 da un gruppo di giovani scrittori si può partire per dare conto delle idee in campo e della poesia in esso.

Inizialmente legata a un'attenzione alle forme non poi così distante dall'estetica surrealista, la rivista sviluppa un considerevole lavoro iper-teorico sul pensiero e sul rapporto e l'interazione fra filosofia, linguistica e psicoanalisi. Animata da Philippe Sollers, essa pubblica, tra gli altri, testi di Barthes, Kristeva, Althusser, Foucault, Derrida, così situandosi nel cuore del dibattito in atto nelle scienze umane che, tra strutturalismo, psico-critica e strutturalismo genetico, va sotto il nome di *Nouvelle Critique*, la quale tanta influenza eserciterà sulle produzioni poetiche coeve e successive (basti pensare paradigmaticamente, pur se in un atteggiamento non mimetico, ma criticamente dialogico, a *Dans le leurre du seuil* di Yves Bonnefoy e, in Italia, alla poesia di quegli anni di Andrea Zanzotto). Ora, «Tel Quel» promuove in modo decisivo la poesia «oggettiva» di Francis Ponge, incentrata sulla messa in discussione della soggettività lirica e sulla possibilità di aderire alla datità del reale in una sorta di supposta, e per me fondamentalmente illusoria<sup>3</sup>, impersonalità creativa.

<sup>1</sup> J.-P. Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947, Id., *Saint-Genêt comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, Id., *Mallarmé: la lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard, 1986.

<sup>2</sup> «La stanza di “Tel Quel”», in J. Risset, *Il silenzio delle sirene. Percorsi di scrittura nel Novecento francese*, Roma, Donzelli, 2006, p. 179.

<sup>3</sup> Mi permetto di rinviare in merito al mio studio *Jean Tardieu et Francis Ponge: le regard poétique sur l'objet*, in M.-L. Lentengre (a cura di), *Jean Tardieu: un poète*

Anche il lavoro di Marcelin Pleynet e di Denis Roche, assai presente su queste pagine, colloca la poesia in un ambito tendenzialmente prosastico individuando quello che sarebbe stato poi per vari decenni uno dei temi più dibattuti, ovvero il rapporto nella scrittura poetica fra poesia e prosa, la loro ibridazione e inscindibilità testuale, per giungere, nel caso di Roche, alla celebre affermazione secondo la quale «La poesia è inammissibile. Del resto, essa non esiste»<sup>4</sup>. La pagina poetica diviene uno spazio magmatico, aperto a ogni forma di suggestione proveniente anche dalle scienze e si mette in discussione la nozione stessa di autorialità individuale a vantaggio di una ricerca collettiva della produzione di senso che non a caso condurrà la rivista, negli anni della contestazione che culminano nei fatti del Sessantotto, dopo un esordio nel quale la politica non pareva essere al centro delle produzioni dei suoi autori, a collocarsi, non tuttavia senza dibattiti interni, su posizioni filo-maoiste, che pure mai offuscarono il principale suo merito che fu quello, al di là delle controversie del vitale dibattito politico-sociale di quegli anni così convulsi, di studiare «il rapporto del soggetto umano col Sacro, col Male e col Linguaggio»<sup>5</sup>.

In disaccordo con il dogmatismo comunista e con lo strutturalismo dominante di certe posizioni dei telquelisti più radicali, Jean-Pierre Faye, lettore di Nietzsche e poeta e filosofo, fonda nel 1968 presso le Éditions du Seuil la rivista «Change». Vi figurano personalità di spicco quali Léon Robel e Jacques Roubaud, che contribuiscono a realizzare un progetto associante le ricerche del formalismo russo alla linguistica trasformazionale di Chomsky per situare la ricerca letteraria e poetica su un terreno sensibile alle istanze rivoluzionarie del linguaggio, ma, a differenza, di «Tel Quel», dando spazio alla «pluralità di forme estetiche» e alle «figure minori della creazione»<sup>6</sup>. La rivista subirà successive trasformazioni e fasi dive-

*parmi nous*, Atti del Convegno Internazionale di Cerisy-la-Salle, ed. J.-M. Place, Paris, 2003, pp. 169-182.

<sup>4</sup> D. Roche, *Le Mécrit*, Paris, Seuil, 1972.

<sup>5</sup> J. Risset, *Il silenzio delle sirene* cit., p. 181.

<sup>6</sup> P. Boulanger, *Une «Action poétique» de 1950 à aujourd'hui*, Paris, Flammarion,

nendo nel 1983 «Polyphonix», poi un collettivo che dà vita a una Fondazione transculturale internazionale, «Change international», cui collaborano, tra gli altri, Balestrini e Guattari.

Facendo un passo indietro va detto che già dal 1960 le ricerche dell'OULIPO (Ouvroir de littérature potentielle) animato da François Le Lionnais, Raymond Queneau, Jacques Roubaud, Georges Perec, Marcel Bénabou e altri scrittori e matematici aveva cercato una via di rinnovamento della letteratura che si basasse sulla potenzialità ludica della *contrainte* (costrizione), di qui gli ologrammi, gli antesignani *Exercices de style* (1947) di Queneau, che larga parte facevano al componimento poetico, e quell'insuperabile prova di destrezza che rimane *La disparition* (1969) di Perec, romanzo scritto rinunciando alla «e» muta, in francese onnipresente. I poeti dell'Oulipo giocano collettivamente molto con la lingua, ne rivelano *potenzialità* nascoste in questo recuperando in parte alcune tecniche collettive di scrittura care al Surrealismo dei *cadavres exquis*, ma certo non sarà da ricercare fra le produzioni più oulipiane il meglio della loro produzione (la raccolta forse più bella di Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*, ha infatti ben poco di ludico e il miglior Queneau non mi pare, al di là della genialità del progetto, quello dei *Cent mille milliards de poèmes*<sup>7</sup>), che a lungo andare denota una certa ripetitività e artificiosità tutt'altro che necessaria. Tuttavia gli oulipiani non hanno una rivista esclusiva alla quale affidare le loro creazioni e figure come quella di Roubaud, così vivaci e poliedriche, saranno attive in varie altre testate di settore maggiori, quali, per esempio, la longeva e attivissima «Action Poétique», nata dapprima come giornale a Marsiglia nel 1953 e animata ininterrottamente dal 1958 al 2012 da Henry Deluy, che ha legato molta della sua presenza nel mondo letterario a questa non facile, ma sempre vivace impresa.

1998, p. 66, trad. mia. Da qui in poi, salvo diversa indicazione, la traduzione delle citazioni francesi è da ritenersi a mia cura.

<sup>7</sup> Mi permetto di rinviare in merito alla mia Prefazione al volume di Raymond Queneau, *L'istante fatale*, a cura di F. De Poli, Firenze Antella, Passigli Poesia, 2004, pp. 5-11.

Votata a una forte vocazione internazionale e traduttiva, costantemente attraversata dalle molteplici espressioni delle «diverse sensibilità della modernità artistica e politica»<sup>8</sup>, contesa fra formalismo e superamento della nozione di genere, «Action Poétique», che è stata la rivista di poesia francese che più di altre ha potuto vantare un costante numero di fedeli abbonati, è stata un luogo di intensissima produzione intellettuale e di acceso dibattito attraversato da tutte le grandi *querelles* degli ultimi cinquant'anni, come attesta l'amplessima antologia celebrativa dedicata da Pascal Boulanger<sup>9</sup>, autore di una preziosa e vasta introduzione che può essere letta, attraverso l'evocazione della vita della rivista, come una sorta di storia della poesia francese del secondo Novecento. Rispetto a «Tel Quel» «Action Poétique» non crede alla possibilità di pervenire a una conoscenza integrale dei testi, benché consapevole della necessità del metodo formale d'analisi, che tuttavia sarà per essa più letterario e difensore della legittimità autoriale individuale dell'arte<sup>10</sup>.

L'altra fondamentale rivista del panorama francese di quel decennio è «L'Éphémère», che pubblicherà venti quaderni dal 1967 al 1972. Pubblicata dalla Fondation Maeght dopo la chiusura del «Mercure de France», essa è animata da un gruppo costituito da Jacques Dupin, dall'ex-direttore del «Mercure» Gaëtan Picon, da Yves Bonnefoy, André du Bouchet e Louis-René des Forêts, cui s'aggiungono dapprima Paul Celan, e in seguito, all'uscita di Picon, Michel Leiris. Nata nel solco della lezione di Baudelaire e di Giacometti, quindi sul duplice asse che ne sarà una costante singolarissima di una intensa sinergia tra poesia e pittura, «L'Éphémère», il cui titolo fa pensare alla nozione di finitudine nel pensiero poetico di Bonnefoy, pubblica inediti di Bataille, lettere di Artaud, traduzioni di Celan, Hopkins, Mandelstam, Walser, fa esordire autori importanti come Jean Daive e Pascal Quignard, lavorando anche su generi intermedi quali il racconto e il saggio, con una particolare attenzione all'etica

<sup>8</sup> B. Cany, «Action Poétique», in M. Jarrety (a cura di), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Puf, 2001, p. 2.

<sup>9</sup> P. Boulanger, *Une «Action poétique»* cit., pp. 9-151.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 66-68.

dell'arte e della scrittura come valore, in un contesto che tendeva spesso per furore iconoclasta a un negazionismo neo-dadaista e distruttore. Volendosi ogni selezione dei testi da pubblicare unanime per scelta iniziale, non mancarono le divergenze, che il Sessantotto acuì, palesando al suo interno, come sottolinea Michel Jarrety, «da parte di Bonnefoy e di Jaccottet [...] un lirismo che non dispera di accedere a una forma di presenza, per quanto difficile sia nominarla, e mantiene la sua relazione con il mondo – quello anche di una poesia che accoglie una dimensione riflessiva, se non addirittura speculativa, essenziale; da parte di Dupin e di Du Bouchet quello piuttosto di un contro-lirismo necessario alla dissonanza dove è alla fine un altro mondo che si trova a essere prodotto»<sup>11</sup>.

Negli anni Settanta appare sulla scena un'altra rivista poetica maggiore, «Po&sie», fondata nel 1977 presso le edizioni Belin dal poeta e filosofo Michel Deguy, il cui progetto «s'inscrive così nella continuità diretta della riflessione poetica e filosofica di Michel Deguy»<sup>12</sup>. Rivolta al campo post-postmoderno dell'*extrême contemporain*, essa compie un fondamentale lavoro di traduzione di opere poetiche (Elitis, Zanzotto, Paz, W. Stevens...) e di saggi critici o filosofici (Heidegger...) pubblicando autori di ogni continente e alcuni francesi maggiori, da Dominique Fourcade a Michel Chaillou, da Denis Roche a Florence Delay, Lacoue-Labarthe, Derrida, in un terreno aperto alla relazione, ai vari apporti delle scienze umane e alle scritture di vario genere (il romanzo, il sublime...) che ne fanno oggi probabilmente la più autorevole testata poetica francese. L'estrema modernità contemporanea, che riviste prosimiche all'avanguardia sperimentista telqueliano quali «TXT» (1969-1993), fondata da Christian Prigent et Jean-Luc Steinmetz prima e, dagli anni Ottanta e Novanta, «Nioques», fondata da Jean-Marie Gleize e tuttora attiva su un linea di tensione alla letteralità che valorizza con la prosa e la ricerca di nuove forme di

<sup>11</sup> M. Jarrety (éd.), *La poésie française du Moyen Âge jusqu'à nos jours*, Paris, Puf («Collection Premier Cycle»), 1997, p. 481.

<sup>12</sup> J.-M. Maulpoix, «Po&sie», in M. Jarrety, *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours* cit., p. 615.

assemblaggio e ibridazione tipografica (testo, fotografia, impaginazione anomala...) opere sperimentali, dapprima di Denis Roche e Claude Royet-Journoud, poi di Christophe Tarkos e Nathalie Quintane, passando per altre significative esperienze quali quelle di «Fig.» di Jean Daive, di «Java» di Jean-Michel Espitallier e di «If» di Jean-Jacques Viton, fino all'odierna esperienza della «Revue de littérature générale» di Pierre Alferi, segna la parabola di una ricerca sempre più indefinibile e *trasversale* i cui esiti appaiono difficilmente prevedibili e descrivibili nell'era della rassegnazione estetica e post-ideologica che contrassegna quello che si suole definire il post-modernismo, nozione tanto generica e omnicomprensiva quanto elusiva e inefficace.

Più intellegibile allora forse il lavoro tematico inanellato da vari anni da «Le Nouveau Recueil»<sup>13</sup>, rivista «di letteratura e di critica» emanata nel 1995 da «Recueil» e diretta da Jean-Michel Maulpoix, dove si possono leggere, attorno a un nucleo tematico ogni volta diverso, autori di ogni orientamento stilistico selezionati con grande acume e finezza secondo una presentazione che nulla concede alla «spettacolarizzazione» e che punta precipuamente sulla qualità dei testi e sulla loro capacità espressiva propria, in tal senso «classica».

Il termine *lirismo* è in effetti un elemento fondamentale del dibattito in corso a partire dagli anni dell'avventura de «L'Éphémère», dibattito attualissimo se solo prendiamo in considerazione – al di là del fatto che talune riviste abbiano cessato da tempo le loro pubblicazioni, come «Tel Quel», «L'Éphémère», «Change» e «Action Poétique» – nel paesaggio teorico attuale la riflessione di alcuni dei più autorevoli poeti e studiosi, da Jean-Michel Maulpoix a Michel Deguy e a Jean-Marie Gleize, da Yves Bonnefoy a Bernard Noël, da Jean-Claude Pinson a Henri Meschonnic e sulla quale varrà la pena soffermarsi, in quanto spartiacque teorico dirimente.

<sup>13</sup> «Le Nouveau Recueil» è apparsa con scadenza trimestrale dal 1995 fino al dicembre 2007 presso l'editore Champ Vallon a Seyssel. Dal maggio 2008 continua ad apparire in formato elettronico abbinata a un blog che propone brevi articoli di critica e informazioni di settore.

Jean-Michel Maulpoix, poeta e studioso del lirismo, inteso quale moderna articolazione della voce nella scrittura vòlta alla bellezza e al sublime del canto, scrive in *Adieux au poème*<sup>14</sup> un nostalgico addio alla poesia che «giunge alla propria fine» per via della sua incapacità di essere coerente con la propria storia: «La poesia francese di questo tempo si è nutrita, fino al soffocamento, di tutto ciò che mina, impedisce e paralizza il canto. Avendo preso atto del disastro, essa si ostina a ripetere la frattura, il difetto e lo svuotamento»<sup>15</sup>. È evidente in queste parole una critica di quella poesia che combatte l'emozione e lo slancio verso la ricerca dell'incanto a vantaggio di una visione più distaccata e oggettiva della scrittura che privilegia il biancore di una prosa scialba e senza fremiti, tutta grammatica e controllo, tutta cervello e niente cuore. Ecco allora, nella duplice postulazione verso il passato e verso il futuro di un soggetto lirico in crisi identitaria, una definizione di poeta come di «colui che non possa, avendo misurato l'estensione del disastro, sfuggire con la propria parola al dovere della speranza»<sup>16</sup>, idea certo bonnefoysiana, e che, in una visione composita come quella che dà della poesia un mosaico frammentario, rimanga lucidamente desto nel tempo e restituisca presenza a quanto inesorabilmente si assenta, in una sorta di veglia funebre: «Poeta: colui che nulla né nessuno può consolare di morire e che la conoscenza della scomparsa porta a impadronirsi febbrilmente del linguaggio per serbare in esso memoria di ciò che si cancella [...]»<sup>17</sup>.

Sul fronte anti-lirico della disputa, pur se da una prospettiva che tende a superare l'antitesi e a sforzarsi di guardare oltre, Jean-Marie Gleize situa la poesia nel luogo che la critica e la nega per volersi innovazione radicale di nuove forme di elaborazione testuale, fino a cambiarle nome, nel solco di Rimbaud e del Ponge dichiaratamente anti-poeta, con uno sguardo polemico nei confronti di chi ha negato diritto di cittadinanza nel campo della poesia alla sperimentazione

<sup>14</sup> J.-M. Maulpoix, *Adieux au poème*, Paris, José Corti, 2005.

<sup>15</sup> Ivi, p. 10.

<sup>16</sup> Ivi, p. 18.

<sup>17</sup> Ivi, p. 324.

(singolare vedere però che, sul fronte avverso, si lamenti analogo ostracismo di ogni legittimità al lirismo in un campo egemonizzato dalle pratiche sperimentali, a chi dare quindi ragione?):

[...] la poesia mi sembra essere quel tipo di pratica, di genere, di modo di essere del linguaggio che è in processo continuo con se stesso, che costantemente si mette in discussione [...] tutti i grandi poeti hanno criticato la poesia, hanno iniziato da lì [...] Lavoro per uscire dal cerchio magico della poesia [...] Siamo quindi in un periodo polemico. Vi è conflitto, vi è disputa: il che è del resto una buona cosa. [...] la reazione degli anni Ottanta ha prodotto un discorso che è stato molto vicino a essere dominante e che aveva come effetto di emarginare tutto ciò che era sperimentazione [...] Credo che le nuove generazioni non s'interessino effettivamente più a questa discussione sul lirismo e la letteralità<sup>18</sup>.

Su una posizione di sostanziale adesione a questo incoraggiamento risoluto della sperimentazione l'editore Paul Otchakovsky-Laurens (P.O.L.):

[...] mi colloco in ogni caso dalla parte della sperimentazione sfrenata, e scavo. [...] Cerco dei testi che facciano dire alla lingua di più o altro rispetto a ciò che essa dice, non vedo come chiamare altrimenti ciò se non ricerca o sperimentazione<sup>19</sup>.

Michel Deguy, in un sodalizio per lui stretto tra poesia e filosofia, ritiene che la poesia, oggi assai negletta dal mondo mediatico della comunicazione, debba uscire dall'ambito della *proposizione logica* per collocarsi in un luogo di scambio e di *relazione*, favorito dalla traduzione, che ne recuperi una socialità oggi minacciata attraverso il ripristino di una sua correttezza *ortografica* e un confronto co-

<sup>18</sup> J.-M. Gleize, *Nous n'irons plus au bois*, intervista a J.-M. Gleize, «Autrement, Revue Mensuelle» 203: *Zigzag Poésie*, a cura di F. Smith e Ch. Fauchon, Paris, avril 2001, pp. 27-32.

<sup>19</sup> P. Otchakovsky-Laurens, *La poésie n'est pas une danseuse!*, in *Zigzag Poésie* cit., pp. 65-66. Paul Otchakovsky-Laurens è scomparso in un incidente nel 2018.

stante con la tradizione per affermare la sinergia fra i generi e la libertà del senso, condizione di una sua parlante *illeggibilità* che non disdegna quindi affatto gli apporti delle voci sperimentali più giovani e innovative come quelle di Philippe Beck e Pierre Alferi:

Per me le scommesse della poesia e della letteratura sono scommesse di verità, di conoscenza, scommesse di senso, di conservazione di ciò che va conservato, di ricezione di una tradizione e di mutamento per una causa che si spieghi. Non di cambiamento tanto per il gusto di cambiare! [...] La poesia, come la musica, deve essere al servizio della libertà e del senso. La poesia e la filosofia sono sempre state insieme. [...] Occorre che la poesia esca da sé<sup>20</sup>.

A questa prossimità con il pensiero ermeneutico derridiano, che pure lo stesso Yves Bonnefoy non rinnega, ma ribadendo l'irriducibilità di una pratica all'altra, la filosofia essendo il regno del *concettuale* e del *significato* e la poesia quello del *suono* incarnato del *significante* e della *presenza*<sup>21</sup>, ribatte con veemenza Henri Meschonnic, poeta e filosofo del linguaggio e teorico della *poetica del ritmo* che contesta l'idea formulata da Derrida secondo la quale «La poesia è al cuore della filosofia, il poema è un filosofema»<sup>22</sup>, denunciando «l'aggressione che costituisce per la poesia la sua inclusione nella filosofia»<sup>23</sup>. Meschonnic, in un saggio pamphlettistico che ha scatenato violente reazioni, ribadendo il valore «fondativo» e non «distruttivo» della critica e la necessità, mutuata da Mandelstam, della «guerra» in poesia<sup>24</sup>, parla dell'esigenza di «pensare il poema, e di difenderlo contro la filosofia. Si tratta del poema come etica e politica del soggetto contro l'arte e contro la filosofia. Con-

<sup>20</sup> *La poésie sortie du lit*, intervista a Michel Deguy, in *Zigzag Poésie* cit., pp. 44-46.

<sup>21</sup> Y. Bonnefoy, *Poesia e filosofia*, trad. e note a cura di F. Scotto, «La Società degli individui. Quadrimestrale di teoria sociale e storia delle idee», anno VIII, 23, Milano, Franco Angeli, 2005/2, pp. 148-153.

<sup>22</sup> J. Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986, p. 88.

<sup>23</sup> H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, pp. 77-78, trad. nostra.

<sup>24</sup> Id., *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 12.

tro la poesia stessa [...] Il poema è una contro-arte, un pensiero del contro»<sup>25</sup>, di qui l'idea di una poesia che sia reinvenzione di se stessa e del linguaggio e come creatrice del soggetto scrivente stesso che è *scritto da ciò che lo scrive*. Questa argomentazione si vuole, da parte di uno strenuo nemico del dualismo del segno, anche una risposta a ogni supposto tentativo di collettivizzazione della attività della scrittura, che rimane attività propria a un *soggetto* individuale e imprescindibile da esso. Teorizzando la superiorità del *poema* sulla *poesia*, Meschonnic compie una disamina implacabile e forse eccessivamente severa delle scritture poetiche in campo oggi sullo scenario francese vedendo in esse un'eccessiva presenza di poesia lirica *celebrativa* (nel senso di sua resa a un'accettazione supina del mondo) di se stessa, o, nelle forme sperimentali di poesia sonora o visiva, un eccesso di sterile ludicità, quando invece occorrerebbe a suo avviso che il poema non celebrasse, ma trasformasse: «[...] io dico che c'è un poema soltanto se una forma di vita trasforma una forma di linguaggio e se reciprocamente una forma di linguaggio trasforma una forma di vita»<sup>26</sup>.

Jean-Claude Pinson, poeta e filosofo, nel preconizzare un «lirismo critico»<sup>27</sup> e bataillanamente «ateologico»<sup>28</sup> fa coincidere poesia e lirismo nel riconoscimento di una prossimità-rivalità fra filosofia e poesia che ha origini e preoccupazioni comuni antiche: «Filosofia e poesia in Occidente, sorelle gemelle e rivali fin dall'origine, hanno a lungo condiviso uno stesso "istinto del cielo", uno stesso desiderio d'assoluto, di trascendenza, di superiore musica. Per l'una questo desiderio ha nome *metafisica*. Per l'altra prende la forma del

<sup>25</sup> Ivi, p. 13, trad. nostra.

<sup>26</sup> Ivi, p. 246, trad. nostra.

<sup>27</sup> J.-Cl. Pinson, *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 89, vedi nota 1: Pinson rinvia a riguardo al volume di Jean-Michel Maulpoix *La Poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998.

<sup>28</sup> J.-Cl. Pinson, *Sentimentale et naïve* cit., p. 99.

*lirismo*, nome moderno dell'idea di stile "sostenuto" o "ispirato"<sup>29</sup>, lirismo che supera il vaniloquio di una poesia come «non-voce anonima del linguaggio stesso»<sup>30</sup> per essere incontro carico di una autenticità «*po-etica*»<sup>31</sup>.

Alla tentazione della *trascendenza*, che troppo spesso però malcela una velata dualità platonica, si contrappone l'*immanenza* della poetica di Bernard Noël, che perviene a definire uno «spazio verbale» il quale, come lo «spazio visivo», sia un «prolungamento del corpo»<sup>32</sup>, un perpetuo inizio organico verticalmente eretto contro l'orizzontalità della morte, una sorta di evento naturale simile a un temporale le cui tracce sulla pagina siano i versi della poesia. La poesia è, come insegna il Mallarmé del *Coup de dés*, creatrice del proprio spazio, che diviene uno «spazio sperimentale» – parola che contiene *mentale* –, all'interno del quale, come nel tempio disegnato con gli occhi in cielo dall'antico sacerdote, il poeta cerca di inserire, anche attraverso costrizioni matematiche non oulipiane, delle forme, «canto» e «contro-canto»<sup>33</sup>:

Mi piace pensare che una poesia sia come un evento naturale. L'evento che provoca una forza naturale. Un temporale, per esempio. Un temporale verbale. Questo temporale verbale lascia delle tracce che sono i versi della poesia. Ma quando il lettore prende la poesia, è lui che diventa il territorio dell'evento verbale. Un evento la cui lettura provoca la ripetizione, ma di certo mai in modo identico. La poesia è una sorta di evento informale<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> Ivi, p. 91, trad. nostra.

<sup>30</sup> Ivi, p. 151, trad. nostra.

<sup>31</sup> Ivi, p. 152, trad. nostra.

<sup>32</sup> B. Noël, *L'Espace du poème. Entretiens avec Dominique Sampiero* cit., p. 133.

<sup>33</sup> Vedasi la struttura di una delle raccolte maggiori di Bernard Noël *La Chute des temps* (Paris, Flammarion, 1983) costruita sull'alternanza di tre Canti e di due Contro-canti, secondo uno schema di lunghezze meticolosamente prestabilito, a definire lo «spazio del poema».

<sup>34</sup> B. Noël, *L'Espace du poème* cit., quarta di copertina, trad. nostra.

In Noël, che pur se prossimo a «Change», ebbe a scrivere che «La poesia ha cantato troppo; occorre che de-canti e in ciò trovi il vero canto»<sup>35</sup>, tuttavia il canto finisce con il prevalere sul disincanto, se è ben sul *Canto Terzo* che si chiude *La Chute des temps* e se tale termine ricorre di continuo in altre sue raccolte, come *L'Éte langue morte*. Lo scenario odierno in Francia, nel quale coesistono spesso quasi ignorandosi, talvolta casualmente intersecandosi, gli epigoni delle esperienze dell'avanguardia in autori che vedono nella scrittura il luogo di un esercizio del virtuosismo espressivo franto, a tratti volutamente a-sintattico e a-semanticò, de-costruttivo e post-generico in contaminazione di linguaggi e arti e poco preoccupato della *leggibilità* (Deguy, Prigent, Tarkos, Alferi, Beck, Quintane, Cadiot, Novarina...), o votato alla spettacolarizzazione teatrale o performativa sonora o visiva (Heidsieck, Isou, Blaine, Pey...), o ancora abitato dalla vocazione al lacunare (Albiach, Royet-Journoud...), alla metricità (Roubaud), e le varie forme del lirismo di matrice post-surrealista e realista, più orientato a una poesia del *semplice*, del *senso* e della *dicibilità* del *desiderio d'essere* (Bonney, Jaccottet, Dupin, Réda, Bancquart, Boddaert, Maulpoix, Ray, Khoury-Ghata, Stéfan, Sacré, Goffette, Venaille... con echi più giovani in autori quali O. Barbarant, B. Conort, Sylvie Fabre G...), o di un'appercezione corporea del mondo (Noël, Vargaftig, Cliff...), o ancora di un lirismo nomadico (Gaspar, Velter...), o spiritualista (nei poeti pubblicati in particolare da Arfuyen, come Suied, ma anche Lemaire, Oster...) appare multiforme e difficilmente circoscrivibile. Di certo, esso è caratterizzato a tutt'oggi da una crisi della nozione d'autore, da una faticosa ricerca di una via testuale che superi il dualismo tra verso e prosa (come già agli albori della modernità poetica simbolista), tra lirismo e sperimentalismo, tra testualismo e poetiche dell'esistenza e dell'esperienza, in un tentativo di passare dall'intento definitorio alla descrizione delle circostanze del poetico e delle sue modalità.

<sup>35</sup> B. Noël, *Bruits de langues*, in Id., *Extraits du corps*, Paris, Gallimard («Poésie»), 2006, p. 149, trad. nostra.

Colpisce allora che in più autori contemporanei di orientamenti assai diversi ricorra insistentemente il termine *presenza*, a significare forse la speranza che la poesia ancori a questo termine, caro in particolare a uno dei suoi massimi interpreti odierni, Yves Bonnefoy, il suo strenuo *desiderio d'essere* nel mondo, oltre che nel linguaggio, e di continuare a parlare sulla terra, con parole nuove e antiche, agli uomini.

# Le débat critique contemporain sur le lyrisme en France et en Italie

## 1. *Un aperçu historique*

Le lyrisme se manifeste dans la modernité française autour de 1830 «au moment où le romantisme triomphant accomplit l'identification de la poésie à la lyrique»<sup>1</sup>. Ce rapport au romantisme a autorisé certains de ses détracteurs à n'y voir qu'une exaspération sentimentale confiée au chant, ce qui est vrai pour ses excès, alors qu'en effet la posture lyrique désigne plutôt, sur le plan linguistique et élocutif, la tonalité singulière du style et la chaleur de l'*éthos* d'une éloquence: «*Lyrique* est un terme qui s'applique à une catégorie d'œuvres, ainsi qu'aux formes qui les caractérisent, tandis que *lyrisme* désigne à la fois le «caractère» d'un style (emporté, véhément, sublime) et la chaleur ou l'enthousiasme que manifeste un orateur [...] le lyrisme consiste à élever la voix en même temps qu'à élever le style»<sup>2</sup>.

Le lien avec la musique étant étymologiquement témoigné par le mot *lyre*, instrument d'Orphée, qui renvoie à l'origine *chantée* et *orale* de la poésie dans le monde antique, c'est donc à la *voix* que le lyrisme confie sa fonction première d'articuler la parole pour qu'elle exprime, à travers toutes les ressources vocales et intonatives, le rapport entre l'intériorité du poète et le monde auquel il s'adresse. C'est bien à la lisière du dedans et du dehors que se situe l'espace

<sup>1</sup> J.-M. Maulpoix, *Adieux au poème*, Paris, José Corti («En lisant en écrivant»), 2005, p. 171.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 193, 199.

lyrique, qui s'offre au mot, au *phrasé* de la diction, mais aussi aux silences dont le discours est parsemé pour coïncider avec ceux que Baudelaire appelle, dans son texte dédié à Arsène Houssaye dans *Le Spleen de Paris*, les «soubresauts de la conscience»<sup>3</sup>. Poème donc comme *élévation*, pour en rester à Baudelaire, de la voix, de l'aspiration humaine, de sa volonté de présence à travers le mot, dans le but de se faire entendre par un autre à l'écoute dont le poète saisit l'existence et auquel il croit nécessaire de s'adresser. Pourtant, les excès larmoyants d'une poésie du cœur souffrant, uniquement soucieux de sa propre condition amoureuse, ont déterminé, le long du XIX<sup>e</sup> siècle, d'abord l'avènement par réaction d'un hermétisme de la forme qui a transformé l'élan vocal en musique secrète, insondable, incommunicable, suggestive par allusion (Mallarmé), ou bien d'une poésie autoironique et dissacratoire visant parfois la moquerie, la dénigration et la dérision à travers le recours à une musicalité poétique se servant du chant pour faire sauter l'édifice chancelant du moi, à l'aide de refrains grivois, perçants, perfides comme ceux de certains décadents (Corbière, Laforgue). Après la saison post-symboliste, où des échos de lyrisme reviennent chez Valéry et chez Cocteau, par adhésion à un souci de la forme et à la tradition gréco-latine des renvois mythologiques et culturels (les Parques, Orphée<sup>4</sup>), le surréalisme, qui *élève* l'amour et la femme à thèmes centraux de son inspiration, ainsi que la poésie à genre littéraire par excellence, ne pratique pas un art musical explicite, du fait de son verslibrisme, de l'automatisme et de ses aboutissements imprévisibles; néanmoins, l'élan d'une tension vers la beauté (la *belle poésie* que critiqueront tant ses détracteurs du Grand Jeu, ainsi que Bataille) associe le poème à une quête esthétique résolue où chez Breton, Éluard, Desnos, Prévert, Aragon l'amour est la raison d'être du poème, dans le secret nocturne de l'onirisme qui l'anime.

<sup>3</sup> Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1975, p. 275-276.

<sup>4</sup> J.-M. Maulpoix, *Lyrisme et mythe*, in *Du lyrisme*, Paris, José Corti («En lisant en écrivant»), 2000, p. 293-294.

La poésie politiquement *engagée* de la Résistance, que l'on doit en bonne partie aux surréalistes les plus proches du Parti Communiste Français (Aragon, Éluard), s'oriente vers un réalisme qui limite la tentation purement lyrique et amoureuse (pourtant constamment présente chez Aragon dans le cycle des poèmes pour Elsa), bien que souvent proche de la *kyrielle* anaphorique (voir le cas du célèbre poème *Liberté* d'Éluard). Chez René Char, le choix fragmentaire *en archipel* et l'élan dyonisiaque mènent la poésie vers des horizons nouveaux où l'élégiaque et le pulsionnel dialoguent dans sa *Lettera amorosa* et «Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir»<sup>5</sup>. Fruit du corps, de son désir, la poésie, désormais proche de la prose, à laquelle est elle désormais indissociablement mêlée, adhère au mouvement du monde, s'en veut le souffle, sa respiration physique et mentale, d'où l'exigence d'en repenser le statut, les finalités, jusqu'à la possibilité même de son existence, surtout après les immenses ravages causés par les deux guerres mondiales, les génocides, l'holocauste, les camps d'extermination nazis et la découverte des goulags.

L'existentialisme est peu *poétique*, vu les choix de genre de ses chefs de file, plus orientés vers une poétique de la crise du sujet dans sa relation à autrui et au monde, alors que l'avènement des sciences humaines avec le syncrétisme des savoirs littéraires et non littéraires oriente les nouvelles avant-gardes vers une poésie qui dépasse l'engagement sartrien pour promouvoir une *poétique objective et impersonnelle*, à même de mitiger la tentation hypertrophique du sujet lyrique. C'est le cas des fondateurs de la revue «Tel Quel» (née en 1960), qui choisiront comme modèle poétique Francis Ponge et son objectivisme extrême. Le textualisme et le formalisme prônés par cette revue (où l'on retrouve, entre autres, Philippe Sollers, Marcelin Pleyne, Jacqueline Risset et d'autres) caractérisent aussi en partie l'activité de la revue «Change», fondée par Jean-Pierre Faye en 1968, animée par des personnalités comme Jacques Rou-

<sup>5</sup> R. Char, *Fureur et mystère* (1948), in *Œuvres complètes*, intr. de J. Roudaut, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1983<sup>1</sup>, 1995<sup>2</sup>, p. 162.

baud et Léon Robel, et dont le but est celui de mettre en rapport les acquis du formalisme russe avec les recherches linguistiques de Chomsky pour nourrir de cette leçon un nouveau révolutionnarisme du langage. De même, une autre revue comme «Action poétique», d'abord journal fondé en 1953 à Marseille par Henri Deluy, puis revue parisienne à partir de 1958, se partagera entre la tentation formaliste et l'exigence politique de dépasser la notion de genre, en proposant beaucoup de poésie étrangère en traduction. Si malgré leurs différences l'horizon formaliste est largement représenté par ces trois revues – et d'ordre essentiellement formaliste<sup>6</sup> est à bien des égards la recherche formelle basée sur la *contrainte* et l'*hologramme* du groupe de l'OULIPO, fondé en 1960 et animé par François Le Lionnais, Raymond Queneau, Georges Perec, Marcel Bénabou, Jacques Roubaud –, une recherche tendanciellement néo-lyrique est celle de la revue «L'Éphémère» (1967-1972), fondée par Jacques Dupin, Gaëtan Picon, Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Louis-René des Forêts, auxquels s'ajouteront ensuite Paul Celan et, à la sortie de Picon, Michel Leiris. Cette revue, dont la durée était préalablement décidée, met en valeur une poétique de la relation et une éthique de l'art, en particulier pour ce qui concerne le rapport d'influence mutuelle entre l'art et l'écriture (non exclusivement poétique), de manière à montrer la nécessité d'une *transitivité* de la création artistique visant l'autre, le dialogue avec lui, l'exigence d'une parole partagée et dicible.

L'importance des revues, le débat qu'elles animent (il faudrait rappeler également dans le milieu formaliste aussi «TXT», animée par Christian Prigent, «Java», créée par Jean-Michel Espitallier et

<sup>6</sup> Pourtant Jean-Marie Gleize parle d'«[u]n “formalisme” poétique, euphoriquement assumé» uniquement «du côté de l'OULIPO», dans J.-M. Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil («Fiction & Cie»), 1992: *Un métier d'ignorance*, p. 89-152: 110. D'après lui «il serait abusif de prononcer le mot de “formalisme” : la conscience formelle, critique ou constructive, n'est en rien le fétichisme de la forme, et toute cette poésie, en ses œuvres vives (non bien sûr en ses répétitions académiques), est “créatrice par la forme” pour en revenir à la forme que Valéry utilisait à propos d'Hugo...», *ibidem*. L'on voit bien que l'emploi du terme, même à l'intérieur du milieu formaliste, ne saurait être facilement généralisé.

«Nioques», fondée par Jean-Marie Gleize, ainsi que, pour le néo-lyrisme, «Le Nouveau Recueil», dirigée par Jean-Michel Maulpoix) contribuent à définir les termes de la querelle contemporaine sur le lyrisme et la poésie, qui était déjà, si l'on en croit Michel Jarrety, interne à la dialectique de «L'Éphémère»:

Pour dire les choses trop rapidement, deux versants néanmoins se dessinent: du côté de Bonnefoy et de Jaccottet, celui d'un lyrisme qui ne désespère pas d'accéder à une forme de présence, si difficile soit-il de la nommer, et maintient sa relation au monde – celui d'une poésie aussi qui accueille une dimension réflexive, voire spéculative, essentielle; du côté de Dupin et de Du Bouchet, celui bien plutôt d'un contre-lyrisme nécessaire à la dissonance où c'est un autre monde qui finalement se trouve produit<sup>7</sup>.

De ce point de vue, la question du Sujet lyrique, de sa présence ou de son absence du monde, le statut ontologique de son lieu peut s'étendre au débat actuel, caractérisé par deux positions majeures, bien que fort articulées et hétérogènes à leur intérieur, à savoir un nouveau lyrisme, visant une poésie du sujet, du lieu, de la dicibilité de la vie et du monde et de la relation, et un contre-lyrisme, d'après Christophe Hanna,

réeliste [...] qui pren[d] le contre-pied absolu des poétiques de la figuration, fussent-elles de la figuration défigurante comme celle de Christian Prigent. Le processus d'écriture vise à annuler des images conçues comme des objets fascinants, faisant obstacle à la saisie du réel. Il s'agit d'abréger la langue, de la parler contre elle-même, contre notre usage qui automatiquement ou par réflexe conditionné se fait métaphorique<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> M. Jarrety (éd.), *La poésie française du Moyen Âge jusqu'à nos jours* cit., p. 481.

<sup>8</sup> Ch. Hanna, *L'émergence de nouvelles écritures*, in *La Nouvelle Poésie française*, «Magazine littéraire», 396, mars 2001, p. 23-26: 25.

Or, les poésies «métadiscursives» et «métareprésentatives» sont «le type même des poésies des années 90»<sup>9</sup> et à l'intérieur de celles-ci

deux tendances non exclusives, voire parfois mêlées semblent se distinguer: les poésies «grammairiennes» et les poésies-dispositifs [...] Les premières écrivent une langue qui parle des langages [...] Les poésies-dispositifs, quant à elles, mettent en œuvre des procédés d'écriture hérités de l'Isidore Ducasse des *Poésies II*, du *cut-up* américain des années 50 et 60 ou du collage Dada. Ce sont des machines à recomposer du matériau langagier préexistant ou plus généralement des éléments de représentation (dessins, logotypes, photos, séquences sonores ou vidéos) [...] ce sont là les œuvres d'une génération qui sait que son rapport au monde est médiatiquement médiatisé [...] <sup>10</sup>

Quoi qu'on en pense, il nous semble évident le contraste fortement polémique en France entre une poésie du discours fondée sur le signifiant et sur le langage et comme enfermée sur celui-ci, en cela tout à fait héritière des formalismes des avantgardes des années 60, et une poésie de l'ontologie de l'existence cherchant dans l'écriture un moyen pour fonder la présence à travers la relation avec l'autre dans le lieu terrestre. Le paysage actuel est trop riche et hétérogène pour permettre des simplifications trop schématiques du problème<sup>11</sup>, au sens où il y a plusieurs manières d'être néo-formalistes, post-formalistes, grammaticaux etc., mais aussi néo-lyriques; cependant, malgré les différentes articulations du problème, l'on est constamment confrontés à deux orientations, l'une se souciant de la lisibilité et du contenu extra-littéraire du fait poétique, l'autre, très exigeante, mais plus repliée sur elle-même, demandant au lecteur une fidélité absolue même dans la radicalité de ses formulations souvent criptiques (ou ludiques), et apparemment peu soucieuse du lecteur. Pour la première le chant et la musique ont droit d'existence en poésie, tandis que l'autre se construit sur la négation

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>11</sup> Pour une définition du paysage poétique français actuel, nous nous permettons de renvoyer à notre anthologie F. Scotto (éd.), *Nuovi poeti francesi* cit.

radicale de toute possibilité de chant<sup>12</sup>. Cela implique une réflexion sur le problème du rapport de la poésie à la musique, abordé de différentes manières même à l'intérieur des avangardes<sup>13</sup>, et que musique et chant soient inglobés dans la notion plus vaste et non plus essentiellement métrico-prosodique de rythme<sup>14</sup>.

## 2. Le lyrisme: une querelle ouverte

L'on doit à Käte Hamburger, dont le livre *Logiques des genres littéraires* est considéré par Gérard Genette comme «l'un des plus célèbres monuments de la poétique moderne»<sup>15</sup>, une réflexion sur le lyrisme axée sur la théorie de l'énonciation. Persuadée qu'un poème «se confond avec sa forme linguistique» et que «le langage créatif qui produit le poème lyrique appartient au système énonciatif de la langue»<sup>16</sup>, elle traite le phénomène poétique comme événement purement linguistique et artistique, en cela différent du

<sup>12</sup> M. Jarrety (*Les identités de la poésie*, dans G. Dotoli (éd.), *Où va la poésie française au début du troisième millénaire*, Fasano, Schena-Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002, p. 105) cite à juste titre Claude Esteban, qui stigmatise les dangers de la tendance moderniste au refus de tout ce qui vient du passé: «Le soupçon porté sur l'histoire en tant que somme et thésaurisation de l'acquis, le rejet des expériences antérieures, la surestimation du présent demeurent, je le crois, les caractéristiques principales de notre modernité déchirante, les plus ostentatoires, à tout le moins, si l'on songe à certaines fins de non-recevoir – en matière artistique, plus encore qu'en poésie – qui trahissent surtout l'insouciance et l'ignorance de ceux qui les prononcent», *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion, 1987, p. 39.

<sup>13</sup> Il suffit de penser, par exemple, pour ce qui est des écritures lacunaires, à l'a-musicalité sciemment choisie d'un Claude Royet-Journoud et à la source musicale de l'inspiration d'Anne-Marie Albiach, voir F. Scotto, *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese* cit., p. 235-251.

<sup>14</sup> Pour un approfondissement de la question, nous renvoyons aux œuvres d'Henri Meschonnic (avec Gérard Dessons) *Traité du rythme. Des proses et des vers*, Paris, Dunod, 1998; *Les états de la poétique*, Paris, Puf, 1985; *La rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989; *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.

<sup>15</sup> K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, trad. de l'allemand par P. Cadiot, préface de G. Genette, Paris, Seuil («Poétique»), 1986, p. 7.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 207-208.

genre fictionnel ou narratif, d'où la conviction que le je lyrique serait essentiellement de nature énonciative. C'est donc aux moyens linguistiques que le poète doit le sens de son expression, comme dans le cas de Francis Ponge, dont le poème ne désignerait pas l'objet, mais

cet objet-idée [qui] n'est pas l'affaire de l'objet lui-même, mais du sujet qu'on pourrait, fidèle à l'intention de Ponge, qualifier de sujet linguistique. Il ne s'agit pas du sujet lyrique, ou du sujet d'énonciation en général, mais du mot qui se trouve dans une langue préexistante au poème<sup>17</sup>.

D'après Hamburger, Ponge ne serait pas un poète lyrique<sup>18</sup>, puisque sa relation à l'objet ne serait pas de type communicationnel, mais occasionnelle, ce qui fait de l'énoncé lyrique un énoncé de réalité c'est «qu'il renvoie précisément au seul sujet d'énonciation lyrique»<sup>19</sup>, à son expérience, même au cas où elle serait fictive. Tout compte fait, le sujet lyrique produit des énoncés de réalité plus sensibles que les énoncés de type communicationnel; il les situe dans une structure logique ouverte, énonciative, réelle même quand elle résulterait inexplicable.

Karlheinz Stierle<sup>20</sup> conteste la position de Hamburger, qu'il trouve trop manichéenne par sa volonté d'opposer la poésie lyrique

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 230.

<sup>18</sup> Par contre, Jean-Marie Gleize parle pour Ponge d'«un lyrisme de pure immanence», dans Id., *A noir. Poésie et littéralité* cit., p. 121. Et Jean-Claude Pinson de remarquer que «Si, comme le note Käte Hamburger, beaucoup de poèmes de Ponge se situent “au-delà de la frontière de l'énoncé lyrique”, il reste que la posture lyrique demeure pourtant essentielle à certaines de ses œuvres, et non des moindres. Ainsi du fameux *Pré*», in J.-Cl. Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon («Recueil»), 1995, p. 237.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> K. Stierle, *Identité du discours et transgression lyrique*, «Poétique» 32, novembre 1977, cité par D. Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, p. 157. Combe, au chapitre 7 de son ouvrage, remarque l'exclusion du narratif de la notion de «poésie pure» lyrique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (*ibidem*, p. 151-184).

au roman. À son avis, la poésie lyrique «n'est pas un genre propre, mais une manière spécifique de transgresser un schéma générique, c'est-à-dire discursif»<sup>21</sup>. Plusieurs aspects de la question visent la nature générique du lyrisme, notamment dans son rapport à la prose et au statut du sujet, essentiellement ambigu, en tant que fruit d'une ambivalence énonciative:

Le propre de la poésie «lyrique» réside bien plutôt dans une énonciation foncièrement ambivalente. La référence du JE lyrique est un mixte indécidable d'autobiographie et de fiction. En d'autres termes, dans le poème lyrique, le pronom JE, certes dominant, réfère simultanément et indissociablement à une figure entièrement construite, fictive<sup>22</sup>.

Néanmoins Stierle prône le caractère transitif de la poésie lyrique, «car elle postule la présence d'un interlocuteur»<sup>23</sup>, d'où la nature lyrique des figures de style dont elle se sert.

Hugo Friedrich, évoquant *Poétique musicale* (1942) de Strawinsky, attribue à la *dissonance* la fonction perturbante de ce qui est à la fois incompréhensible et fascinant. Lyrique est non seulement ce qui résonne, mais surtout ce qui s'exprime à travers l'obscurité d'une parole moins sentimentale que polyphonique, sensible et dramatique, faite pour être sentie plutôt que comprise<sup>24</sup>. Or, si le lyrisme ne désigne plus que le sentimentalisme de dérivation romantique, qu'est-ce qu'il devient à l'âge contemporain? L'horizon du «nouveau lyrisme» est défini en France surtout par Dominique Rabaté, Yves

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 157.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>24</sup> H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Milano, Garzanti, 1958<sup>1</sup>, 1983<sup>2</sup>, p. 13-15. Jean-Claude Pinson remarque le fond nihiliste mallarméen de la position théorique de Friedrich: «le poète moderne, tel que le comprend Friedrich, est une sorte de gnostique au carré, car il est sans ciel, il est aussi sans monde. Il est ainsi doublement apatride: le monde commun des hommes lui est inhabitable et le ciel lui est néant [...] À l'instar de Mallarmé, le poète moderne est désormais "seul avec sa langue"», *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine* cit., p. 137.

Vadé, Jean-Michel Maulpoix, Jean-Luc Pinson et Martine Broda. Dominique Rabaté, auquel on doit l'important volume collectif *Figures du sujet lyrique*<sup>25</sup>, parle à juste titre d'un dépassement de l'autobiographisme romantique du moi solipsiste au profit d'une notion «a-subjective», «extrasubjective» et «transpersonnelle»<sup>26</sup> du sujet lyrique, qui devient le lieu pluriel de l'articulation vocale de ce que Jean-Michel Maulpoix appelle la «quatrième personne du singulier»<sup>27</sup>. Discontinu, précaire, fragmenté, le sujet lyrique moderne forgé par le Romantisme allemand, le Symbolisme et les élans post-nietzschéens de l'aphoristique dyonisiaque (Valéry, Char, Michaux, Barthes, Blanchot) se veut un noyau de forces hétérogènes, constamment partagé entre l'affirmation de soi et la menace de disparaître. L'on doit sans aucun doute à Jean-Michel Maulpoix la réflexion la plus vaste et la plus systématique sur la notion de lyrisme à l'âge contemporain en France<sup>28</sup>. D'après Maulpoix, le lyrisme, loin d'être un phénomène régressif critique de la modernité, marque

le renouveau d'une poésie de la *voix*, moins fascinée par le processus de l'écriture même que désireuse d'une adresse à autrui, aussi bien que d'une nouvelle *articulation* à toute forme d'altérité. Si lyrisme nouveau il y a, c'est dans l'intervalle entre le propre et le semblable qu'il vient s'établir, étroitement noué à la reformulation contemporaine de la question de l'identité.

<sup>25</sup> D. Rabaté (éd.), *Figures du sujet lyrique* cit.

<sup>26</sup> D. Rabaté, *Énonciation poétique, énonciation lyrique*, in *Figures du sujet lyrique* cit., p. 65-79.

<sup>27</sup> J.-M. Maulpoix, *La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne, ibidem*, p. 147-160. Le critique la définit dans un autre texte de la manière suivante: «Un je potentiel, un je en puissance, un hyper ou un infra sujet, une créature complexe aux traits aléatoires, porte-voix d'une pluralité telle que la démarche autobiographique ne saurait suffire à rassembler ses traits...», Id., *Le poète perplexe*, Paris, José Corti («En lisant en écrivant»), 2002, p. 240.

<sup>28</sup> Id., *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000; *Le poète perplexe*, même éditeur, 2002; *Adieux au poème*, même éditeur, 2005; *Pour un lyrisme critique*, même éditeur, 2009.

[...] lyrisme pourrait être le nom de ce que *risque* la poésie, sa tentation, son ambition, son *pourquoi* peut-être<sup>29</sup>.

Naturellement Maulpoix ne se cache pas les connotations négatives que le terme a acquis le long de l'histoire de la poésie, de l'emphase que stigmatise un Gautier (*Mademoiselle de Maupin*, 1834), à la «turbulence» de l'inspiration à laquelle Mallarmé se dit étranger<sup>30</sup>; il remarque également, et c'est un aspect fort intéressant, le fait qu'

à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le mot «lyrisme», à de rares exceptions près, suscite l'intérêt des prosateurs plutôt que des poètes. Il semble qu'il vienne dire la manière dont la poésie «démange» la prose en un temps où le prosaïsme étend partout son règne [...] «lyrisme» est alors avant tout un mot de prosateur exprimant le désir de sortir de la prose<sup>31</sup>.

Le lyrisme désigne donc le côté poétique de la prose, l'exagération qui l'affecte, si même Flaubert en parle comme de «la forme la plus naturelle de la poésie»<sup>32</sup>.

Maulpoix, pour qui lyrisme est en poésie «un emportement du langage et un mouvement d'élévation du "sujet"»<sup>33</sup>, finit par préférer son acte de deuil à l'égard de la crise du poème due à l'essor du formalisme, d'après lequel, si l'on en croit Denis Roche, «La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas» (*Mécrit*, 1972). Perplexe, le poète voit ce qu'il avait cru le poème, «cet objet perdu», s'affaiblir, disparaître, atteindre la fin de son parcours, de son histoire, ce sont ses *adieux au poème* dont la place est prise par la mode de la transgression artistique:

La poésie française de ce temps s'est nourrie, jusqu'à l'étouffement, de tout ce qui mine, empêche et paralyse le chant [...] À de rares ex-

<sup>29</sup> Id., *Du lyrisme* cit., p. 8, 31.

<sup>30</sup> Mallarmé, *Lettre à Cazalis*, 7 janvier 1864, in *Correspondance, Lettres sur la poésie*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard («Folio»), 1995, p. 161.

<sup>31</sup> J.-M. Maulpoix, *Du lyrisme* cit., p. 37-38.

<sup>32</sup> *Lettre à Louise Colet*, 15 juillet 1853 cit., *ibidem*, p. 5.

<sup>33</sup> J.-M. Maulpoix, *Du lyrisme* cit., p. 293-294.

ceptions près, elle ne sait ou ne peut plus rien dire de nos raisons de vivre ou nos biens. Incapable de porter secours, de prêter main forte, il ne semble pas qu'elle puisse s'opposer à l'*Époque* autrement qu'en se désavouant elle-même. Aggraver le réel, durcir le trait, surcharger de noirceur le propos, telles semblent désormais les seules réponses possibles.

Étrangère, hostile à ses anciens rêves, fatiguée de son impuissance, honteuse de ce qu'est devenu le monde, la poésie voudrait *en finir* avec sa propre histoire.

Voilà bien des années pourtant que les modernes s'efforcent de *blanchir* le poème de ses fautes en le délivrant de la musique et des images. Amaigri, appauvri, interdit de Chant, le voici devenu un rude et sobre objet de langue, moins fait pour émouvoir ou séduire que pour infuser de l'effroi. Le discours en vigueur ne tolère la poésie qu'à la condition qu'elle se déclare «inadmissible»: coupable d'imposture, elle ne sera lavée de ses crimes romantiques qu'en se livrant à la plus sévère des autocritiques<sup>34</sup>.

Page à méditer, malgré son ton mélancolique, car elle est exemplaire d'une position théorique bien précise, celle qui voit dans le formalisme la modernité iconoclaste anti-musicale et objectiviste, porteuse d'un minimalisme minant de sa violence le poème des origines. On peut pourtant avoir des doutes à l'égard d'une position qui semble voir dans ce domaine une reposition contemporaine de la *Querelle des Anciens et des Modernes*, puisque la modernité n'est pas qu'une notion chronologique et que souvent l'hypermodernisme de certains frôle le maniérisme, n'étant que la pâle image des avant-gardes historiques du début du siècle (et de ce point de vue «le nouveau lyrisme»<sup>35</sup> d'Apollinaire avait bien su suggérer des voies dont plein d'expressions poétiques actuelles ne semblent que des épigones). Pareillement il est des exemples de modernité éclatante dans la poésie du passé, dont la durée historique suffit à démontrer la valeur, par-delà toute mode éphémère du moment. Mais le rappel à la mémoire, au devoir de fidélité à la

<sup>34</sup> J.-M. Maulpoix, *Adieux au poème* cit., p. 10-11.

<sup>35</sup> Cf. M.-L. Lentengre, *Apollinaire. Le nouveau lyrisme* cit.

finitude, à la beauté et à l'espérance (ce qui marque là une évidente dette à l'égard de la pensée d'Yves Bonnefoy) restituée au poème sa fonction active de prophétie et de recherche, malgré le désastre. De ce point de vue, la poésie montre sa nature *philosophique*, en tant que geste *critique* qu'un auteur comme Alain Badiou lui reconnût quand il parla d'«âge des poètes» pour décrire la période 1870-1960, où la poésie prit la relève de la science et de la politique pour assumer sa fonction «pensante». Le poète est alors «un être pour qui le monde extérieur existe et qui devrait, idéalement, ne détourner les yeux de rien. Il s'arrête aux objets les plus humbles et prête sa voix au monde muet»<sup>36</sup>. Jean-Michel Maulpoix inscrit donc la poésie dans la conscience de la finitude qui impose à la mémoire de remémorer ce qui disparaît et nous tient à cœur, les signes de notre passage sur terre, de nos pertes inconsolables. De ce point de vue son lyrisme est «critique» dans la mesure où, étant bien plus qu'«une ivresse verbale peu propice à la réflexivité [...] non plus qu'[...] une quelconque effusion de sentiments [...] il porte à son plus haut degré la capacité poétique de la langue. Il met du même coup ses limites à l'épreuve et pose la question de ce que peut dire et faire la poésie à tel ou tel moment de son histoire»<sup>37</sup>. Le lyrisme critique se manifeste donc au moment où la crise de la critique dans plusieurs domaines de la production intellectuelle contemporaine (il se réfère en particulier à l'Université et aux médias) semblerait soustraire les moyens interprétatifs pour évaluer les œuvres en cours les plus récentes. Ce sera à l'exercice critique de la vigilance d'empêcher que les forces négatives de la destruction rendent impossible de se confronter à ce qui se fait sous nos yeux dans le présent, à bien des égards moins un programme défini qu'une attitude active et une prise de conscience:

J'entends aussi bien par «lyrisme critique» l'état auquel la poésie parvient, quand elle a pris conscience que l'heure n'est plus à l'invention de nouvelles formes, mais refuse de céder à la tentation du bricolage post-

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>37</sup> J.-M. Maulpoix, *Pour un lyrisme critique* cit., p. 9-10.

moderne, pour se rendre suprêmement attentive aux éclats de sa voix et mesurer objectivement les forces qui la mobilisent ou l'étrangent<sup>38</sup>.

La position antagoniste à celle du nouveau lyrisme est représenté sur le plan théorique par Jean-Marie Gleize, par Christian Prigent et, plus en général, par la poésie expérimentale du textualisme le plus radical. Il faut pourtant affirmer que l'analyse de Gleize<sup>39</sup>, à vrai dire bien documentée et fort articulée, montre les limites d'un débat qui ne se veut plus fondé sur le dualisme lyrisme/anti-lyrisme, vu la complexité de l'univers poétique de la recherche actuelle post-structuraliste et «post-livre» où pourtant le terme de *lyrisme* continue d'être utilisé dans des acceptions fort différentes les unes des autres, ce qui finit par en dénaturer à nos yeux le sens originaire (en effet, les «adversaires» du lyrisme continuent à bien des égards d'utiliser ce terme, au lieu de le remplacer par un autre). Gleize part du constat de la crise de la poésie tel qu'on l'a conçue jusqu'à présent: «Je n'aime pas la poésie. La poésie n'est pas "aimable". Elle est seulement une nécessité»<sup>40</sup>. C'est pourquoi, dans le sillage de Bram Van Velde, peintre qui disait de ne pas s'intéresser à la peinture, il prétend que la poésie ne l'intéresse pas. Or, si dans la poésie c'est la poésie qui ne l'intéresse pas, ce qui l'intéresse en elle c'est «le réel», dans l'acception de du Bouchet, qui voit dans l'art ce qui «rend réel»<sup>41</sup>. Par conséquent, il vise «une modernité négative [...] une dimension apophatique du fait poétique, qui peut d'ailleurs se manifester de manières très diverses, voire sous des formes très contradictoires»<sup>42</sup>. Gleize estime que la poésie, telle qu'on l'a connue jusqu'ici, est un outil usé, à abandonner, au profit de la «prose en prose», caractérisée par «l'absence des facultés descriptives ou instructives, et l'absence d'images et l'absence de

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 13-14.

<sup>39</sup> J.-M. Gleize, *A noir. Poésie et littéralité* cit.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 13, note 5.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 15.

chant et l'absence de sens»<sup>43</sup>. Ce négativisme, qui pourtant ne l'empêche, au milieu de toute cette absence, de parler du réel comme d'une «présence»<sup>44</sup>, voit dans le sujet «un être construit, un être de fiction»<sup>45</sup>; de ce point de vue, il s'éloigne radicalement d'une coïncidence entre la matière de l'écriture et le protagoniste de celle-ci, bref d'un rapport spéculaire de réciprocité entre l'expérience et l'écrit. C'est sa notion de «littéralité», d'origine rimbaldienne («littéralement et dans tous les sens»), à savoir «une poésie littérale, sans figures (donc sans doute, comme telle, impossible) [...] l'expression la plus simple de ce qui est (réalité, sensation, émotion, vertige, vision, instant, ou peu importe quoi)»<sup>46</sup>. Tout en trouvant inadmissible la position lyrique en tant que restauration du rythme, de la rime, des vertus du cœur et de l'éternel humains, néanmoins il a recours au terme de lyrisme pour définir la poésie sonore «à-sémique, ou pourrait-on écrire, sonique, lettrique»<sup>47</sup> d'un Isidore Isou, ou bien le «lyrisme primitif» des auteurs de la *beat* génération, leur idée active et performative du poème. Par ailleurs, il parle d'un «lyrisme [...], horizontal, ou “dé-chanté”, ou, subtilement, “prosaïque” (celui de J. Sacré)» et d'un «lyrisme plus vertical, plus chanté (ou incanté), de célébration ou d'éloge, “poétique” (celui de Pierre Oster-Soussouev)»<sup>48</sup>. En tout cas, la poésie et donc la sorte de lyrisme qui lui semble la plus proche de sa sensibilité est la non musicale, l'atonale, comme chez Denis Roche, Claude Royet-Journoud, Dominique Fourcade ou Olivier Cadiot. C'est ainsi que chez Gleize la poésie atteint le paradoxe d'une quête de la poésie hors de la poésie (après la poésie), d'une recherche du poétique dans l'anti-poétique, d'une volonté de faire poésie par ce qui la nie, la poésie étant la seule responsable à ses yeux de sa propre crise.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 126-127.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 121.

Les ambiguïtés de cette position sont remarquées par Jean-Claude Pinson, qui montre que le supposé a-sémantisme de la poésie contraste avec son recours au langage, sémantique par définition<sup>49</sup>. Philosophe et poète, Pinson, dans le sillage de Heidegger, cherche une synthèse possible entre la poésie et la philosophie; pour ce faire il prend en examen le contexte du débat actuel et montrant à la fois les raisons de l'anti-lyrisme (notamment l'emphase, le principe de sincérité, la primauté faite à l'espace intérieur du sujet) et celles du néo-lyrisme, qu'il justifie comme «réaction à la "logolâtrie" à laquelle conduit le textualisme»<sup>50</sup>. En outre, ajoute-t-il, «le lyrisme ne se réduit pas au lyrisme subjectif»<sup>51</sup> (c'est le cas du lyrisme dionysiaque fondé sur la dépossession, ainsi que du lyrisme impersonnel de Verlaine), «le lyrisme n'est pas incompatible avec le principe moderne de l'autonomie du langage»<sup>52</sup>, il comporte la dimension de «l'humour», qui permet de mettre à distance l'énoncé de la part du sujet qui le formule, et il renoue «par-delà l'expérimentation, avec l'expérience. Il se souvient qu'il y a un en-dehors du texte»<sup>53</sup>, c'est la notion rilkéenne d'*éprouvé*, qui appelle ainsi le vécu du texte dans ses *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Proche de la notion d'Adorno de poésie lyrique comme «résistance du sujet individuel [...] au processus de réification qu'entraîne la nomination sans partage de la

<sup>49</sup> «Jean-Marie Gleize semble donc ici [à propos du lettrisme et du sens, *A noir* cit., p. 113, c'est nous qui précisons] admettre que la poésie, pour autant qu'elle demeure dans les frontières (certes poreuses) de la "littérature", ne peut échapper à la question du sens. Et en effet tant que le poète continue d'utiliser le langage autrement que comme simple matériau sonore ou graphique, il demeure tributaire d'un régime où son médium, le langage, est indissociable de l'idéalité du sens et du mouvement de la référence qu'il implique. À moins d'une sortie hors de la "littérature", impossible donc d'échapper à la dimension sémantique. Jean-Marie Gleize ne prône pas cette sortie. Et cependant, il demande "que la poésie, comme la réalité, n'ait pas de sens"», J.-Cl. Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine* cit., p. 264. En outre, il montre les ambiguïtés de la notion gleizienne de «littéralité», *ibidem*, p. 264.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 214.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 219.

raison instrumentale»<sup>54</sup>, il préfère décliner le mot lyrisme au pluriel, expression d'un je souvent ironique, théâtralisé, non effusif, comme dans *Une vie ordinaire* de Georges Perros. Pinson apprécie l'idée de lyrisme critique de Leopardi, mettant sous tension la lyre (le langage), de telle sorte que sous l'effet du poème l'âme du lecteur retrouve ardeur et vigueur<sup>55</sup>. L'attention que porte Jean-Claude Pinson à la voix, au chant, au lyrisme comme voie possible de la modernité poétique le porte naturellement à se référer à la notion de rythme de la poétique d'Henri Meschonnic comme aventure du sujet dans le langage<sup>56</sup>. Partagé entre «l'absolu transitif»<sup>57</sup> d'un Philippe Beck et le «lyrisme malédictin»<sup>58</sup> d'un Jude Stéfan, Jean-Claude Pinson croit qu'«il faut se garder d'«asphyxier» le poème par trop de «mé-criture», sous peine de le rendre illisible»<sup>59</sup>. Il est de ce point de vue plus proche du lyrisme que de ses détracteurs; pourtant, il y a chez le lyrisme le risque de ce que Meschonnic appelle la «célébration», qui semble oublier que «la poésie n'est pas un *genre* [...]»<sup>60</sup>, qu'elle n'est pas non plus l'émotion poétique, bien qu'elle puisse l'exprimer, et que «Tout ce lyrisme sur le lyrisme reste un sémiotisme qui s'ignore. Une des variables de l'éclectisme contemporain»<sup>61</sup>.

<sup>54</sup> T.W. Adorno, *Discours sur la poésie lyrique et la société*, in *Notes sur la littérature*, trad. par S. Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 45-63, cité par J.-Cl. Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine* cit., p. 225-226.

<sup>55</sup> J.-Cl. Pinson, *À quoi bon la poésie aujourd'hui?*, Nantes, Éditions Pleins Feux-Perigois Éditeur, 1999, p. 36.

<sup>56</sup> Mais la notion de «poéthique» défendue par Pinson, comme celles de «poésophie» et de «prosophie» (Id., *De la pluralité des poésies «pensantes»*, in J.-Cl. Pinson, P. Thibaud (éd.), *Poésie & Philosophie*, Rencontre de Marseille, 10-11-12 octobre 1997, CIPM, Marseille, 2000, p. 11-25), sont fort critiquées par Meschonnic, qui parle de «poéthique avec un *h*» comme d'un «succès de mode», H. Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 70.

<sup>57</sup> J.-Cl. Pinson, *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine* cit., p. 147.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 212.

<sup>60</sup> H. Meschonnic, *Célébration de la poésie* cit., p. 23.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 224.

3. *Le texte lyrique de Giuseppe Bernardelli: «Un discours en présence»*

Le beau livre que Giuseppe Bernardelli consacre au texte lyrique<sup>62</sup> naît du constat de l'impossibilité de parvenir à une définition claire et partagée de ce que c'est qu'un texte lyrique, les renvois à la musicalité et à la subjectivité de l'écriture se révélant insuffisants à le définir. L'auteur, dans sa reconstruction historique des origines de la lyrique, de la Grèce antique à nos jours, montre le statut indécidable de celle-ci dans l'antiquité: «La nozione di lirica è nell'antichità una nozione che stenta, in termini di poetica generale, a trovare un suo centro e una sua sistemazione. Le cose del resto non sono molto cambiate nemmeno oggi»<sup>63</sup>. À travers une démarche extrêmement avertie et soignée des traités de poétique du Moyen Âge et de la Renaissance (Segni, Torelli...), Bernardelli constate l'absence de la lyrique de la culture médiévale, exception faite pour l'union de poésie et musique, et sa présence comme poésie des concepts visant la représentation des affects à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est avec l'abbé Batteux au XVIII<sup>e</sup> siècle que l'esthétique fera coïncider la poésie avec l'imitation en faisant de la lyrique l'expression du sentiment séparée de l'action de l'épique dramatique. Avec le Romantisme la lyrique ne désignera plus seulement les caractéristiques d'un texte, mais aussi l'attitude du créateur et son influence sur celui-ci, par conséquent la notion pénétrera dans tous les genres et son influence s'étendra de manière hypertrophique, ce sera le mélange des genres chez Goethe, Schlegel et bien d'autres. C'est à ce moment-là que le texte lyrique devient un texte mélodique, l'essence même du poétique, et la lyrique non plus l'imitation mais l'expression véritable de l'âme du poète. Le regard que l'auteur porte sur le XX<sup>e</sup> siècle montre d'un côté le voile qui couvre l'objet de l'énonciation, le sens et le texte, sa fermeture: le lyrisme coïncide avec l'hermétisme du poème. La théorie semble

<sup>62</sup> G. Bernardelli, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e Pensiero Università, 2002.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 27.

absente, malgré la présence des idées, c'est comme si on était face à l'échec apparent de toute tentative d'expliquer, à cause de la stérilité du débat actuel sur le sujet lyrique<sup>64</sup>:

Lungi dall'essere stato inconcludente o vacuo, il discorso sulla liricità ci sembra aver prodotto tutte le idee necessarie a una autentica fondazione del genere. Solo, quelle idee sono state indebitamente assolutizzate, insufficientemente approfondite e soprattutto impropriamente gerarchizzate e collegate tra loro<sup>65</sup>.

L'intuition majeure du livre de Bernardelli est le fruit de l'attention portée au contexte de l'énonciation à l'intérieur duquel la communication lyrique d'ordre pragmatique s'accomplit. Comme dans la prière, le discours lyrique est une sorte d'apostrophe allocutive adressée à un destinataire lointain auquel le poète s'adresse comme s'il était là, près de lui et *comme* s'il connaissait tout de son propos, au point de rendre superflue toute explication: «In ogni caso, il poeta si comporta come se si disinteressasse del destinatario ultimo e alla fin fine vero, ossia il lettore, e si girasse verso qualcuno o qualcosa che gli sta davanti o vicino chiamandolo in causa direttamente»<sup>66</sup>. Cette définition, sûrement géniale dans son apparente simplicité, caractérise la nature *ouverte*, personnelle du texte lyrique; en définissant son auteur elle se montre également proche de la notion de «présence» d'Yves Bonnefoy, notion majeure par laquelle le poète désigne le degré d'éloquence transverbale qu'acquiert l'autre en face de nous dans l'*hic et nunc* de son absolu qui réinvente à chaque apparition la voix du monde.

<sup>64</sup> Bernardelli se réfère directement à D. Rabaté (éd.), *Figures du sujet lyrique* cit., *ibidem*, p. 118, note 33.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 121-122.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 145.



## Notizia bibliografica

Una prima edizione di questi saggi, qui riproposti in versione rivista e aggiornata, è apparsa nelle sedi editoriali seguenti:

*Pensare la poesia oggi: presenza di Paul Valéry nella lirica contemporanea francese e italiana*, inedito, apparso in 1<sup>a</sup> ediz. nella traduzione francese di A.-C. Ippolito, *Penser la poésie aujourd'hui: présence de Paul Valéry dans la poésie lyrique contemporaine française et italienne*, in M. Vallès-Bled (a cura di), *Sète, Gênes cités valéryennes*, Musée Paul Valéry, Journées Paul Valéry 2015, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 2016, pp. 11-47.

*L'idea del Novecento poetico francese in Carlo Bo: Valéry, Supervielle, Michaux*, in R. Benedettini, F. Gambin (a cura di), *Carlo Bo e la letteratura del Novecento. Da Valéry a García Lorca*, Alessandria, Edizioni dell'Orso («Studi e ricerche» 126), 2015, pp. 67-86.

*La disseminazione corporea in «Ecuador» di Henri Michaux*, in E. Galazzi, G. Bernardelli (a cura di), *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, vol. II, t. 2, Milano, Vita e Pensiero, 2003, pp. 1155-1161.

*Jean Tardieu et Francis Ponge: le regard poétique sur l'objet*, in M.-L. Lentengre (Colloque de Cerisy organisé par), *Jean Tardieu: un poète parmi nous*, Paris, Jean-Michel Place, 2003, pp. 169-182.

*La voix et ses personnes dans la poésie de Jean Tardieu*, Convegno Internazionale «L'arpa, la tela, la voce: in ricordo di Jean Tardieu», Università degli Studi di Verona, Dipartimento di Romanistica, Verona, 29-31 maggio 2003, in A.M. Babbi (a cura di), *L'arpa, la tela, la voce: in ricordo di Jean Tardieu*, Verona, Edizioni Fiorini («Mneme» 7), 2005, pp. 43-54.

- La question du lyrisme et le lyrisme en question dans «Monsieur Monsieur»,* in J.-Y. Debreuille (dir.), *Jean Tardieu. Des livres et des voix*, Lyon, ENS Éditions, 2010, pp. 125-134.
- “Tardivier” la langue: le rythme et son espace dramatique chez Jean Tardieu,* in F. Locatelli, D. Vago (éds.), *Jean Tardieu et la langue en question*, Mergozzo, Sedizioni Diego Dejaco Editore, 2016, pp. 15-30.
- André Frénaud traducteur de l’italien, André Frénaud traduit en italien,* in M.-C. Bancquart (dir.), *André Frénaud, «la négation exigeante»*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 15-21 agosto 2000, Cognac, Le temps qu’il fait, 2004, pp. 101-118.
- Kenneth White en Italie, Kenneth White et l’Italie,* in *Le Monde ouvert de Kenneth White*, Essais et témoignages réunis par M. Duclos, Groupe d’Études et de Recherches Britanniques, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1995, pp. 291-300.
- De la matrice au monde: les chemins de la candeur,* in *Autour de Kenneth White. Espace, pensée, poétique*, Textes réunis sous la direction de J.-J. Wunenburger, avec le concours du Centre Gaston Bachelard de Recherches sur l’Imaginaire et la Rationalité, Dijon, EUD Éditions Universitaires de Dijon («Figures libres»), giugno 1996, pp. 99-108.
- Kenneth White e Blaise Cendrars,* «Lingua e Letteratura», 32-33, Università IULM, Milano, 1999, pp. 149-168. Poi in versione francese: *Kenneth White et Blaise Cendrars*, in L. Margantin (dir.), *Kenneth White et la géopoétique*, Paris, L’Harmattan («Ouverture philosophique»), 2006, pp. 49-67.
- Nazioni e contaminazioni di un’odierna erranza: l’a-topia nomade dello scoto-francese Kenneth White,* in P. Proietti (a cura di), *L’Europa nel terzo millennio, Identità nazionali e contaminazioni culturali*, Atti del Convegno Internazionale su «Identità nazionali e contaminazioni culturali nell’Europa contemporanea», Milano, Università IULM, Istituto di Arti, Culture e Letterature Comparete, 6-7 marzo 2000, Palermo, Sellerio Editore («Le parole e le cose» 5), 2004, pp. 190-199.
- Bernard Noël et Mallarmé. «La Maladie du sens» ou Du sens de la maladie,* «Balises», Cahiers de Poétique des Archives & Musée de la Littérature de la Bibliothèque royale de Belgique, 3-4: *Crise de vers 1*, Bruxelles, Didier Devillez Editeur, 2003, pp. 73-86.
- Bernard Noël e la fotografia: lo «sguardo sullo sguardo»,* Convegno Internazionale «Bianco e nero, nero su bianco. Tra fotografia e scrittura», Università degli Studi di Roma Tre, Dipartimento di Letterature comparete, Uni(di)versité 2003, Roma, 5-6-7 maggio 2003, in B. Donatelli (a

## Notizia bibliografica

- cura di), *Bianco e nero, nero su bianco. Tra scrittura e fotografia*, Napoli, Liguori Editore, 2005, pp. 152-166.
- Bernard Noël et la peinture: la quête du mot visible, in M. Khémiri (dir.), *Écriture et peinture au xx<sup>ème</sup> siècle*, Actes du Colloque International de Tunis, Faculté des lettres de la Manouba (13-14 avril 2001), Tunis-Paris, Sud Éditions-Maisonnette & Larose, 2004, pp. 289-300.
- La poetica dello sguardo di Bernard Noël, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXVIII, 3, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, settembre-dicembre 2009, pp. 191-205.
- Spazi del desiderio e dell'oblio in Bernard Noël, in A.M. Scaiola (a cura di), *Un'idea di Francia. Scritti per Gianfranco Rubino*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore («Negotia litteraria. Studi» 23), 2013, pp. 171-180.
- Bernard Noël et Paul Trajman: la main qui pense, in Y.-M. Ergal, M. Finck (dir.), *Littérature comparée et correspondance des arts*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg («Configurations littéraires» 8), 2014, pp. 207-214.
- «Comme si un chien se trouvait soudain envahi par la parole». Autour d'«Échancrures», «Europe», 983, mars 2011: «Georges Perros-Joseph Joubert», pp. 86-93.
- «On ne sait plus ce qu'ils disent». Des mots dans trois recueils récents d'Henri Meschonnic, «Faire part. Revue littéraire», nouvelle série, 21-22: «Le Poème Meschonnic», Le Cheylard (France), mai 2008, pp. 39-45.
- Le corps de la voix, «NU(e)» 37: Jacques Ancet, septembre 2007, pp. 87-91.
- Visages et masques du sujet: Jacques Ancet, Richard Rognet, Gérard Noiret, in E. Bricco (dir.), *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008). Figurations, configurations et postures énonciatives*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, pp. 71-84.
- «L'encrier de la bouche»: physiologie de la voix dans la poésie de Werner Lambersy, in D. Fauconnier (dir.), «NU(e)» 50: Werner Lambersy, 2012, pp. 28-33.
- Jean Frémon romanziera: tra metanarratività e poesia, in L. Pierdominici (a cura di), *Ravy en pensée plaisante et lie*, Fano, Aras Edizioni, 2012, pp. 227-246.
- Mathieu Bénézet: les errances poétiques d'un Orphée contemporain, in *Détours de l'erreur*, a cura di F. Franchi, «Elephant & Castle», Laboratorio dell'immaginario, Rivista elettronica del centro Arti Visive dell'Università degli Studi di Bergamo, gennaio 2016, pp. 1-21.
- Bernard Chambaz: una poetica dell'été, in «... dove catturare l'anima...».

- Cahier d'amitié. Scritti in onore di Maria Gabriella Adamo/Écrits en honneur de Maria Gabriella Adamo*, a cura di R. Corona, introduzione di S. Grasso, Ariccia (RM), Aracne Editrice, 2016, pp. 21-34.
- André Velter: le poème-médita(c)tion*, «NU(e)», 64: *André Velter*, settembre 2017, pp. 255-265.
- La poetica di Jude Stéfan: frammento, iconoclastia, metapoesia*, inedito.
- Poetica delle forme brevi nella modernità francese*, in D. Borgogni, G.P. Caprettini, C. Vaglio Marengo (a cura di), *Forma breve*, Torino, Accademia University Press, 2016, pp. 41-54.
- Tra canto e disincanto. Sul dibattito poetico in Francia dal 1960 a oggi (riviste, tendenze, idee)*, «I Quaderni del Battello Ebbro». Annuario di poesia, 1: *Le voci, il coro. La poesia italiana e straniera dell'ultima parte del Novecento*, San Vito al Tagliamento (PN), Ellerani Editore, 2007, pp. 290-299.
- Le débat critique contemporain sur le lyrisme en France et en Italie*, in E. Galazzi, M. Verna, M.T. Zanola (éds.), «*Tout le talent d'écrire ne consiste après tout que dans le choix des mots*». *Mélanges d'études pour Giuseppe Bernardelli*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2015, pp. 77-95.

## Indice dei nomi / Table des noms

- Adami, Valerio: 369  
Adamo, Maria Gabriella: 405  
Adonis, *pseudonimo di/pseudonyme de*  
  Alī Ahmad Saʿīd Isbir: 433 n  
Adorno, Theodor Wiesengrund: 508,  
  509 n  
Agostino, Aurelio (Aurelius Augusti-  
  nus), *santo/saint*: 40  
Agosti, Stefano: 13 n, 14 n, 25 n, 30 n,  
  142 n, 150  
Alain, *pseudonimo di/pseudonyme de*  
  Émile-Auguste Chartier: 36, 474  
Albiach, Anne-Marie: 370, 387 n, 475,  
  491, 499 n  
Albinati, Edoardo: 162  
Alembert, Jean-Baptiste Le Rond d':  
  271, 438  
Aleo, Giovanna: 55  
Alexandre-Bergues, Pascale: 121 n  
Alexandre, Didier: 54, 61 n  
Alferi, Pierre: 453, 456 n, 485, 488,  
  491  
Alphant, Marianne: 451  
Altarocca, Claudio: 50 n  
Althusser, Louis: 179, 480  
Amiel, Henri Frédéric: 36  
Ancet  
  – Jacques: xii, 217 n, 218 n, 224 n,  
  227 n, 253, 335-359  
  – Louis: 335, 337, 338  
Andrade, Eugenio de: 423  
Antonelli, Roberto: 61 n  
Apel, Friedmar: 146  
Apollinaire, Guillaume, *pseudonimo*  
  *di/pseudonyme de* Wilhelm Apol-  
  linaris de Kostrowitzky: 38, 141 n,  
  177, 178 n, 411, 504  
Aragon, Louis, *vero nome/vrai nom*  
  L. Andrieux: 39, 144, 231, 389,  
  403, 478, 494, 495  
Aristotele, *si veda/voir* Aristotele: 327  
Aristotele, *si veda/voir* Aristote: 177,  
  294, 467  
Artaud, Antonin: 40, 53, 175, 202, 264,  
  318, 389, 413, 418, 467, 468, 469,  
  479, 483  
Ashbery, John: 412  
Asselin, Isabelle: 475 n  
Auerbach, Erich: 58 n  
Austin, Lloyd James: 42 n, 43 n  
Avice, Jean-Paul: 17 e n  
Avienus, Rufius Festus (Rufio Festo  
  Avieno): 157  
Avila, Alain: 257  
Axelos, Kostas: 167

- Azorín, *pseudonimo di/pseudonyme de*  
José Martínez Ruiz: 36
- Babbi, Anna Maria: 513
- Bachelard, Gaston: 177, 202 n
- Bachtine, Michail: 361
- Bacon, Francis (Francesco Bacone):  
426
- Badiou, Alain: 505
- Balestrini, Nanni: 482
- Balzac, Honoré de: 397
- Bancquart, Marie-Claire: 111, 129,  
130 n, 491, 514
- Bandini, Fernando: 25 n
- Barbarant, Olivier: 491
- Barrès, Maurice: 37
- Barthes, Roland: 17, 321, 375 n, 466,  
472, 473, 480, 502
- Basho, *pseudonimo di/pseudonyme de*  
Matsuo Munefusa: 185
- Basserode, Jérôme: 196 n, 199 n
- Bataille, Georges: 149, 177, 187, 237,  
242 e n, 252, 279 n, 295, 341, 374,  
389, 397, 439, 448, 450, 475, 479,  
483, 494
- Bateson, Gregory: 177
- Batteux, Charles: 510
- Baudelaire, Charles: 19, 23 n, 317, 341,  
401, 416, 425, 427, 465, 480, 483,  
494
- Baum, Vicki: 234
- Bayle, Pierre: 437
- Bazaine, Jean-René: 124
- Beckett, Samuel: 209, 398
- Beck, Philippe: 454, 455, 456 n, 488,  
491, 509
- Béguin, Albert: 102 n
- Belaval, Yvon: 67, 99, 121 n
- Bellefroid, Jean-Marie: 222 n
- Bellmer, Hans: 252, 277, 304 n
- Bellour, Raymond: 48 n, 53 n
- Bénabou, Marcel: 482, 496
- Benchétrit, Andrée: 218 n
- Benda, Julien: 36
- Benedettini, Riccardo: 513
- Bénézet, Mathieu: 14, 21 e n, 22 n,  
387-403, 417
- Benjamin, Walter: 13
- Benveniste, Émile: 332, 333 n, 340
- Bergez, Daniel: 473 n
- Berman, Antoine: 128 n, 129 n, 464 n
- Bernadet, Arnaud: 323, 324 n
- Bernardelli, Giuseppe: 510, 511 e n,  
513
- Berranger, Marie-Paule: 465 n, 466
- Bertolucci, Attilio: 146 n
- Bertrand, Aloysius, *vero nome/vrai nom*  
Louis B.: 465
- Beugnot, Bernard: 15 n
- Bevilacqua, Luca: 221 n
- Bilenchi, Romano: 156
- Blaine, Julien: 491
- Blake, William: 415
- Blanchot, Maurice: 55 e n, 67, 71, 72,  
79 n, 93, 229, 234 e n, 290 e n, 291,  
292 e n, 293, 320, 341, 363, 369,  
375 n, 398, 399, 415, 470, 473,  
474, 502
- Blok, Aleksandr Aleksandrovič: 418
- Blum, Léon: 36
- Bo, Carlo: XII, 33-51
- Böcklin, Arnold: 382
- Boddaert, François: 491
- Bolívar, Simón: 417
- Bombarde, Odile: 17 n
- Bonhomme, Béatrice: 326 n, 438 n
- Bonnefoy, Yves: XIII, 14, 15, 16, 17, 18,  
21, 72, 86 n, 97, 98 n, 244, 295, 379,  
402, 411, 420, 455 n, 480, 483, 484,  
485, 488, 491, 492, 496, 497, 505,  
511
- Borel, Petrus, *pseudonimo di/pseudo-*  
*nyme de* Pierre-Joseph B. d'Hau-  
terive: 451

*Indice dei nomi / Table des noms*

- Borges Acevedo, Jorge Luis: 315, 421  
Borgogni, Daniele: 516  
Bosch, Hieronymus, *soprannome di/ surnom de* Jeroen Van Aeken: 72  
Bosquet, Alain: 348, 372  
Botticelli, Sandro, *soprannome di/ surnom d'*Alessandro di Mariano Filipepi: 157  
Botz, Henri: 434 n  
Boubat, Édouard: 240 n, 242 n  
Bouchet, André du: 475, 483, 484, 496, 497, 506  
Bouddha (Budda): 162  
Boulangier, Pascal: 481 n, 483  
Bourjea, Serge: 17  
Bousquet, Joë: 102 n  
Brandy, Robert: 278  
Brecht, Bertolt: 144  
Breton, André: 18, 39, 40, 48 n, 209, 305, 479, 494  
Bricco, Elisa: 127, 138 n, 515  
Broda, Martine: 112, 502  
Broome, Peter: 150, 151  
Brophy, Michael: 260 n  
Brotto, Alessio: 24  
Bryen, Camille: 369  
Buffard-Moret, Brigitte: 123 n  
Buffoni, Franco: 145 n  
Bulgakov, Michail Afanas'evič: 238, 253  
Butor, Michel: 54, 451  
Buzzati, Dino, *propriamente/proprement* D. Buzzati-Traverso: 407  
  
Cadiot  
– Olivier: 456 n, 491, 507  
– Pierre: 499 n  
Caillois, Roger: 177  
Calvino, Italo: 147  
Campana, Dino: 34 n  
Camus, Albert: 34 n, 218, 341  
Cany, Bruno: 483 n  
Caprettini, Gian Paolo: 516  
Caproni, Giorgio: 24, 127, 128, 129 e n, 132 n, 133, 134, 135 n, 136, 138, 140, 141, 142, 143 e n, 146, 147, 148, 149, 150  
Carmel, Gérard Titus: 369  
Carn, Hervé: 248 n, 286 n, 311 n  
Cartesio, Renato, *si veda/voir* Descartes, René: 189  
Castelli, Ferdinando: 34 n  
Castex, Pierre-Georges: 222 n  
Catalano, Gabriella: 129 n  
Catulle (Catullo, Gaius Valerius Catullus): 434 n  
Cavalcanti, Guido: 160  
Celan, Paul, *pseudonimo di/pseudonime de* P. Anzel: 348, 483, 496  
Celeyrette-Pietri, Nicole: 7 n  
Céline, Louis-Ferdinand, *pseudonimo di/pseudonime de* L.-F. Destouches: 182, 202  
Cendrars  
– Blaise, *pseudonimo di/pseudonime de* Frédéric Sauser Halle, *si veda/voir* Sauser, Freddy: 38, 175-199, 416  
– Miriam: 178 n, 179 e n, 197 n  
Cézanne, Paul: 303  
Chaillou, Michel: 451, 484  
Chambaz  
– Anne: 420  
– Bernard: XII, 405-420  
– Martin: 405, 407, 413, 418, 419  
Chamfort, Nicolas de, *pseudonimo di/pseudonime de* Sébastien Roch N.: 435, 463, 464  
Charles d'Orléans: 102 n  
Charlut, Marie-Claude: 208  
Charnet, Yves: 347  
Char, René: 24, 142, 341, 455 n, 475, 479, 495, 502  
Chassignet, Jean-Baptiste: 434 n

- Chateaubriand, François-René de: 187, 465  
Cheng, François: 431 n  
Chlebnikov, Velimir, *vero nome/vrai nom* Viktor Vladimirovič C.: 418  
Chomsky, Noam Avram: 481, 496  
Cioran, Émile: 81, 209, 435 e n, 449 n, 450 n, 474  
Cisneros, Carmen Juana: 234, 237 n, 252  
Cixous, Hélène: 315  
Clairhell, Béatrice: 256, 257 n  
Clancier, Georges-Emmanuel: 91, 95, 99, 348  
Claudel, Paul: 24  
Cliff  
– Michelle: 491  
– William: 319 n  
Cocteau, Jean: 39, 54, 244, 466, 494  
Collot, Michel: xiii, 47, 54 n, 61, 77 n, 78 n, 79 n, 80 n, 81 n, 82, 233, 248, 264 n, 306, 347, 414 n  
Colomb, Christophe (Cristoforo Colombo): 186 n  
Colomb-Guillaume, Chantal: 307  
Combe, Dominique: 453 n, 500 n  
Conort, Benoît: 491  
Conte, Giuseppe: 23, 28, 29 n, 30 n  
Copernico, Nicolò, *propriamente/proprement* Nikolaj Kopernik o Kopernigk: 411  
Corbière, Tristan, *pseudonimo di/pseudonyme de* Édouard-Joachim C.: 434 n, 466, 494  
Corger, Jean-Claude: 311 n  
Cornelisz de Haarlem, Cornelis (C. Cornelisz Van Haarlem): 252  
Corona, René: 516  
Corot, Jean-Baptiste Camille: 72, 440 n  
Cortázar, Julio: 443  
Cortot, Jean: 72  
Crémieux, Gaston: 36  
Croce, Benedetto: 36  
Dadelsen, Jean-Paul de: 387 n  
Daive, Jean: 370, 483, 485  
Dal Bianco, Stefano: 25 n  
Dalí, Salvador Felipe Jacinto: 478  
D'Annunzio, Gabriele: 161  
Dante Alighieri: 161, 173, 177, 411 n, 417, 420, 423  
Daspre, André: 112 n  
Daumal, René: 53, 202  
David, Jacques-Louis: 250  
Dawkins, Richard: 378, 384  
Dax-Boyer, Françoise: 90 n  
Debon, Claude: 112 n, 126 n  
Debré, Olivier: 250, 251, 298, 306  
Debreuille, Jean-Yves: 77 n, 85 n, 96 n, 102, 116 n, 117 n, 121 n, 123 n, 126 n, 151, 514  
Décaudin, Michel: 114 n  
De Gourmont, Remy: 187 n  
Deguy, Michel: 14, 19, 20 e n, 21, 411 e n, 417, 433 n, 441, 451, 484, 485, 487, 488 n, 491  
Dei, Adele: 132 n  
Delay, Florence: 484  
De Luca, Chiara: 363 n  
Deluy, Henry: 482, 496  
Delteil, André: 112 n, 161  
Demélier, Jean: 451  
De Poli, Franco: 482 n  
De Robertis, Giuseppe: 36  
De Roux, Dominique: 172 n  
Derrida, Jacques: 19, 81 n, 398, 401 n, 467, 480, 484, 488  
Descartes, René, *si veda/voir* Cartesio, Renato: 6, 7, 15, 108  
Desnos, Robert: 466, 494  
Dessons, Gérard: 115 n, 323 n, 332 n, 499 n  
Deux, Fred: 252  
Devin, Pierre: 240 n  
Dhainaut, Pierre: 361  
Dickinson, Emily: 348, 350, 385, 434 n

*Indice dei nomi / Table des noms*

- Diderot, Denis: 187, 271, 377, 438, 464, 465  
Didier, Béatrice: 464  
Dien, Phan Kim: 155  
Dityvon, Claude: 240 n  
Donatelli, Bruna: 260 n, 514  
Doré, Gustave: 250  
Dos Passos, John Roderigo: 177  
Dostoevskij, Fëdor Michajlovič: 181  
Dotoli, Giovanni: 499 n  
Doumet, Christian: 315 n  
Du Bos, Charles: 34, 36, 37, 38, 42  
Ducasse, Isidore: 498  
Duchesne, Alain: 463  
Duclos, Michèle: 166 n, 176 n, 212, 514  
Duns Scot, Jean (John Duns Scotus), *si veda/voir* Duns Scoto, Giovanni: 166, 173  
Duns Scoto, Giovanni (John Duns Scotus), *si veda/voir* Duns Scot, Jean: 202  
Dupin, Jacques: 483, 484, 491, 496, 497  
  
Eglantine, Thérèse: 182, 183 n  
Eliot, Thomas Stearns: 412  
Elitis, Odysseus (od O. Elytis), *pseudonimo di/pseudonyme de* O. Alepoudhelis: 484  
Éluard, Paul, *pseudonimo di/pseudonyme de* Eugène Émile P. Grindel: 39, 40, 49, 69, 144, 455 n, 467, 478, 479, 494, 495  
Enke  
– Lara: 407  
– Robert: 407  
Eraclito di Efeso: 202  
Erasmus da Rotterdam (Desiderius Erasmus Roteradamus), *propriamente/ proprement* Geert Geertsz: 411  
Erba, Luciano: 24, 146 n  
Ergal, Yves-Michel: 515  
Ernst, Max: 72, 478  
Esenin, Sergej Aleksandrovič: 418  
Espitallier, Jean-Michel: 485, 496  
Esteban, Claude: 499 n  
Este Bellini, Laura: 463 n, 465 n, 475 n  
Étiemble, René: 48  
  
Fabre G., Sylvie: 491  
Faguet, Émile: 36  
Falconer: 184  
Farasse, Gérard: 15 n  
Fargue, Léon-Paul: 24, 45 n  
Fauchon, Christophe: 487  
Fauconnier, Dominique: 515  
Faulkner, William: 341, 450  
Faure, Michel: 434 n  
Favre, Yves-Alain: 142  
Faye, Jean-Pierre: 387 n, 481, 495  
Fazzini, Marco: 162, 163 n  
Fellini, Federico: 282, 283 n  
Ferlinghetti, Lawrence: 98  
Fernandez, Ramon: 36  
Ferrara, A.: 25  
Ferrari, Federico: 243  
Ferreira de Brito, Antonio: 71 n, 75 n  
Ferri, Gio: 176 n  
Feyerabend, Paul K.: 177  
Finck, Michèle: 515  
Fintz, Claude: 204  
Flaubert, Gustave: 503  
Flieder, Laurent: 65 n, 81 n, 87, 91 n, 111, 116 n  
Flora, Francesco: 25  
Fondane, Benjamin: 36  
Fontaine, Hugues: 240 n, 245  
Forêts, Louis-René des: 483, 496  
Fortini, Franco, *pseudonimo di/pseudonyme de* F. Lattes: 127, 128, 143, 144, 145 e n, 146, 150  
Foucault, Michel: 264, 480  
Fourcade, Dominique: 484, 507

- Franchi, Franca: 515  
Frémon, Jean: xii, 58 n, 369-386  
Frénaud  
– André: 127-151, 348  
– Monique: 129 n  
Freud, Sigmund: 242 n  
Friedrich, Hugo: 163, 216, 217 n, 496 n, 501  
Frye, Northrop: 34
- Galazzi, Enrica: 387 n, 513, 516  
Gambin, Felice: 513  
Gamoneda Lanza, Aurelia: 342  
Gangotena, Alfredo: 54  
Ganz, Otto: 361 n  
Garrigues, Pierre: 311, 315 n, 473  
Gaspar  
– Frank Xavier: 491  
– Lorand: 417  
Gatto, Alfonso: 156  
Gaugeard, Jean: 372  
Gautier, Théophile: 503  
Gelman, Juan: 417  
Genet, Jean: 187, 480  
Genette, Gérard: 78 n, 499  
Geninasca, Jacques: 248  
Georgesco, Florent: 388 n  
Gerhard, Maria (M. Gerhard-Mallarmé): 219  
Géricault, Jean-Louis-Théodore: 250  
Gesù Cristo, *si veda/voir* Jésus-Christ: 194  
Giacometti, Alberto: 483  
Giaveri, Maria Teresa: 4  
Gide, André: 34, 36, 37 n, 38, 44 n, 49, 55, 373  
Ginsberg, Allen: 416  
Giono, Jean: 201  
Giudici, Giovanni: 24  
Gleize, Jean-Marie: 79, 112 n, 231 n, 484, 485, 486, 487 n, 496 n, 497, 500 n, 506, 507, 508 n
- Goethe, Johann Wolfgang von: 86, 423, 510  
Goffette, Guy: 491  
Gouvard, Jean-Michel: 105 n  
Gramsci, Antonio: 279, 280  
Grandville, *pseudonimo di/pseudonime* de Jean-Ignace-Isidore Gérard: 384  
Grasso, Sebastiano: 516  
Greimas, Algirdas-Julien: 248  
Groethuysen, Bernhard: 86  
Grossman, Evelyne: 468 n  
Guattari, Pierre-Félix: 482  
Guérin, Maurice de: 465  
Guillemot, Bernard: 318  
Guillevic, Eugène: 425, 475  
Guyou, Patrick: 212
- Hakuyu, Kitashirakawa: 171  
Hamburger, Käte: 499, 500  
Hamon, Patrice: 465, 475  
Hanna, Christophe: 497  
Han-Shan: 423  
Hardy, Thomas: 181, 433 n  
Hautois, Delphine: 97 n  
Hauzeur, Geneviève: 367  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 21, 117, 143  
Heidegger, Martin: 19, 143, 167, 173, 315, 484, 508  
Heidsieck, Bernard: 491  
Héraclite (Eraclito di Efeso): 143  
Hersant, Guy: 240 n  
Hervé, Lucien: 240 n, 244 n  
Hocquard, Emmanuel: 387  
Hofmannsthal, Hugo von: 451  
Hölderlin, Johann Christian Friedrich: 46, 86, 110, 128, 173, 175, 202, 318, 395, 396, 402  
Hollan, Alexandre: 345 n, 348  
Hopkins, Gerard Manley: 483  
Hordé, Tristan: 434 n, 438 n, 449

*Indice dei nomi / Table des noms*

- Houang Ti: 383  
Houssaye, Arsène, *pseudonimo di/pseudonime de Housset, A.*: 494  
Hugo, Victor Marie: 25, 216, 423, 455 n  
Humboldt, Karl Wilhelm von: 175, 187, 327, 464  
Huysmans, Joris-Karl, *vero nome/vrai nom* Charles-Marie-Georges H.: 42, 379  
Hytier, Jean: 5 n, 6 n, 42 n, 443 n, 471 n  
  
Ioli, Giovanna: 25  
Ionesco, Eugène (Eugen Ionescu): 209  
Ippolito, Anne-Claire: 513  
Isou, Isidore, *pseudonimo di/pseudonime de Jean I. Goldstein*: 491, 507  
Istrati, Panaït: 423  
  
Jabès, Edmond: 290, 475  
Jaccard, Christian: 276  
Jaccottet, Philippe: 15, 484, 491, 497  
Jacob, Max: 38, 54, 177  
Jammes, Francis: 24  
Janvier, Ludovic: 451  
Jarrety, Michel: 47 n, 80 n, 226 n, 248 n, 388 n, 471 n, 483 n, 484, 497, 499 n  
Jaworski, Philippe: 212  
Jean-Aubry, Georges, *pseudonimo di/pseudonime de Jean-Frédéric-Émile Aubry*: 216 n  
Jérôme (Girolamo o Gerolamo), *santo/saint*: 224  
Jésus-Christ, *si veda/voir* Gesù Cristo: 183 n, 222, 436  
Jolly, Geneviève: 323 n  
Jouanard  
– Gil: 212  
– Marie: 212  
  
Joubert, Joseph: 36, 463, 474  
Jouve, Pierre Jean: 413  
Joyce, James: 433 n  
József, Attila: 144  
  
Kafka, Franz: 34 n  
Kandinskij, Vasilij Vasilevič: 72, 165  
Kant, Immanuel: 108  
Kazantzákis, Níkos: 175  
Kerouac, Jack, *vero nome/vrai nom* Jean-Louis Lebris de K.: 412, 420  
Khayyām, ‘Umar: 423  
Khémiri, Moncef: 260 n, 515  
Khoury-Ghata, Vénus: 491  
Kierkegaard, Søren Aabye: 143  
Kinds, Edmond: 74 n, 76 n, 82 n, 111  
Klasen, Peter: 250  
Klee, Paul: 72, 305  
Kleist, Heinrich von: 315  
Korsakov, Sergej Sergeevič: 189 n  
Koudelka, Josef: 240 n  
Kraus, Karl: 435 n  
Kristeva, Julia: 480  
  
La Bruyère, Jean de: 463, 474  
Lacoue-Labarthe, Philippe: 387, 401 n, 463, 467, 484  
Ladmiral, Jean-René: 134 n  
Lador, Marc: 218 n  
Lafond, Jean: 463  
La Fontaine, Jean de: 87  
Laforgue, Jules: 45, 466, 494  
Lalou, René: 36  
Lamartine, Alphonse de: 25  
Lambersy, Werner: xii, 361-367  
Lambrichs, Georges: 450, 451  
Landi, Michela: 227 n  
Langlet, Irène: 475 n  
Lapicque, Charles: 115  
Laporte, Roger: 290 n, 370  
Larbaud, Valéry: 355

- La Rochefoucauld, François de: 41, 463  
Laubiès, René: 305 n  
Laurent, Jérôme: 56, 57 n  
Lautréamont, conte di/comte de, *pseudonimo di/pseudonyme de* Isidore Lucien Ducasse: 45, 50, 466  
Lavorel, Guy: 77, 78 n, 80 n  
Lawrence, Thomas Edward, *detto/dit* L. d'Arabia: 423  
Le Clézio, Jean-Marie Gustave: 451  
Le Corbusier, *pseudonimo di/pseudonyme de* Charles-Édouard Jeanneret: 244  
Lefort, Claude: 232 n, 264 n  
Legros, Laura: 304 n  
Le Gros, Marc: 321 n  
Leguay, Thierry: 463 n  
Leibniz, Gottfried Wilhelm von: 108  
Leiris, Michel: 53, 438, 441, 467, 474, 479, 483, 496  
Lejeune, Boris: 240 n, 241  
Le Lionnais, François: 482, 496  
Lemaire, Jean-Pierre: 491  
Lentengre, Marie-Louise: 65, 79, 82 n, 102 n, 104, 105 n, 114 n, 116 n, 178 n, 480 n, 504 n, 513  
Leonardo da Vinci: 6  
Leopardi, Giacomo: 5, 509  
Lepère, Pierre: 451  
Lesage, Philippe: 240 n  
Le Sidaner, Jean-Marie: 247 n  
Levaillant, Jean: 7 n  
Lévinas, Emmanuel: 72  
Leyris, Pierre: 166 n, 209, 212  
Lezama Lima, José: 446, 447  
Li Po (o Li Bo): 192  
Little, Roger: 128 n, 136, 151  
Livingstone, David: 191  
Locatelli, Federica: 514  
Lom, Iain, *vero nome/vrai nom* John MacDonald: 173  
Longo, Marco: 162  
Lucrezio Caro, Tito (Titus Lucretius Carus): 40  
Lunven, François: 250, 252, 253, 277, 304 n  
Luperini, Romano: 25  
Luzi, Mario: 146 n, 149, 156, 157, 158, 159, 160 n, 418, 420  
Macchia, Giovanni: 23 n, 220  
MacDiarmid, Hugh, *pseudonimo di/pseudonyme de* Christopher Murray Grieve: 175  
Macé, Gérard: 99, 111  
Mackenzie, Jean-Baptiste: 184  
Madou, Jean-Pol: 453 n  
Maggiani, Serge: 218 n  
Magnani, Anna: 278 n, 282, 283 e n  
Magrelli, Valerio: 9 n, 23, 26, 27 e n  
Magritte, René: 232, 250, 251, 263, 286, 298  
Maingueneau, Dominique: 344 n  
Majakovskij, Vladimir Vladimirovič: 418  
Malaprade, Anne: 231 n, 264 n, 304, 306, 396 n  
Malherbe, François de: 15, 25, 413  
Mallarmé  
– Anatole: 418  
– Stéphane: 3, 13, 15, 18, 25, 36, 38, 43, 49, 215-229, 267 e n, 279 n, 290, 393, 394, 396, 400, 411, 418, 434 n, 453 n, 466, 480, 490, 494, 501 n, 503  
Malraux, André: 98  
Mandel'stam, Osip Emil'evič: 161, 177, 415, 483, 488  
Manet, Édouard: 303  
Manno, Yves di: 387, 388 n  
Marchal, Bertrand: 220 n, 222 n, 503 n  
Margantin, Laurent: 514

- Maria di Magdala (o Maria Maddalena), *santa/sainte*: 222
- Marinetti, Filippo Tommaso: 156
- Martin, Christian: 473 n
- Martin de Tours (Martino di Tours), *santo/saint*: 413, 418
- Martin du Gard, Roger: 101, 102 n, 112
- Martini, Simone: 418
- Martin, Jean-Pierre: 54, 55 e n, 56, 59 n, 311 n
- Martin-Scherrer, Frédérique: 96, 102 n
- Martin, Serge: 324 n, 341 n, 342
- Marty, Eric: 473 n
- Masini, Ferruccio: 467 n
- Masson, André: 250, 252, 304 n, 306, 478
- Mathieu
- Jean-Claude: 54 n
  - Paul: 361 n, 362 n
- Matisse, Henri: 244, 250, 269, 291, 298, 303, 305
- Mattioli, Emilio: 146 n
- Maulpoix, Jean-Michel: 55, 98, 112, 475, 484 n, 485, 486, 489 n, 491, 493 n, 494 n, 497, 502, 503, 504 n, 505
- Mauriac, François: 38
- Mauzi, Robert: 80 n
- Mayoux, Patrick: 211
- McDiarmid, John Brodie: 202
- Melville, Herman: 173, 181
- Mengaldo, Pier Vincenzo: 132 n, 141 n
- Merleau-Ponty, Maurice: 77 n, 98, 99 n, 179, 232, 248, 264, 297, 370
- Meschiari, Matteo: 163 n
- Meschonnic, Henri: xii, xiii, 4, 9, 82, 111, 115, 116 n, 128 n, 129 n, 142 n, 205 e n, 323-333, 338, 341, 441, 451, 455, 485, 488, 489, 499 n, 509
- Messagier, Matthieu: 387 n
- Micha, Alexandre: 462 n
- Michaux, Henri: xii, 26, 33, 39, 48, 49, 50, 53-61, 111, 202, 209, 250, 255, 264, 301, 410, 428, 475, 479, 502
- Michel Ange (Michelangelo Buonarroti): 157
- Michon, Pascal: 324 n
- Mikojan, Anastas Ivanovič: 183
- Milarepa: 424
- Miller, Henry: 177, 181, 423
- Mnouchkine, Ariane: 358
- Mondino, Silvia: 163 n
- Mondor, Henri: 216 n, 229 n
- Moninot, Bernard: 275
- Montaigne, Michel Eyquem de: 36, 38, 41, 66, 187, 320, 338, 342, 422, 439, 461, 462, 463
- Montale, Eugenio: 3, 23, 24, 25, 46, 142 n, 156
- Montesano, Giuseppe: 23 n
- Morand, Paul: 177 n, 193 n, 199
- Moravia, Alberto, *propriamente/proprement* A. Pincherle M.: 147
- Moreau, Gustave: 250, 298, 299
- Morel, Xavier: 388 n
- Moricand, Conrad: 178
- Moro, Tommaso (Thomas More): 411
- Morpurgo, Anna: 278 n, 284 n
- Mousseau, Michel: 277
- Muller, Sibylle: 509 n
- Munier, Roger: 136, 138
- Munteanu, Emilia: 121 n
- Musset, Alfred de: 465
- Nancy, Jean-Luc: 243, 463, 467
- Nardoni, Valerio: 405 n
- Nauleau, Sophie: 427 n
- Neri
- Giampiero: 24
  - Guido: 128, 147, 150
- Neruda, Pablo, *pseudonimo di/pseu-*

*Le corps écrivain*

- donyme de* Ricardo Neftalí Reyes Basoalto: 412
- Nerval, Gérard de, *pseudonimo di/pseudonyme de* G. Labrunie: 19, 415, 420, 448
- Newton, Isaac: 189
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm: 86, 143, 161, 175, 181, 186, 190, 199, 202, 264, 398 n, 432, 466, 467, 470, 474, 481
- Noël, Bernard: XII, XIII, 56, 58 e n, 66, 114 n, 156, 215-229, 231-307, 314 n, 329, 336, 339, 341, 370, 386, 387 n, 396, 397, 400 n, 412 e n, 426, 433 n, 436, 450, 451 n, 454, 485, 490, 491
- Noiret, Gérard: 339-359
- Noulet, Émilie: 18
- Novalis, *pseudonimo di/pseudonyme de* Friedrich von Hardenberg: 90, 181
- Novarina, Valère: 491
- Novello, Riccarda: 146 n
- Ollier, Claude: 281 n
- Olson, Charles: 168, 202, 413
- Omacini, Lucia: 463 n, 465 n, 475 n
- Omero: 177
- Onimus, Jean: 81 n, 82 n
- Orazio Flacco, Quinto (Quintus Horatius Flaccus): 462
- Orelli, Giorgio: 146 n
- Orlando, Francesco: 379 n
- Oster, Daniel: 450, 491
- Oster Soussouev, Pierre: 15, 507
- Otchakovsky-Laurens, Paul: 487
- Ovidio Nasone, Publio (Publius Ovidius Naso): 175, 417, 420
- Paolo Uccello, *soprannome di/surnom de* P. di Dono: 252
- Papasogli, Benedetta: 463 n
- Para, Jean-Baptiste: 15
- Parant, Jean-Luc: 451
- Parent, Monique: 7 n
- Parronchi, Alessandro: 146 n
- Pascal, Blaise: 40, 42, 43 e n, 45, 111, 179, 463
- Pasolini, Pier Paolo: 146 e n, 282, 283 n, 284, 420
- Pasternak, Boris Leonidovič: 341
- Paulhan, Jean: 15 n, 54
- Pautasso, Sergio: 33
- Paz, Octavio: 484
- Perec, Georges: 266, 482, 496
- Péret, Benjamin: 467
- Perronne, Danièle: 277
- Perros, Georges, *pseudonimo di/pseudonyme de* G. Poulot: XII, 311-321, 438, 451 n, 456 n, 475, 509
- Pestel, Jean-Luc: 438 n
- Petillon, Monique: 409
- Petitot, Ennemond-Alexandre: 248
- Petrarca, Francesco: 420, 457
- Peyré, Yves: 55
- Pey, Serge: 491
- Philippe, Jean-Paul, *detto/dit* P.: 253, 257, 275, 279, 281
- Picasso, Pablo (P. Ruiz y Picasso): 123
- Pichois, Claude: 465 n, 494 n
- Picon, Gaëtan: 48, 483, 496
- Pierdominici, Luca: 515
- Pièyre de Mandiargues, André: 231, 237 n
- Pingaud, Bernard: 150
- Pinget
- Antoine: 417
- Robert: 416
- Piniès, René: 240 n
- Pinson, Jean-Claude: 112 e n, 456,

*Indice dei nomi / Table des noms*

- 485, 489, 500 n, 501 n, 502, 508,  
509 e n  
Pirandello, Luigi: 41  
Place, Jean-Michel: 481 n  
Plagnol, Serge: 275 n  
Platon, *si veda/voir* Platone: 21, 108,  
447  
Platone, *si veda/voir* Platon: 177, 294,  
467  
Plazy, Gilles: 211, 314  
Pleynet, Marcelin: 481, 495  
Plotino: 379  
Poitevin, Jean-Louis: 361, 362 n  
Pollock, Jackson: 306  
Ponge, Francis: xii, 14, 15, 16, 65-83,  
413, 452, 454, 455, 475, 480, 486,  
495, 500  
Pontalis, Jean-Bertrand: 407  
Pontiggia, Giancarlo: 4 n, 23, 28, 29,  
30 e n, 31  
Pope, Alexander: 454  
Pound, Ezra Loomis: 156, 160, 202,  
412, 452  
Powys, John Cowper: 168, 175  
Prédair, Bernadette: 276  
Premoli, Luigia: 50  
Prévert, Jacques: 494  
Prigent, Christian: 484, 491, 496, 497,  
506  
Prigogine, Ilya: 205  
Proietti, Paolo: 514  
Properce (Properzio, Sextus Proper-  
tius): 434 n  
Proust, Marcel: 34, 35, 41, 384  
Puccini  
– Giacomo: 407  
– Michele: 407  
Puškin, Aleksandr Sergeevič: 418  
Pusterla, Fabio: 399 n  
Queneau, Raymond: 65 n, 120, 455 n,  
482, 496  
Quentin-Maurer, Nicole: 451  
Quignard, Pascal: 451, 473, 474 e n,  
483  
Quignon, Marie-Claude: 240 n, 244 n  
Quintane, Nathalie: 456 n, 485, 491  
Rabaté, Dominique: 98 n, 112, 475 n,  
501, 502, 511 n  
Rabelais, François: 58  
Raboni, Giovanni: 23, 139, 141 n,  
142 n  
Racine, Jean: 25  
Raitt, Alan: 222 n  
Raphaël (Raffaello Sanzio): 157  
Raquel: 387  
Ray, Lionel: 451 n, 491  
Réda, Jacques: 348, 451, 491  
Redon, Odilon: 72  
Reichenbach, François: 192 n  
Reims, Cécile: 304 n  
Renan, Joseph Ernest: 175  
Renard  
– Jules: 15 n  
– Philippe: 129 n  
– Thierry: 431  
Reverdy, Pierre: 40, 49  
Rey, Jean-Michel: 469  
Ricoeur, Paul: 248  
Rimbaud, Jean-Nicolas-Arthur: 19,  
28, 50, 102, 175, 187, 197, 202,  
320, 400, 423, 434 n, 451, 456 n,  
465, 486  
Risi, Nelo: 24, 146 n  
Risset, Jacqueline: 480, 481 n, 495  
Rissient, Pierre: 191 n  
Ristat, Jean: 387, 451 n  
Ritsós, Ghiánnis: 352  
Rivière, Jacques: 34, 36, 37, 38  
Robel, Léon: 481, 496  
Robert, Hubert: 465  
Roche, Denis: 387 n, 451 n, 452, 481,  
484, 485, 503, 507

- Rodin, Auguste: 72  
Rognet, Richard: 339-359  
Roland, Alice: 297 n  
Romanò, Franco: 176 n  
Romnée, Pierre: 341 n  
Rondeau, Gérard: 240 n, 246 n  
Rosai, Ottone: 156  
Rossellini, Roberto: 282, 283 n  
Rossi, Paul Louis: 387 n  
Rota, Marco: 163 n  
Rothwell, Andrew: 297 n  
Rouan, François: 20 n  
Rouart-Valéry, Agathe: 6 n  
Roubaud, Jacques: 387 n, 451 n, 453, 465, 481, 482, 491, 495, 496  
Roudaut, Jean: 311 n, 316 e n, 451, 495 n  
Roukhomovsky, Bernard: 473 n  
Rousseau, Jean-Jacques: 10, 202 n, 378  
Roy, Claude: 103  
Royère  
– Anne-Christine: 117 n  
– Jean: 223 n  
Royet-Journoud, Claude: 372, 398, 475, 485, 491, 499 n, 507  
Rubino, Gianfranco: 295 n  
Rueff, Martin: 20 e n  
Ruskin, John: 34  
  
Sabatier, Robert: 177  
Saba, Umberto, *pseudonimo di/pseudonime de U. Poli*: 418, 420  
Sacré, James: 347, 491, 507  
Sade, Donatien-Alphonse-François de: 187, 264  
Saikaku, Ihara: 171, 172  
Sainte-Beuve, Charles Augustin de: 34, 40  
Saint-John Perse, *pseudonimo di/pseudonime de Alexis Léger*: 24  
Salabreuil, Jean-Philippe: 387 n, 451 n  
Salmon, André: 38  
  
Sandras, Michel: 465 n  
Sanguineti, Edoardo: 24  
Sartre, Jean-Paul: 34 n, 36, 37, 38, 79 n, 136, 147, 478, 479, 480  
Sausser, Freddy, *si veda/voir* Cendrars, Blaise: 178  
Sautier, Tristan: 433 n  
Scaiola, Anna Maria: 515  
Scève, Maurice: 443  
Schéhadé, Georges: 455 n  
Scheiwiller, Vanni: 127, 128, 146  
Schlegel, Friedrich von: 464, 510  
Schlumberger, Jean: 36  
Schnyder, Peter: 137, 139, 151  
Schopenhauer, Arthur: 178 n, 264  
Schwarz, Arturo: 162 n, 202 n  
Scot Erigène, Jean (Giovanni Scoto Eriugena, John Scottus Eriugena): 166  
Scotto, Fabio: 8 n, 14 n, 22 n, 61 n, 112 n, 115 n, 116 n, 117 n, 129 n, 162 n, 163, 165 n, 176 n, 193 n, 201 n, 202 n, 226 n, 231 n, 234 n, 245 n, 248 n, 250 n, 254 n, 256 n, 257 n, 259 n, 260 n, 263 n, 264 n, 270 n, 287 n, 290 n, 297 n, 307, 339 n, 353 n, 372 n, 396 n, 397 n, 398 n, 399 n, 405 n, 435 n, 462 n, 488 n, 498 n, 499 n  
Sébillet, Thomas: 462  
Séféris, Ghiórgos (Gh. Seféris), *pseudonimo di/pseudonime de Gh. Seferiádis*: 423  
Segalen, Victor: 168, 175, 355, 428  
Segni, Bernardo: 510  
Séméniako, Michel: 240 n  
Sénèque (Seneca, Lucius Annaeus Seneca): 440  
Sereni, Vittorio: 24, 127, 146 n  
Serra, Renato: 34 n, 36  
Shakespeare  
– Hamnet: 410 n

*Indice dei nomi / Table des noms*

- William: 410, 423  
Sicard, Michel: 448 n, 451 n, 456 n  
Simeone, Bernard: 129 n  
Sini, Carlo: 31 n  
Smith, Frank: 487  
Snyder, Gary: 168, 202  
Sobrero, Ornella: 128, 129, 147, 148, 149, 150  
Soffici, Ardengo: 156  
Sollers, Philippe, *pseudonimo di/pseudonime de Ph. Joyaux*: 79 n, 451 n, 480, 495  
Solmi, Sergio: 127, 146 n  
Soupault, Philippe: 38  
Spada, Marcel: 78 n  
Spaziani, Maria Luisa: 146 n  
Spazzoli, Oliana: 163 n  
Spencer, Herbert: 108  
Spinoza, Baruch: 167, 189  
Sponde, Jean de: 434 n  
Stanley, Henry Morton, *vero nome/vrai nom John Rowlands*: 191  
Starobinski, Jean: 33 n, 50, 51 n  
Stéfan, Jude, *pseudonimo di/pseudonime de Jacques Dufour*: XII, 387 n, 433-457, 466, 491, 509  
Steiner, Michel: 273  
Steinmetz, Jean-Luc: 484  
Stengers, Isabelle: 205  
Sterne, Laurence: 377, 464  
Stevens, Wallace: 484  
Stierle, Karlheinz: 500, 501  
Stojkovic Mazzariol, Emma: 106 n  
Strabone: 177  
Stravinskij, Igor Fëdorovič: 501  
Suarès, André, *pseudonimo di/pseudonime de Félix-André-Yves Scantrel*: 36  
Suied, Alain: 151, 491  
Supervielle, Jules: 33, 45, 46, 47, 48  
Surya, Michel: 449, 450  
Susini-Anastopoulos, Françoise: 474  
Tacou, Constantin: 90 n  
Tanguy, Yves: 478  
Tàpies, Antoni: 369  
Tardieu  
– Alix: 85  
– Jean: XII, 65-83, 85-99, 101-112, 113-126  
Tarkos, Christophe: 485, 491  
Tasso, Torquato: 440  
Tautin, Gilles: 418  
Télémaque, Hervé: 252  
Testa, Enrico: 141 n, 142 n  
Thesiger, Wilfred Patrick: 423  
Thibaudet, Antoine-Albert: 36, 42  
Thomas, Dylan Marlais: 148  
Thoreau, Henry David: 168, 173, 175, 202  
Todorov, Tzvetan: 8 n, 9 n  
Togliatti, Palmiro: 161  
Tommaseo, Niccolò: 36  
Tordjman, Charles: 218 n, 238  
Torelli, Pomponio: 510  
Torletti  
– Gino: 354  
– Maryse: 354  
Tortel, Jean: 387 n  
Tournier, Michel: 440  
Trabant, Jürgen: 327 n  
Trajman, Paul: 257 e n, 297-307  
Tran, Ysé: 48 n, 53 n  
Trassard, Jean-Loup: 451  
Triolet, Elsa: 495  
Trotzig, Ulf Peter Gustaf: 256  
Tsang Kie: 383  
t'Serstevens, Albert: 177, 183, 186  
Tucci, Giuseppe: 162  
Tynjanov, Jurij Nikolaevič: 423  
Tzara, Tristan, *pseudonimo di/pseudonime de Samuel Rosentock*: 39

- Unamuno, Miguel de: 34 n  
Ungaretti, Giuseppe: 25, 146 n, 411, 418, 423
- Vadé, Yves: 112, 502  
Vaglio Marengo, Carla: 516  
Vago, Davide: 514  
Valente, José Angel: 335, 336  
Valeri, Diego: 146 n  
Valéry, Paul: xi, xii, xiii, 3-31, 33, 35, 36, 37 n, 38, 40, 41, 42, 43 e n, 44, 45, 47, 223, 348, 441, 442, 443, 444, 445 e n, 452, 466, 470, 471 e n, 472, 474, 494, 496 n, 502  
Vallès-Bled, Maïthé: 513  
Vallotton, Jean-Pierre: 74, 102  
Van Eyck, Jan: 411  
Van Gogh, Vincent: 418, 467  
Van Gulik, Robert Hans: 383  
Van Rogger Andreucci, Christine: 444, 445 n, 456  
Van Velde, Bram: 255, 369, 506  
Vargaftig, Bernard: 491  
Vauvenargues, Luc de Clapiers de: 463  
Veinstein, Alain: 399 n  
Velter, André: xii, 359, 421-432, 491  
Venaïlle, Franck: 491  
Verlaine, Paul Marie: 38, 348, 412 n, 508  
Verna, Marisa: 387 n, 516  
Vernois, Paul: 73, 82 n, 96, 112 n  
Vieira da Silva, Maria Helena: 254  
Vigorelli, Giancarlo: 33 n  
Vilar, Pierre: 56 n, 388 n, 389 n  
Vildrac, Charles, *pseudonimo di/pseudonyme de* C. Messenger: 38  
Villalta, Gian Mario: 25 n  
Villiers de l'Isle-Adam, Philippe-Auguste-Mathias: 222 e n  
Villon, François, *pseudonimo di/pseudonyme de* F. de Montcorbier: 106 n, 319 n, 423
- Viollier, Yves: 406  
Virgilio Marone, Publio (Publius Vergilius Maro): 25  
Visconti, Luchino: 282, 283 n  
Viton, Jean-Jacques: 485  
Vittorini, Elio: 127, 146 n, 161  
Vivin, Bertrand: 302  
Volney, Constantin-François de Chasseboeuf de: 465  
Voltaire, *pseudonimo di/pseudonyme de* François-Marie Arouet: 440 n  
Volut, Alain: 240 n, 245 n  
Voss, Jan: 250, 275, 298, 369
- Walser, Robert: 483  
Warhol, Andy, *pseudonimo di/pseudonyme de* Andrew Warhola: 215  
Wateau, Patrick: 264 n  
White  
– Kenneth: xii, 155-164, 165, 166 e n, 167 e n, 168, 169 e n, 170 n, 171, 172 n, 173, 174, 175-199, 201-212  
– Marie-Claude (M.-C. Charlut-White): 156, 157, 158, 159, 160, 212  
Whitman, Walt: 168, 173, 175, 202, 423  
Williams  
– Abraham Valentine: 72 n  
– William Carlos: 202, 413  
Winspur, Steven: 275 n, 461  
Wou-Ki, Zao: 250, 254, 369  
Wunenburger, Jean-Jacques: 193 n, 197 n, 212, 514
- Xénophane de Colophon (Senofane di Colofone): 161
- Yang Lian: 411 n

*Indice dei nomi / Table des noms*

Zampa, Giorgio: 24 n

Zanola, Maria Teresa: 387 n, 516

Zanzotto, Andrea: 21, 23, 25, 26, 91,  
146 n, 418, 480, 484

Zask, Joëlle: 327 n

Znaty, Is.: 451

Zuliani, Luca: 132 n





- 01 **Lionello Sozzi**  
*L'Italia di Montaigne*  
*e altri saggi sull'autore degli "Essais"*  
PP. 120 / ISBN 978-88-7885-300-3
- 02 *La tragédie et son modèle à l'époque*  
*de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*  
études réunies et présentées par Michele Mastroianni  
PP. 248 / ISBN 978-88-7885-347-8
- 03 *I cadaveri nell'armadio.*  
*Sette lezioni di teoria del romanzo*  
a cura di Gabriella Bosco e Roberta Sapino  
PP. 168 / ISBN 978-88-7885-361-4
- 04 *Traduire l'Aminta en 1632.*  
*Les traductions de Rayssiguier et de Charles Vion d'Alibray*  
édition, notes et présentation par Daniela Dalla Valle  
PP. 326 / ISBN 978-88-7885-466-6
- 05 **Yves Bonnefoy**  
*Luoghi e destini dell'immagine.*  
*Un corso di poetica al Collège de France 1981-1993*  
a cura di Fabio Scotto  
PP. 264 / ISBN 978-88-7885-538-0

- 06 *Moralité de Fortune, Maleur, Eur, Povreté, Franc Arbitre et Destinee*  
édition critique par G. Matteo Roccati  
PP. 470 / ISBN 978-88-7885-654-7
- 07 *Bibliothèques d'écrivains. Lecture et création, histoire et transmission*  
sous la direction de Olivier Belin,  
Catherine Mayaux et Anne Verdure-Mary  
PP. 536 / ISBN 978-88-7885-678-3
- 08 Philippe Forest  
*Un destino di felicità*  
PP. 128 / ISBN 978-88-7885-721-6
- 09 Jean Balsamo  
*La parole de Montaigne. Littérature et humanisme civil dans les Essais*  
PP. 392 / ISBN 978-88-7885-724-7
- 10 Fabio Scotto  
*Le corps écrivain. Saggi sulla poesia francese contemporanea*  
PP. 552 / ISBN 978-88-7885-778-0





*Finito di stampare  
da Stampatre, Torino  
per i tipi di Rosenberg & Sellier  
in Torino  
nel mese di ottobre 2019*

BSF10

L'elemento unificante di questo percorso è *le corps écrivant*, il corpo che scrive, ovvero la convinzione che la poesia scaturisca dalla presenza fisica di un essere che investe nella scrittura la totalità della sua potenzialità sensoriale.

Nella poesia francese contemporanea i generi si ibridizzano, le forme si confondono, dando vita a un terreno magmatico nel quale è arduo orientarsi anche per il più esperto conoscitore. Di qui l'attenzione posta in queste pagine, nelle quali si condensa il lavoro di un trentennio di uno dei maggiori specialisti di poesia contemporanea, ad analisi di testi e questioni teoriche (da Valéry a Michaux, da K. White a B. Noël e a vari altri autori), allo scopo di evidenziare come la «forma-senso» della poesia parli soprattutto attraverso la sua forza intrinseca di suono e voce, manifestata dagli occorrimenti fonici e ritmici e dalla loro articolazione nel corpo del testo.

Fabio Scotto, professore ordinario di Letteratura Francese all'Università degli Studi di Bergamo, poeta e traduttore, ha dedicato numerosi saggi alla poesia francese contemporanea e alla traduzione letteraria.

Di Yves Bonnefoy ha curato il Meridiano *L'opera poetica* (Mondadori, 2010) e, in questa stessa Collana, *Luoghi e destini dell'immagine* (2017). Sua l'antologia *Nuovi poeti francesi* (Einaudi, 2011).

*Questa Collana nasce dall'esperienza degli STUDI FRANCESI fondati da Franco Simone nel '57. Radicata nella tradizione storico-critica della rivista, ospita saggi, edizioni critiche e testi che esplorano la civiltà letteraria francese dalle origini alla contemporaneità.*

ISSN 2421-4728

ISBN 9788878857780



EURO 29,00