

## *Pagelle I* ou le mythe d'Amaurote

In odium hypomnematum

"J'ai beaucoup lu Kant, et Kant nie l'existence de la vérité absolue ...  
puisque la vérité absolue n'existe pas, il faut abrégé."

René Char, citant Heinrich von Kleist.

"Il y a dans le mot, dans le *verbe*, quelque chose de *sacré* ... Manier  
savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire."

Baudelaire, *Art romantique*

*Pagelle I* paraît en juin 1973 chez "Il Saggiatore". Le volume est dédié à celui que Pizzuto tenait pour l'un des tout premiers philosophes de son temps, Cosmo Guastella<sup>1</sup>. Il s'agit d'un livre aux dimensions modestes puisqu'il ne dépasse guère les 160 pages alors qu'il est établi en édition bilingue avec des notes pour chaque texte<sup>2</sup> et comporte, de surcroît, un court essai déjà publié trois ans plus tôt<sup>3</sup>. Cette légèreté dans la dimension s'explique aisément : l'auteur a voulu maintenir la structure rituelle des vingt « laisses », inaugurée dans le premier volume de la trilogie précédente<sup>4</sup>, tout en réduisant très nettement la longueur de ses textes<sup>5</sup>. Il a ainsi composé un objet menu et discret<sup>6</sup> qui devrait pouvoir se lire presque dans un souffle. Il n'en est rien et plus que jamais l'écrivain mérite ici de se voir appliquer le mot de Lucrèce à propos d'Héraclite : « clarus ob obscuram linguam »<sup>7</sup>.

Pour la première fois, le titre est en même temps simple et didactique. Il renvoie à ce que l'auteur a fait concrètement : de petites pages, aussi minces que les feuilles sur lesquelles on consigne les notes obtenues par un élève<sup>8</sup>. Aucune allusion à la fiction éventuelle de la narration, aucun jeu arbitraire, biographique ou culturel : une information qui laisse seulement deviner la

---

<sup>1</sup> Pizzuto n'a pas manqué de dire tout ce qu'il pensait devoir à l'enseignement direct, puis, au sens large, à la leçon du professeur de Misilmeri ( Voir, entre autres, *Pizzuto parla di Pizzuto*, a cura di Paola Peretti, Cosenza, Lerici, 1977, passim ).

<sup>2</sup> *Pagelle I*, Milano, il Saggiatore, 1973. Traduction et notes sont dues à Madeleine Santschi. L'auteur a fourni, vers la fin du labeur, quelques lumières à la courageuse et brillante métaphraste ( Selon Littré, la métaphore désigne « le travail particulier du commentateur qui explique par une tournure plus simple ou plus habituelle la phrase figurée, elliptique ou trop difficile, d'un auteur original »).

<sup>3</sup> *Sintassi nominale e Pagelle*, paru en 1970 dans *L'approdo letterario* ( n° 52, pp. 14/22 ) comportait, outre le texte théorique qui clôt le volume de 1973, cinq *pagelle* ( dans l'ordre V, VI, XIII, XIV et XV ). Comme *Paragone* ( décembre 1970, n° 250, pp. 11-19 ) avait publié cinq autres *pagelle* ( I, VII, X, XI et XIII ) et que, l'année précédente, *Nuovi argomenti* ( n° 14, avril-juin 1969, pp. 55-64 ) avait donné l'exemple en ce sens ( n° II, III et IV ), sept textes seulement ( VIII, IX, XVI, XVII, XVIII, XIX et XX ) sont ici véritablement inédits.

<sup>4</sup> Il s'agit de *Paginetta*, paru neuf ans auparavant.

<sup>5</sup> Les plus courts ( I, *Lettura* et XV, *O dolce legno* ) font seize lignes ; le plus long ( XI, *In ascolto* ) quatre menues pages.

<sup>6</sup> Seules les plaquettes parues chez Scheiwiller ( elles ne contiennent que quelques textes, parfois un seul ) sont d'un volume plus réduit encore.

<sup>7</sup> On est en droit de penser que Pizzuto connaissait la formule et devait en apprécier le jeu répétitif de l'élément *ob* ( préposition, puis préfixe ), le sens très retors qui est donné au lien de cause à effet et, last but not least, le bel oxymoron implicite que propose l'expression en son entier.

<sup>8</sup> En effet, c'est un des sens du mot *pagella*. Pizzuto, au demeurant, avait prévenu. « Ma le stesse due ultime di *Testamento* più che lasse, ormai sono *pagelle*, ... ». Cf. *Sintassi nominale e pagelle* ( in *Pagelle I*, cit., p. 161 ).

persistance, dans la mémoire, de l'école comme image.

L'aspect général, cependant, demeure inchangé par rapport aux ouvrages précédents, dans la mesure où aucun texte n'est divisé en paragraphes ni ne commence par un alinéa<sup>9</sup>. La ponctuation, dans son ensemble<sup>10</sup>, reste également sage et modérément adjuvante du point de vue sémantique. Mais la qualité du discours est un défi à tout désir de classification. Ainsi, parmi tous les codes poétiques que la tradition peut énumérer ( lyrique, dramatique, moral, familial, profane, sacré, didactique, etc.) seul le genre épique ne pourrait ici convenir. Et l'effet apparent de lecture est encore plus manifestement troublant que pour les précédents écrits. Souvent les phrases sont longues ( jusqu'à une dizaine de lignes ) et donnent un sentiment de rythme très haché, accentué sans doute par l'emploi abondant des virgules<sup>11</sup>. A un niveau à la fois plus technique et plus immédiat le lecteur est aussi arrêté par le caractère agrammatical de la langue pizzutienne qui rejette fréquemment, avec une égale facilité, les règles des composants syntaxique et phonologique comme, dans une certaine mesure, celles du composant sémantique<sup>12</sup>. On pourrait même dire qu'en conjuguant les signes évidents de l'agrammaticalité et ceux, plus retors, de l'asémantité l'écrivain joue avec cette forme particulière des troubles du langage qu'on appelle l'agrammatisme ( et qu'il élève, par son désir propre, au rang de petite perversion discursive ).

Ainsi la parole pizzutienne a poursuivi sa route dans le désert vivable de l'asocialité. Elle se refuse encore un peu plus à une saisie rapide et complète par l'entendement. Elle cache davantage ce qu'elle est censée devoir dire mais, dans le même temps, livre des informations sur sa nature intime. Posons que

---

<sup>9</sup> Signalons, au passage, la licence typographique et poétique à la fois ( hommage mallarméen ? ) qui fait débiter le texte XV ( *O dolce legno* ) par une lettre minuscule. Il y a longtemps maintenant que ce genre de pratique ne présente plus rien de révolutionnaire, ni même de surprenant. Sur l'absence de paragraphes et de tout alinéa voir le début du texte VI ( *Scampagnata* ) où, dans un plaisant échange stichomythique, est présentée une justification poétique de la libre graphie.

<sup>10</sup> Il faut noter, toutefois, la bizarrerie ( déjà manifestée par Pizzuto ) que constitue le recours au point placé en haut ( à la grecque ) ou l'emploi de la minuscule après un point final. Dans les deux cas, l'écrivain a voulu marquer, musicalement, une pause intermédiaire que, selon lui, la ponctuation usuelle de la typographie moderne ne lui permettait pas d'indiquer.

<sup>11</sup> Disons, d'emblée, le pacte tacite qui relie la virgule ( ennemie de toute conjonction et de toute coordination ) au régime asyndétique ou, au mieux, paratactique.

<sup>12</sup> Nous prendrons ici le terme d'agrammaticalité dans la plus simple acception qu'il put connaître aux origines de la grammaire générative postulée par Chomsky. Mettons en exergue du développement à venir ces remarques d'Oswald Ducrot. « La recherche et l'explication des anomalies devient une méthode linguistique essentielle [...] le linguiste devra chercher à faire un inventaire systématique des agrammaticalités. Ainsi de nombreuses recherches génératives auront pour point de départ des questions comme "Pourquoi est-on gêné par tel énoncé ?" ». *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, pp. 167-168.

l'auteur – il va alors sur ses quatre-vingts ans – n'a pas notablement changé. Présumons qu'il a seulement affiné sa méthode ou, plus simplement, qu'il a accepté d'écouter jusqu'à ses extrêmes conséquences le mythe personnel d'une musique de la langue. Nous n'entrerons pas ici dans la querelle de savoir s'il eut tort ou raison de moduler son étrange loi en fonction du chant de ses sirènes intérieures. Mais nous considérerons la production de son écriture comme une totalité sans solution de continuité. Nous essaierons pour cela de lire ce premier recueil de *pagelle* à la lumière de toutes les significations, patentes ou latentes, que le texte tend à fournir.

Il existe incontestablement une philosophie pizzutienne, même si elle n'apparaît pas toujours dans la clarté décisive d'un système parfait et inébranlable. Comme tout écrivain soucieux de tenir un discours incomparable et irremplaçable pour devenir de la sorte un *logothète*<sup>13</sup>, Pizzuto, en échafaudant son style, a construit la réalité, imaginaire et symbolique, d'un monde organisé. Il n'a cessé, tout en combinant des signes, de s'expliquer sur les raisons, pour lui profondes et nécessaires, de cette combinatoire savante qui le reliait harmonieusement à l'extériorité de l'Histoire. Peut-être avec plus d'évidence que dans les autres textes le commentaire sur l'engagement poétique de l'homme qui écrit donne ici des indications ouvertes sur les dernières grandes options d'Antonino Pizzuto.

L'homme des *Pagelle I* ne paraît pas avoir une philosophie bien remarquable. Elle est, au reste, difficile à cerner. L'élément le plus notable semble en être une certaine forme de fidéisme (ou, si l'on préfère, de transcendantalisme). Tout ne saurait être connu ou appréhendé grâce aux données de l'observation et de l'analyse rationnelles : il reste toujours quelque chose, qui doit être primordial, essentiel. C'est en fait la condamnation du scepticisme radical et, en sourdine, l'affirmation d'un principe supérieur inconnaissable mais gouvernant le grand Tout<sup>14</sup>. Il faut croire, sans fanatisme ni dogmatisme d'aucune sorte, en respectant la notion d'un espace du Mystère impénétrable. Il existe (ou il doit exister) un au-delà de la Raison qui relève de la formule assertive du Credo. Cela fait ici beaucoup de majuscules – et Pizzuto a la sagesse de n'y point recourir. Mais on a voulu, un instant, réduire à des catégories les tendances de pensées entraperçues çà et là.

Il faut un peu poursuivre cet exercice si l'on veut avoir quelque chance d'être exact et ne pas taire les éventuelles contradictions ou apparentes incompatibilités. Ainsi, on doit également relever des signes d'agnosticisme, pendant compréhensible du fidéisme. L'interrogation méthodique sur le monde

<sup>13</sup> Au sens où Barthes l'entendait de « fondateur de langue ». Voir la préface de *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

<sup>14</sup> «...: re unto degli illusi lo scettico. » *Pagelle I*, cit., p. 137.

finit, plus ou moins rapidement, par créer des plages d'incertitudes hantées par la figure de l'énigme<sup>15</sup>.

Cette attitude détermine, ici au moins, deux grands types de discours. D'un côté, on trouve un ton pascalien où l'humilité d'allure chrétienne peut prendre l'aspect d'un scepticisme petit bourgeois<sup>16</sup>; de l'autre, on rencontre une inclination romantique qui tend à identifier l'univers avec un réceptacle infini pour les sentiments de l'individu. Dans tous les cas, c'est ce dernier personnage qui s'impose, non pas contre le groupe social et dans la haine mais, à la faveur d'un subjectivisme pacifié, au profit d'une présence à soi autarcique, ou augurée telle.

Cet individualisme, dont la sérénité connaît de rudes attaques, s'accommode avantageusement d'un certain immanentisme. Chaque texte de *Pagelle 1* répète, à sa façon et en douceur, l'idée d'un état des choses. Le monde, fondamentalement, ne varie pas. Étudier une réalité donnée pour en découvrir les mécanismes essentiels ou se livrer à une recherche étiologique revient toujours à pratiquer l'ontologie et, peut-être plus largement, la science ontique. L'inné, ainsi que le consubstantiel, deviennent implicitement des vérités immuables et indépassables<sup>17</sup>. Cependant, sur cet idéalisme veillent, pour la nuance, les mânes respectés de Condillac et de Berkeley. Unissant leurs influences respectives sensualisme et perceptionnisme définissent progressivement un intuitionnisme discret, luttant à la fois contre l'idéalisme et le rationalisme. Le regard pizzutien est donc empiriste et, contradictoirement, essentialiste<sup>18</sup>. En fait, il pose l'existence d'une double vérité : les sensations et la vision directe des choses fournissent des éléments de connaissance qui permettent d'induire la présence d'une réalité, nucléaire ou supérieure, insaisissable par la pensée<sup>19</sup>. Et quand la loi que laisse pressentir le perçu ne se dessine pas avec netteté le mysticisme n'est pas loin.

L'esthétique pizzutienne suit les méandres déroutants de la philosophie de l'auteur. L'écriture prend en charge

iconographiques qui s'imposent pour suggérer le principe stylistique de l'écrivain<sup>20</sup>. A contrario, se trouve affirmé de la sorte le refus catégorique de tout discours qui aurait partie liée avec la classification, l'énumération et la description<sup>21</sup>. L'art poétique qui s'ébauche ainsi s'appuie sur la nécessité de rendre par écrit la qualité des rapports entre les choses, tels qu'un sujet les ressent à un moment donné<sup>22</sup>. Partant, les *pagelle* sont, à leur manière, un essai sur les données immédiates de la conscience réécrit par qui a pu sagement bénéficier de la leçon proustienne.

La tentative pour écrire un nouveau *Devisement du monde* se fait aussi à travers une réflexion et, malgré qu'en ait l'auteur, un raisonnement dont le texte conserve d'assez nombreuses traces. Le commentaire, ici encore, est directement introduit dans le discours poétique. Pizzuto voit les phénomènes qu'il a choisi de retenir pour accéder à la dignité de signes inscrits sur la page dans un ensemble de mouvements séparés les uns des autres comme par autant de clignements de paupières<sup>23</sup>. Mais c'est là le fruit d'une décision où le jeu a sa part. Ce qui compte pour l'écrivain c'est l'esprit contemplatif, même dans ses avatars les plus candides<sup>24</sup>. Il peut laisser, au besoin, la Contingence choisir de l'aiguiller vers un objet plutôt qu'un autre. Mais lorsque sa conscience aura obtenu un prétexte initial de considération il mettra tout son soin à fixer son attention pour magnifier celui-ci à travers une presque interminable série analogique. La culture donne la main à la nature car on retrouve, au détour de l'étymologie, l'alliance de la *physis* et de la *mathesis* dans l'exercice de cette intuition qui est une observation scrupuleuse et un regard que l'on cultive avec rigueur. Considération et contemplation sont des termes religieux à l'origine. Ils relient l'homme au ciel, qu'il découpe comme un espace proprement sacré qu'on révère et qu'on interroge pour en prendre les auspices. Il serait pourtant

<sup>20</sup> Pizzuto ne craint pas de faire directement allusion à l'image du peintre qui, traquant les nuances, mélange les couleurs sur sa palette. «... da stemprarne per tavoloza crepuscolo nel suo affievolirsi.» *Ibid.*, p.27. Prolongeant l'analogie on pourrait dire que Pizzuto veut éviter le défaut d'harmonie des couleurs qu'on appelle en peinture l'*antipathie*.

<sup>21</sup> «... ; e questo io qui ben armato, cupido, capriccioso, pettegolo, a catalogarne, ... ». *Ibid.*, p. 55.

<sup>22</sup> «... esclusa la vista cui irriducibile cosa, scemo il rapporto congenito fra sostanze e lor ombre, pur muto con mille risonari, da testi gli occhi. » *Ibid.*, p. 83

<sup>23</sup> «... qual realtà successa alla poziore tal tale, non già alterna, ben duplice, onde emule di nessuna. » *Ibid.*, p. 15. « Aujourd'hui, 17 juillet, il fait un temps splendide. Assis sur le banc, clignant de l'œil, par jeu, comme font les enfants, je vois une marguerite du jardin, toutes proportions bouleversées, s'aplatir sur la prairie d'en face, de l'autre côte de la route. » Roland BARTHES, *La lumière du sud-ouest*, in *L'Humanité*, 1977, repris in : *Incidents*, Paris, Éditions du Seuil, Paris, 1987, p.13 . À noter ce qu'écrit François Wahl dans la *Note de l'éditeur* de cette édition : « Ce qui légitime le rapprochement des textes que voici, c'est l'effort fait par l'écriture pour se saisir de l'*immédiat*. » *Cit.*, p.7.

<sup>24</sup> «... notte sollecita – che, come mai, così buia, sempre, dal firmamento ? ». *Pagelle I*, cit., p. 81.

excessif de faire des *Pagelle I* des écrits initiatiques. Simplement, le principe d'écriture qui les produit participe d'un sens de la Barrière où s'arrête l'humain commun. Et, au-delà, la voix tempérée d'un mystagogue sans morgue pourrait entonner le chant pizzutien au lyrisme si particulier<sup>25</sup>.

Ainsi, ces textes sollicitent-ils, en sourdine, des réponses – dont on pourrait imaginer qu'elles sont déjà en germe dans les questions qu'ils posent indirectement. Parfois, l'ésotérisme médusant de certains apophtegmes métaphysiques laisse le lecteur perplexe. La plupart du temps il s'agit seulement de manifester la préoccupation d'une connaissance quelconque. Pizzuto pense que l'homme éprouve le besoin ( et jouit ) de ramener l'inconnu à du connu<sup>26</sup>. La compréhensibilité problématique de son discours tient aussi à cette interrogation permanente qui nie, implicitement, la validité de toute conclusion lapidaire<sup>27</sup>. Le déchiffrement du monde, s'il se fait sans vanité, suppose un grippage prolongé du moyen linguistique. Cela donne au texte cet aspect quelque peu hybride où l'envolée philosophique ( parfois discutable quant à son originalité et à sa pertinence ) sur de grands problèmes généraux côtoie le raisonnement d'allure logico-mathématique<sup>28</sup>. Il en découle une petite thématique élémentaire sur des concepts ou des notions universelles, avec une prépondérance fascinée pour certaines questions fondamentales qui attirent l'aporie finale<sup>29</sup>. Il s'agit d'un mouvement narratif étranger, voire hostile à toute forme de développement. Ce sont comme des embardées théoriques où le texte manifeste brutalement l'obsession du système unitaire ( si l'on peut risquer ce pléonasme ). L'écriture est donc également mise au service de ce désir organique d'une méditation libre<sup>30</sup> sur les causes premières et les lois. L'éventuelle curiosité de lecture qui en résulte est due à ce mélange de fluence poétique et de terminologie aride qui oblige à regrouper des codes d'écriture rarement accouplés de façon aussi intime.

Il arrive, enfin, que la réflexion s'arrête sur les multiples formes du travail de l'écrivain, apportant des détails complémentaires à un art poétique ébauché par ailleurs. Ainsi l'insistance est portée sur la nécessité du labeur

<sup>25</sup> « Biffa dopo biffa assolti l'ometto suoi traguardi esoterici, ... ». *Ibid.*, p. 115.

<sup>26</sup> «...perpetuo ricondurre l'ignoto al noto ;...». *Ibid.*, p. 97

<sup>27</sup> Quelques mois avant la mort de Pizzuto, Giorgio Manganelli publiait un livre dont le titre ( sous forme d'un léger néologisme ) aurait pu plaire au sicilien : *Sconclusionone*.

<sup>28</sup> « E che limite, nell'immensa compagine, a paragone coi più, inconditi, inespresi uom vivendo o sparso, da singoli, tribù, susseguenze, onde tal insieme di invulnerabili contro aliorso aliene contesture : ogni dove, sotto apparenti incommensurabili nei sistemi, eterna risponanza biunivoca elementare infra macro e micro, qualsiasi monade numerande radici ascisse in lor serie. » *Pagelle I*, cit., p. 87.

<sup>29</sup> «... , le celate loro diagonali dissipative a sovvolgere ogni matematica essenza, fulcro alato dell'universo...». *Ibid.*, p. 107.

<sup>30</sup> On peut, dans quelques cas, songer à l'insolence noétique de Nietzsche

personnel en vue d'une production inédite<sup>31</sup>. Il convient de persévérer dans les sentiers de la création parce qu'il s'agit de découvrir et de révéler une "petite musique" jusque là encore inouïe. Il faut donc toujours remettre l'ouvrage sur le métier<sup>32</sup> et tisser, tout en écrivant, le plan général d'une critique de l'écriture qui éclairera de l'intérieur, de façon extemporanée, sur la qualité propre et sur l'essence de celle-ci. C'est une recherche trop délicate pour qu'elle soit confiée à de prétendus spécialistes : le poète seul peut s'y risquer, à l'occasion<sup>33</sup>. Mais il doit être clair que lorsque ce dernier parle, même génériquement, du fait littéraire, il a dans l'esprit son engagement personnel et ses options spécifiques en la matière. Son discours sur l'art de dire par écrit est toujours une sorte de plaidoyer pro domo. La technique qu'il signale est la sienne, comme lui reviennent exclusivement les moyens qu'il décrit brièvement – le recours aux langues étrangères, par exemple, ou aux figures de rhétorique<sup>34</sup>. En truffant malicieusement son texte d'apostilles instillées sous formes de fugaces incises il va définir, sur le mode parsemé, un pour soi<sup>35</sup> de l'écriture.

Or, à la base de cette vue unique de la langue comme *plasma*<sup>36</sup>, se trouve un irrespect souverain envers l'ordre grammatical régulier. Pizzuto écrit presque toujours dans la plus complète anomie. Il le sait et, incidemment, le confesse, pour faire allusion avec une lucidité moqueuse à l'écueil massif de l'incompréhensibilité textuelle. Le ludisme intervient aussi bien dans la fabrique du discours que dans son accompagnement plaisamment didactique<sup>37</sup>. Car manier la langue en toute liberté amène inévitablement à commettre ce qu'on appelle des fautes<sup>38</sup> et celles-ci attaquent tout aussi sûrement le sens. Si on rattache l'existence de ce dernier aux normes grammaticales reçues on peut

<sup>31</sup> Règle primordiale classique. On se souvient des dernières phrases de *l'Envoi* qui clôt *Les Nourritures terrestres*. « Ce qu'un autre aurait aussi bien fait que toi, ne le fais pas. Ce qu'un autre aurait aussi bien dit que toi, ne le dis pas, – aussi bien écrit que toi, ne l'écris pas ».

<sup>32</sup> « Sia quelle alternative, quanto l'operosità nuova, impari ultimo proprio donde protendere ancor poco la mano. » *Pagelle I*, cit., p. 9.

<sup>33</sup> La première *pagella*, éloquemment intitulée *Lettura*, marque, en passant, la réticence de l'auteur devant les mutations de la critique littéraire.

<sup>34</sup> Pizzuto signale astucieusement l'une des figures qui convient le mieux au génie de son style parce qu'elle permet des substitutions. «... fra composite enallagi ...» *Pagelle I*, cit., p. 131.

<sup>35</sup> « Et par cette expression, *pour soi*, [...] nous entendons une conscience de sentir ou d'agir primitive ou spontanée, une translucidité de soi-même à soi-même en tant qu'existant, voulant et sentant. » Alfred FOUILLÉE, *La Pensée et les nouvelles écoles anti-intellectualistes*, Paris, Alcan, 1911, p.3 ( cité in : André LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*<sup>12</sup>, Paris, P.U.F., 1976, p.800a ).

<sup>36</sup> Nous empruntons cet hellénisme à Valéry.

<sup>37</sup> Dans son commentaire du *Timée* de Platon, Chalcidius emploie le mot *Intuitio* pour désigner l'apparition d'une image réfléchie dans un miroir. Pizzuto donnerait-t-il un reflet de sa manière par *intuition* ?

<sup>38</sup> Les enfants sont les premiers grands spécialistes ( avec certains aphasiques ) de ce genre d'errements. «..., gli ameni lor solecismi – la lacqua, la lerba, le lolive -,...». *Pagelle I*, cit., p. 143.



dire, sans introduire de polémique ni même porter un jugement de valeur, que les textes de *Pagelle I* n'ont pas de sens. En fait, ce dernier subit, pour l'entendement d'un lecteur non exercé, une sorte d'amuïssement comme il advient, à une oreille profane, d'un son ou d'une voix qui sortent de l'ordinaire. C'est la dissolution des significations qui crée, chez le destinataire naturel du discours, le sentiment d'exclusion<sup>39</sup>.

Contre l'amphigouri apparent certaines précautions liminaires sont utiles – sinon parfaitement efficaces. Elles reviennent, à peu près toutes, à tenter un accommodement<sup>40</sup> des mécanismes interprétatifs par rapport au produit trop nouveau qui est proposé. Pour cela il faut trouver dans la production discursive même des repères récurrents qui rendent l'écriture envisagée progressivement habitable<sup>41</sup>.

Pizzuto a des attachements d'écrivain assez remarquables. Ce sont, dans l'acception la plus simple du terme, des fixations que soutient un thématisme visible. Celles-ci reviennent, en effet, se déposer presque régulièrement à certains détours de la narration sous des formes à peine variées.

C'est d'abord l'amour des signes, particulièrement en leurs morphologies raffinées ou inattendues, et des lettres, qu'elles soient manuscrites ou imprimées<sup>42</sup>. Conjointement, apparaît le goût pour l'idée du chiffre et ses nombreuses incarnations<sup>43</sup>. L'écrivain marque çà et là son vif intérêt pour le calcul, l'arithmétique et l'algèbre. De toute éternité les valeurs du Nombre et du Sacré ont fait bon ménage, réconciliant en un système parfait rationalisme et mysticisme. Le chiffre est toujours une clef pour un bon

---

<sup>39</sup> « ..., nel dissolvimento, come per medesima voce il disperdersi progressive significanze,... ». *Ibid.*, p.57.

<sup>40</sup> Le langage didactique contemporain a adapté un latinisme pour signifier « l'accoutumance de l'organisme aux modifications du milieu » ( *Le petit Robert* ). C'est le mot *assuétude* ( forgé aussi pour trouver un correspondant au terme anglais *addiction* ), qui conviendrait bien ici.

<sup>41</sup> Au sens où l'on parle d'une maison hantée. Ceci correspondrait à la recherche d'un confort aussi large que possible

<sup>42</sup> «... in caratterini trapunti di corsivi... ». *Pagelle I*, cit., p.9. «...ancor fresca stampa a lettere crisografate... ». *Ibid.*, p. 25.

<sup>43</sup> Notons, à ce sujet, qu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle encore, Pietro Fanfani dans son *Vocabolario della lingua italiana* ( très apprécié de Pizzuto ) n'enregistre pas pour le terme *cifra* le moindre sens numérique. Voici la rédaction complète de l'entrée. « Cifera e cifra. Scrittura non intesa se non da coloro tra i quali s'è convenuto del modo del comporla, come erano presso i Greci le Scitale laconiche. Cifra altresì e l'abbreviatura del nome che si pone ne' quadri, ne' sigilli, e simili. Favellare in cifera, cioè In gergo oscuramente ». Firenze, Le Monnier, 1855, p. 340. Signalons, par la même occasion et pour la curiosité de la chose, que Fanfani enregistre l'acception qui indique un écrivain obscur. « Ciferista. Scrittore in cifera, o di cifere. »

haruspice<sup>44</sup> et calculer est à la fois un art et une science permettant d'arranger et de disposer le monde selon un ordre satisfaisant (c'est du moins l'illusion salutaire qui est donnée). Toutes choses alors se trouvent placées corrélativement dans des rapports de grandeur dont les variations, prévisibles, contrôlables et mesurables, deviennent harmonieuses. C'est le charme des séries qui autorisent, en leur qualité de modules, les solides créations mélodiques et par leurs successions enchaînées les délices contrapuntiques de l'art de la fugue.

Naturellement apparentée à ces choix, la musique représente également l'attrait de l'écrivain pour les phénomènes où la composition tient une place primordiale. Elle est très vivacement présente dans *Pagelle 1* – peut-être plus que dans tous les textes précédents. Mais elle n'est pas un simple thème qui témoignerait des prédilections de l'auteur. Elle sert élégamment d'emblème au fait littéraire dont elle est comme une essence très privilégiée qui se serait développée de façon autonome pour ne plus manifester, loin de tout projet de signification, que la pureté du rythme. La musique, en effet, ne renvoie à rien d'autre qu'elle-même et n'est jamais appesantie, comme risque de l'être l'écriture, par un quelconque métalangage. La citer comme déesse tutélaire est donc un hommage propitiatoire nécessaire mais non certes suffisant. C'est un peu présenter des excuses pour une lourdeur de style imputable à de trop longues études.

Car celles-ci, autre grand motif mnémonique, obèrent irrémédiablement la pensée et ne lâchent pas la main du poète. Ce dernier ne parvient pas à oublier qu'il fut un enfant entouré et assiégé de dictionnaires savants dont la fréquentation n'est jamais innocente et ne demeure pas impunie. Le poids de leurs mots accumulés continue d'exercer sa terrible pression jusqu'à la dernière goutte d'encre<sup>45</sup>. Il en va de même pour la tendance du monde adolescent à dissenter et à ratiociner dans la bonne foi jusqu'au paralogisme, dans la mauvaise jusqu'au sophisme<sup>46</sup>. La conscience de l'écrivain en a gardé la trace parfois douloureuse et le texte semble, à certains moments, s'offrir comme modeste exutoire et facile électuaire. Ainsi, certaines déterminations anciennes agissent-elles secrètement dans l'élaboration narrative, tout en paraissant au grand jour dans les signes manifestes que celle-ci développe.

D'autres motifs prégnants connaissent dans *Pagelle 1* une amplification notable par rapport aux livres antérieurs. Ainsi le monde de l'affectivité, lié ou non à la cellule familiale, fournit de nombreuses occasions de discours et

<sup>44</sup> «...; nei secoli perenne ricerca, mercè epatte e numeri aurei, ...». *Pagelle 1*, cit., p. 97.

<sup>45</sup> Pizzuto reconnaissait volontiers que son lecteur, pour peu qu'il fût assidu, avait intérêt à se constituer un petit vocabulaire pizzutien.

<sup>46</sup> «... il tavolinetto contro vetri tremuli e lacrimanti, raccogliersi treschi a studio, paralogizzando intorno gli astuti verbi sempre mai in polacca aporia, ...». , *Pagelle 1*, cit. p. 49.

devient un véritable substrat d'écriture. On rencontre même des moments de sentimentalité où la charge éthique n'est pas négligeable et il serait possible, par un regroupement méthodique de certains passages, de lire les *pagelle* comme un roman psychologique de tonalité plutôt grise et d'une mélancolie que l'humour ne peut arracher à la tristesse<sup>47</sup>.

L'insistance récurrente est plus remarquable encore au niveau du thème gérontologique. Une certaine qualité de méditation apparaît ici, qui ouvre volontiers sur des images de mort. C'est tout le malheur de la vieillesse qui trouve des trouées d'expression au hasard des évocations élégiaques. La peine, qui va de pair avec la déchéance matérielle et physique, peut même finir par donner, à travers un discours poétique retenu, quelques perles d'angoisse<sup>48</sup>. Le vieillard est quelquefois semblable à l'écrivain<sup>49</sup> par son état même et sa posture qui l'engagent dans une solitude sans égale. Cet isolement, volontaire ou non, a sa pesanteur dont il n'est guère aisé de se débarrasser<sup>50</sup>. Elle est le tribut payé à l'engrangement bénéfique du temps et de ses somptueuses réserves. Quant à l'issue fatale, elle n'implique aucune thanatophobie mais éveille la figure divine, jusqu'ici particulièrement discrète dans les textes pizzutiens. C'est un nouveau renforcement, sur le plan sémantique et représentatif cette fois, de la fonction sacrée de l'écriture.

Le dieu pizzutien des *pagelle* a deux grandes faces. L'une, sans forte originalité, est celle du Christ rédempteur incarnant la souffrance et porteur d'un discours nouveau<sup>51</sup> qui surprend et perturbe<sup>52</sup>. L'autre, moins nettement définie, suggère un théisme assez vague ou, en certaines circonstances, un panthéisme très large que certains païens n'auraient pas renié. L'image de la divinité n'est qu'une des manifestations de la pensée qui s'attache aux fondements même de l'Être. Le discours narratif revient comme inexorablement vers les circuits de la rumination ontologique qui accueille, incidemment, l'idée théologique<sup>53</sup>. C'est une façon pour l'écrivain de prendre conscience de ce qu'il fait et de ce qu'il écrit tandis que les signes sur la feuille

<sup>47</sup> «..., ultimo il disperato repentere. ». *Ibid.*, p.55.

<sup>48</sup> Ces fêlures poignantes rappellent par certains de leurs accents la fin de *Si riparano bambole*.

<sup>49</sup> Evidemment, les deux situations peuvent fort bien coexister : on connaît des vieillards écrivains.

<sup>50</sup> «..., ecco per alterni atti ed aspetti e detti rivolgere turbinoso proprie amare certezze, fervide speranze, inattendibili disinganni. Ma dolce sullo stento dissimulato travaglio [...] Infelicità mai sempre commisurabili per scala reale [...] estremi saluti. Indi, solo. Solo ». *Pagelle I*, cit., p. 105.

<sup>51</sup> « Lode al prevaricatore furbo. Nel pergere accalcati dattorno, limpida effondendosi l'aramaica favella oltre plaga, ... » *Ibid.*, p. 119.

<sup>52</sup> On imagine l'importance de la figure du logothète *insoutenable*.

<sup>53</sup> Cf. le titre de la *pagella XVII : A ponentibus deum non esse*.

témoignent, insensiblement, de l'immense tension argumentative et démonstrative. Et, quelle que soit l'issue du labeur noétique, le texte se fait et impose positivement son existence. De moyen apodictique il devient – empiriquement il est vrai – fin à lui-même.

Reste enfin, loin de tout ce qui vient d'être dit et qui a trait à la conscience comme intentionnalité, une accentuation inattendue dans le dire pizzutien – inattendue parce qu'elle n'avait pas eu jusqu'ici droit de cité – et dont il faut dire un mot. Il s'agit de l'introduction dans le discours narratif de quelques plaisanteries ou futilités d'ordre érotique, lato sensu, ou simplement scabreuses. Pizzuto n'était pas coutumier du fait. Il évitait soigneusement familiarités, excès et tout ce que la Raison tempérée d'ironie ne pouvait prendre sous sa coupe. Ici, en de rares endroits il faut le reconnaître, il lâche la bonde fugacement à des stimulations apparemment primaires. Les humeurs et le corps parlent un bref instant, sans le secours ennoblissant du verbe. Pendant un éclair le Logos cède le pas devant le Bas<sup>54</sup>.

Si le lecteur, poursuivant son travail de pénétration dans la jungle textuelle, affine encore son regard pour prendre en examen plus strictement les rapports supposés nécessaires entre la matière exprimable<sup>55</sup> et l'élaboration discursive il rencontre des sortes de prétextes majeurs qui sont l'humus de l'écriture pizzutienne.

D'abord, marqué du signe négatif, le refus des situations signalées. Pizzuto célèbre à longueur de page, programmatiquement, l'évanescence de Clio. Il écrit contre tout ce qui inscrit son tissu poétique dans une chronologie précise et répertoriable. Il n'aime ni la géographie, ni les livres de comptes qu'il laisse aux apothicaires<sup>56</sup>. Ainsi les textes de *Pagelle I* n'ont-ils, sur le plan

<sup>54</sup> Timide apparition du désir et de l'énergie libidinale. « I fremiti pregustevoli – quali in scocco occhiellino scioltoci da irresistibili dita –...» *Pagelle I*, cit., p. 47. Scandale pervers dans la cellule familiale. «...sogno monogamo, atecna, per incesti preposter» *Ibid.*, p. 131. Facétie pirandellienne sur les lieux d'aisance. «... lo scandalo di essa porcellana minima avida fretta inscrittovi celestino augurio. » *Ibid.*, p. 69.- Et enfin, cette délicate description du sexe féminin à travers une périphrase savante et énigmatique. «... ben perspicua la rima subito occidua e imboscanda ;...» *Ibid.*, p. 141. ( Pizzuto avait-il à l'esprit *Mysticis umbraculis* de Mallarmé ? ).

<sup>55</sup> Il serait plus exact de dire, à la latine, comme le voulait Pizzuto, *exprimenda*. Il ne s'agit pas, à proprement parler, de la catégorie barthésienne du *scriptible*. On peut cependant penser ici à ce que Barthes écrivait dans *L'effet de réel*. « Ce nouveau vraisemblable [...] procède de l'intention d'altérer la nature tripartite du signe pour faire de la notation la pure rencontre d'un objet et de son expression. » In *Communications*, 11, 1968, p.89.

<sup>56</sup> Un mot grec peut servir pour indiquer ce qui est aux antipodes du projet pizzutien. C'est *hypomnema*, qui désignait, selon les cas, le souvenir, l'annotation, les mémoires ( memorandum ), les actes ou annales, les registres ou inventaires des commerçants et des banquiers, la première

figuratif, aucun environnement repérable. Très souvent, le monde historique récent, que l'on pressent dans la narration, est en quelque sorte décontemporanéisé à travers une formulation soit fortement archaïsante soit liée à une tradition culturelle très particulière<sup>57</sup>. Même la Sicile, si présente dans *Testamento*, disparaît ici presque totalement comme référence stable<sup>58</sup>. Et avec elle c'est tout ce qui pourrait localiser la narration qui, symboliquement et concrètement, se trouve éliminé. Il faut renoncer au recours du renvoi : il n'existe aucune extériorité pour soutenir le discours poétique ; c'est une totalité qui n'est vassale d'aucune réalité *utile* supposant une connaissance a priori. Mais si l'encyclopédie n'apporte guère de secours pour la lecture des *pagelle*, il reste que Pizzuto sait de quoi il parle. Sa science a des origines comme son écriture a des sources. Que celles-ci et celles-là ne reçoivent dans le texte apparent aucun cortège informatif est une autre histoire sur laquelle il faudra dire un mot plus loin.

Relevons d'abord la massive tendance de l'écrivain à gagner sa parole d'abstractivité. C'est le mot générique ou catégoriel qui s'impose pour fixer l'axe d'une tournure, d'une expression ou d'un membre de phrase. Le fait le plus insignifiant reçoit une expression philosophique austère et solennelle<sup>59</sup>. En termes kantien ce serait la revanche du mode intellectuel sur le mode sensible. Le lexique des concepts et des notions qui ramènent les faits d'expérience à des choses en soi se trouve investi d'une dignité qui lui confère une hégémonie pratique évidente. Ce principe d'écriture autant que de pensée ne contribue pas à alléger la lisibilité du texte car le langage abstrait incite à ne pas voir seulement ce qui est dit mais à chercher l'intention ( ce que cela veut dire ). Or il arrive que le caractère abstrus de telle association spéculative rebute<sup>60</sup>. La densité théorique, en effet, suscite le didactisme et si celui-ci ne peut trouver un moyen de s'exercer avec profit la communication est perçue dans l'idée d'échec ou de ratage<sup>61</sup>. La frustration du sens envolé ou demeuré

---

rédaction d'une lettre (ébauche). Celui qui écrit des mémoires c'est l'*hypomnematographos*, très exactement ce que Pizzuto ne voulait pas être.

<sup>57</sup> Ainsi l'emploi de la terminologie de l'héraldique pour décrire un panneau revendicatif. «...scritta appesavi traversone con – rosso a campo celeste – ... » *Pagelle I*, cit., p. 113. On conçoit sans difficulté ce qui pourrait être dit, du point de vue de l'idéologie, sur cette "dénaturation" par le signifiant d'un mouvement de protestation.

<sup>58</sup> Une seule allusion à Palerme, par l'intermédiaire du mont Heirkte ( monte Pellegrino ) dans une inscription en latin ( in *Cutufina*, p. 151 ) .

<sup>59</sup> «..., apparecchio assiduo ad immanente redito : sempre sostanziano partenza intrinseco arrivo ». *Pagelle I*, cit., p. 27.

<sup>60</sup> «..., ivi proponendo parametri equa antinomia a continuo ». *Ibid.*, p. 35.

<sup>61</sup> On est en droit de se demander si la rigidité même de la langue catégorielle n'est pas en contradiction avec la fluidité essentielle de l'art narratif tel que l'entend Pizzuto. Ainsi dans l'exemple qui suit. « Viziosa non l'essenza di un accostamento ma sua probabilità, ... » *Ibid.*, p. 88.

abscons s'aggrave par l'accumulation des rencontres perdues avec l'espérée oblativité du texte, même si le lexique abstrait n'intervient que par bouffées dans une incise, une circonstancielle ou quelque parenthèse.

Le poids scientifique de ce mouvement permanent du discours vers l'essentiel est particulièrement sensible quand la réalité référentielle est elle-même extrêmement mince, modeste et effacée<sup>62</sup>. Sans doute n'est-ce pas déterminant pour un styliste d'envergure. Mais Pizzuto semble rechercher tout particulièrement les situations et les êtres littéralement anecdotiques – ou, si l'on préfère, impubliables. Il ne connaît pas ou rejette les critères habituels qui décident de ce qui peut être proposé et offert à autrui et de ce qui, au contraire, est imprésentable. Comme par défi il charge son écriture de tout racheter splendidement et définitivement en même temps qu'il affirme, de façon implicite et paradoxale, la non pertinence de la notion de référent en littérature. Cela revient à dire que la parole doit imposer son existence spécifique et unique à partir d'une réalité matérielle qui, elle, appartient à tous et n'a donc a priori aucune authenticité. A supposer que la narrativité des *pagelle* soit un fait avéré et qu'elle produise une sorte de fiction, il serait à peu près vain d'aller chercher une quelconque originalité suffisante dans le drame ainsi créé. Celui-ci demeure, en tant que tel, médiocre et banal. Il semble placé en permanence sous le patronage de Sainte Pétronille, figure emblématique des plus humbles corvées ménagères<sup>63</sup> et des petites de la vie quotidienne. Le milieu social que l'on pressent est celui de la petite bourgeoisie assez pauvre, quand elle n'est pas franchement indigente ; et cela peut donner lieu à des scènes d'un réalisme presque misérabiliste<sup>64</sup> ou à des allusions familières et triviales.

Ainsi, Pizzuto est-il un écrivain du Vide et de l'Inauthétique<sup>65</sup> qui ne veut rien devoir aux données contingentes de l'écriture. Son travail relève de la combinaison et les faits d'expérience qui en constituent l'aliment sont soit inapparents dans le produit final soit outrageusement anodins. Quand transparaît l'ébauche d'un récit il suit le principe d'une évocation libre grâce à laquelle, à partir d'un événement ténu, d'un fait quelconque, d'une sensation ou d'un sentiment dérisoire, les images suscitées par le présent de l'écriture se mêlent à celles de la mémoire<sup>66</sup>.

<sup>62</sup> Le titre de la deuxième *pagella* est, à ce titre, éloquent : *La stufetta a petrolio*. Il est vrai qu'un titre indique parfois très peu de chose.

<sup>63</sup> L'iconographie traditionnelle la représente en train de manier le balai ( du moins fait-elle mine ).

<sup>64</sup> «...», vacille difilata verso riposi, ava ultima, in camere stambugini e ridotti ;...». *Pagelle I*, cit., p. 85.

<sup>65</sup> On trouve dans la troisième *pagella*, intitulée *Treno speciale*, une allusion directe au jeune seigneur oisif et vain du poème de Parini. «... ; or fattisi discepoli pariniani, imitar quei riti secondo circostanze ». *Ibid.*, p. 23 ( cf. *Il Mattino*, vers 130 sqq. ).

<sup>66</sup> Au niveau figuratif traditionnel on peut relever la présence, comme un leitmotiv, d'un *dramatis*

Le prétexte dominant du labeur pizzutien est, en effet, la matière du souvenir. Dire, avec tout ce que suppose d'impératif le verbe, est ici la grande affaire. La distinction entre ce qui vient à l'esprit et ce qui y revient n'est pas toujours nette mais il importe seulement de pouvoir disposer d'un réel subjectivement émouvant (l'émotion étant attachée à l'image, elle ressuscite spontanément avec la survenue de cette dernière). Toujours, chez Pizzuto, l'écrit laisse supposer un décrit sur lequel il se serait construit et grâce auquel il se ferait.

C'est à ce niveau que surgit l'une des principales difficultés de lecture du texte qui découle de ce procédé. Car ce décrit, que l'on soupçonne, résiste farouchement et ne livre ni sa nature ni ses accidents : il ne se laisse pas facilement *comprendre*<sup>67</sup>. Il n'existe aucune indication, aucun guidage pour le lecteur en ce qui concerne la qualité de la perception vécue par celui qui, un jour, décida d'écrire son impression et son sentiment<sup>68</sup>. L'hermétisme peut dès lors suivre l'impossibilité d'accompagner le déroulement des associations imaginaires<sup>69</sup> auxquelles est confiée la délicate charge de rendre mélodieusement l'Impalpable ou l'Intangible de l'expérience personnelle.

C'est le Temps qui instille dans la conscience le désir d'écrire. Mythiquement on entend agir pour que tout ne soit pas irréversiblement perdu. Quand le discours narratif commence à "prendre", l'on se rend compte qu'une nouvelle notion du Temps vient d'être mise au point. Parti pour retenir ou ramener quelque chose à la lumière on s'aperçoit qu'on a inventé. Or, les inventions de Pizzuto ne sont pas claires<sup>70</sup>. Malgré le repère nostalgique<sup>71</sup> qui

---

*persona* assez caractéristique. C'est un être chétif (mesquin eût-on dit autrefois – « qui est de pauvre et chétive apparence » dit Littré), timide, mal intégré socialement et victime constante de petites humiliations. Une sorte de anti-héros donc, qui a son ascendance (Bibi, Pofi, Lumpi...) et illustre la grande misère de l'homme seul avec, selon les cas, malice, naïveté ou grandiloquence (cf. *In ascolto*, p. 87. « Tu rannichiato in sovrabbondanti coperte, così umile, quasi nulla, col batticuore... »).

<sup>67</sup> La question préliminaire (un peu sommaire, sans doute) qu'on se pose pendant la lecture des *pagelle* est une vieille question : de quoi s'agit-il ? Nous qualifions cette question comme préliminaire parce qu'il nous paraît clair qu'on ne commence vraiment à lire le texte pizzutien qu'à la relecture, après une première *entrevue* suivie d'une inévitable rumination. C'est une interrogation spécifique de l'enfance et des esprits classeurs qui a sa légitimité. Ramenée directement au drame – à l'action de la fiction – elle peut prendre cette autre forme : que se passe-t-il exactement ?

<sup>68</sup> Nous ne tenons pas compte ici des notes et de la traduction de Madeleine Santschi. Elles sont un appendice, capital certes pour la compréhension, mais par définition non intégré au texte pizzutien.

<sup>69</sup> Peut-être faudrait-il s'abstenir de chercher à identifier et à isoler un référent quelconque auquel "renverrait" le texte ? Mais alors que reste-t-il à lire – que devient le phénomène de lecture ? où sont sa fertilité et, plus techniquement, sa productivité ?

<sup>70</sup> Elles sont peut-être resplendissantes. C'est autre chose.

<sup>71</sup> « Ufficio una volta atteso dai terragni bracieri ... » *Pagelle I*, cit., p. 13.

signale largement la fonction du passé, l'effort mental du lecteur pour percevoir le fil qui relie les matériaux exhumés<sup>72</sup> n'est pas toujours porteur de fruits satisfaisants. Le critère du poète est, à l'intérieur d'un subjectivisme imperturbable, l'effet de surprise qu'il a pu éprouver devant la rencontre de deux images réapparues. L'étonnement est source de créations, selon la leçon du lyrisme, mais seulement dans la mesure où il enseigne à l'écriture l'usage cruel et nécessaire de la lacune. On se souvient par bribes et on écrit par fragments<sup>73</sup>. C'est ainsi que nombre des séquences de ces *pagelle* gardent longtemps leur secret – quelque chose manque ou échappe au besoin de cohérence. C'est un mal inévitable quand l'écrivain a jugé que tout ne saurait être exprimé.

Donc, l'effet de morcellement du discours poétique trouve sa justification dans l'idée du respect envers les faiblesses de la conscience. Cette insuffisance doit trouver sa manifestation dans une note juste qui sera pourtant perçue comme syncopée. L'écriture est là pour dire les formes d'anéantissement du réel dont témoignent les plages mnémoniques ; mais il ne lui est pas demandé de reconstituer la mosaïque dans son intégralité – ce serait incorrect. Cependant ce qui est perdu pour l'écrivain l'est doublement pour le lecteur confronté à une suite de flashes parfaitement autonomes et ne fixant jamais le sens. Lire devient une course essoufflante et interminable – alors qu'il conviendrait, tout au contraire, de savoir marquer, avec la bonne mesure, l'ensemble innombrable et différencié des pauses discursives<sup>74</sup>.

C'est ainsi que Pizzuto nous introduit à une écriture des rapprochements foudroyants qui laisse l'esprit haletant. On comprend déjà la haine vouée à tout élément verbal tendant à indiquer la transformation et le devenir d'un terme de la phrase. L'auteur a connu les métamorphoses des choses ; il dira seulement les reflets irisés qui en sont résultés. Il n'y aura pas de recomposition.

L'espoir est simple : parvenir, selon l'antique schéma mimologique, à une immédiateté du contact entre réel et sentiment à travers les signes. Avant toute chose, il importe de fuir la confusion. L'indétermination expressionniste ne signifie absolument pas qu'il faille mélanger les termes du discours. Mais la contamination est permise en raison du rôle fondamental que jouent ici les deux grandes représentations nécessaires que sont l'Espace et le Temps. En effet la conscience est un creuset où confluent toutes sortes de synesthésies<sup>75</sup>. La distinction entre les divers sens du corps humain étant, sans

<sup>72</sup> *Mnema* désigne aussi bien le souvenir que le tombeau.

<sup>73</sup> «...; debito fine però il vero : perpetuarne allontanamento le rimembranze, finché donde l'innesto, oramai un puntino, inesprimibile lo stupore ». *Pagelle I*, cit., p. 51.

<sup>74</sup> « ...via via ascondevoli entro diafana labilità fratti neri e l'opale in diminuenti spicchi fino ad un estremo rilucere, da palpebre giunto sono ». *Ibid.*, p. 35.

<sup>75</sup> « Oltre cisale, benché opachi per cruna all'occhio, patenti in decibelli i lincei tramezzi,... »



doute, plus artificielle qu'il n'y paraît, un esprit soucieux d'exactitude doit donner l'écho de cette rare qualité de contiguïté active que l'on observe dans les phénomènes d'affolement perceptif. On ne s'étonnera donc pas si la page qui recevra la parole chargée de dire cette bouleversante simultanéité aura un air de folie<sup>76</sup>. C'est en grande partie pour cette raison-là que Pizzuto chérit tout particulièrement les diverses formes métonymiques qui permettent de faire glisser les significations les unes sous les autres<sup>77</sup>. Le procédé, on le sait, déclenche à travers le dynamisme des raccourcis et des superpositions de sens l'emballage métaphorique. Par ailleurs, le signifiant est manipulé dans sa morphologie comme dans son agencement général<sup>78</sup> pour susciter dans la conscience du lecteur la même simultanéité troublante de sentiments et de sensations d'origines diverses.

Les *Pagelle* témoignent, à tout instant, de cette volonté inextinguible d'expressivité. Il s'agit, dans de très rares cas, d'imiter l'allure hésitante et bouleversée du langage parlé ( ou du mythe social qui en tient lieu ). Mais, la plupart du temps, la syntaxe affective que l'on croit pouvoir déceler dans le texte pizzutien est essentiellement au service de la mélodie intime que l'écrivain a sentie naître et a soigneusement étudiée dans son entretien infini avec lui-même. L'obsession de ne pas trahir cette fragile réalité dans une langue trop rigide et trop commune conditionne les choix d'énonciation que l'on aperçoit dans le phénomène textuel et qui méritent un examen détaillé.

A leur façon, les *Pagelle* constituent concrètement un essai d'ontologie phénoménologique. Pizzuto a voulu présenter quelques vérités poétiques suscitées par des impressions sensibles. Pour cela, il a choisi de suivre les suggestions du démon analogique. Pratiquement il n'est pas un membre de phrase qui n'apporte quelque surprise par l'association lexicale qu'il propose. Même dans les moments de description simple, l'idée comparative, guidée par le désir de fuir l'enregistrement pour trouver l'évocation convaincante, a quelque chose d'inattendu et souvent de déroutant. Quand le responsable du texte à venir a dans l'esprit une réalité il va recueillir, ailleurs, des signes habituellement attachés à la signification d'une tout autre réalité – une réalité à côté. Toute l'écriture des *pagelle* se trouve ainsi décentrée et déplacée par rapport à ce qui peut être son objet initial, créant souvent par ce jeu tremblant

---

*Ibid.*, p.127.

<sup>76</sup> On pourrait dire, familièrement, qu'elle est un peu *dérangée*.

<sup>77</sup> Ce n'est certes pas lui qui utilisera ce que les linguistes appellent des éléments de désambiguïsation.

<sup>78</sup> «...occhi cesii olivii ciliegii – ». *Pagelle I*, cit., p. 85. Pizzuto a aussi recours au redoublement d'un terme pour manifester la vivacité, l'intensité ou simplement la proximité ( mais la pratique est usuelle, en italien, pour ce qui concerne les adjectifs ).

un effet de flou, voulu et maîtrisé.

La langue pizzutienne est, idéalement, encyclopédique puisqu'elle n'exclut a priori aucun champ du savoir. Elle emprunte à de très nombreux lexiques et aux langues étrangères<sup>79</sup>. Mais ici, comme dans les livres antérieurs, c'est l'héritage antique qui impose son influence, et très largement (l'archéophilie prend nettement le pas sur les vellétés de panlinguisme). L'écrivain a chaussé, une fois pour toutes, des lunettes qui lui font voir la moindre réalité du monde contemporain à la lumière des mots d'un très lointain autrefois. Au-delà des citations latines ou des emplois étymologiques, c'est toutes les virtualités endormies des deux grandes langues mortes de notre tradition qui se trouvent remises en état d'agir dans le discours du présent. Parfois l'on croirait lire un guide archéologique et la manie perd de son innocence. L'habitude invétérée de décrire le bel aujourd'hui grâce au lexique d'avant-hier doit bien être le signe de quelque option fondamentale. Sans doute, un mot ancien oublié et redécouvert peut avoir un attrait proche de la beauté. Mais Pizzuto dit davantage par ce recours au langage des vocabulaires spécialisés. Il entend suggérer que le monde n'a pas changé essentiellement. Les phénomènes nouveaux que chaque jour apporte peuvent donc recevoir le manteau nominatif du grec ou du latin anciens. La langue, comme matériau de base, a atteint un sommet il y a un peu plus de deux mille ans. Et comme les combinaisons qu'elle permet, et auxquelles elle invite même, sont innombrables, les hommes s'essouffleront toujours en vain à créer des objets qu'elle n'ait déjà baptisés par avance, en quelque sorte, du fond de sa richesse nouménale. L'écrivain sera le technicien du savoir pratique de cette vérité.

Cette position, qui peut ressembler à un parti pris, n'est pas nouvelle. Elle tend à distinguer monde intelligible et monde sensible<sup>80</sup>. Ce qui est perçu se trouve saisi par une forme déjà extrêmement élaborée et que le poète accommode à sa manière. À l'intérieur du mouvement analogique récurrent, il existe ainsi très souvent un abîme apparent entre, d'une part, la tonalité de l'objet comparé et, d'autre part, la qualité de l'élément comparatif<sup>81</sup>. On pourrait dire que, parfois, l'intuition a priori, toujours fortement ancrée dans un parangon culturel de la plus pure tradition humaniste, modèle la vision venue a posteriori – que celle-ci soit liée à une réalité tangible, à un sentiment ou à une pensée. Malgré la maîtrise attentive que Pizzuto exerce sur sa langue et

---

<sup>79</sup> Il faut cependant noter, ici, l'absence à peu près totale des dialectes. Sur ce plan Pizzuto est un sicilien "national" qui a choisi, sans mélange, la *koinè*.

<sup>80</sup> Ce n'est pas le seul aspect "kantiste" de la pensée pizzutienne.

<sup>81</sup> Ainsi, lorsqu'un enfant, inquiet d'avoir commencé trop tard ses devoirs scolaires, est mis par le discours sur le même pied que le roi Lear en proie à la démence. «... l'invitto problema metrico troppo tardi impresso, onde estrema disperazione scolastica qual non altra in Lear dilacerantesi, ... ». *Pagelle I*, cit., p.85.

l'authenticité de son discours, il existe comme un destin tragique de son écriture, indissolublement attachée à des inclinations radicales et pratiquement inamovibles.

S'agissant de la technique littéraire, les choix d'expression pizzutiens se font, ici, dans quelques grands domaines qui rappellent les motifs déjà énoncés : la philosophie, la poésie, la religion et la science. L'abondance des philosophèmes, sans constituer un fait nouveau, finit par intriguer. Régulièrement, en effet, l'écrivain présente de très brefs développements métaphysiques en habits de poésie<sup>82</sup>. Souvent on songe à une certaine tradition allemande, qu'elle soit romantique ou pas : Hölderlin, Novalis, Nietzsche même. Dans une syntaxe libre, très indépendante assurément, sans nul souci de didactisme et de clarté d'exposition, sont développées quelques foudroyantes réflexions qui mêlent des images de visionnaire à une terminologie aride et parfois d'une grande froideur scolastique. La qualité même du mélange des codes étonne, ainsi que la persistance d'une pureté lexicale pour chaque genre : d'une part, en effet, la tension lyrique presque solennelle de sentiments irrépressibles ; de l'autre, l'impassibilité monotone et anonyme du langage abstrait. Le résultat est une sorte d'ontologie imaginaire qui laisse le lecteur indécis sur les éventuels rapports de domination du signifiant et du signifié<sup>83</sup>.

. Il n'est pas sûr, en effet, qu'il soit aisé de lire un discours où chacun de ces deux plans capitaux semble exercer une souveraine hégémonie. Les réconcilier pour en extraire un continuum sémantique n'est pas une entreprise commode ni très routinière. Mais ce choix d'un langage philosophique omniprésent signifie sans doute que Pizzuto désire, avec entêtement, magnifier par son énonciation ce qu'on est convenu de nommer les choses. Ne parler que d'elles mais en y mettant les formes – qui ont, il faut le supposer, vertu de sublimation ou du moins d'harmonisation. Si l'on n'est pas prévenu, on ne peut y voir qu'un maniement discutable de la périphrase. Mais avec un peu d'attention on s'aperçoit que l'écrivain a usé du tarabiscot pour tourner son discours avec une élégance qui pût donner sans lourdeur un idée de majesté et conférer une certaine noblesse à l'Infime. On le voit, c'est un principe de métamorphose verbale qui anime ici le travail pizzutien.

C'est le même esprit de réforme du réel à l'abandon que l'on retrouve dans le fréquent recours au lexique de la poésie, de la prosodie, de la métrique et de la versification. Une compatibilité est inventée entre un support d'écriture

---

<sup>82</sup> « Perpetuo trascendentale nesso, un irrevocabile fieri di arrivo in arrivo opposte con intrinseche essenze e virtualità trasmutevoli : sol infinitudine di possibili ;... » *Ibid.*, p.39.

<sup>83</sup> « Condizionali alterno residue visioni tutto in sé, non spazialità, ma spazio, né sensibili : un assoluto enigmatico alla ventura ; darvi leggi conecutive ogni tappa. [...] nella concava buia volta di velluto, ermetica sopra l'uniforme desolazione. » *Ibid.*, p. 55.

supposé vil et une expression qui use des formes poétiques dans leur plus large extension. Une écoute particulière du monde se traduit ainsi en des images de scansion minutieusement rythmées<sup>84</sup>. Le goût de la mesure du temps se rencontre parallèlement dans les comparaisons avec le rituel liturgique<sup>85</sup>. L'appel biographique de l'éducation enfantine a vraisemblablement sa part dans ces analogies presque spontanées, mais plus encore sans doute le besoin de division et de mensuration apaisante de tout le réel. Au plaisir d'imaginer l'harmonie sereine des gestes sans fantaisie d'une cérémonie culturelle, correspond celui d'écrire sur la page, dans une disposition sans anarchie ni désinvolture, des phrases qui ne laissent aucune place à la contingence des mouvements faiblement maîtrisés. Le monde reçoit par ce biais une patine de modération, au sens premier du mot, qui le rend à la fois pondéré et familier, avec une nuance précieuse de théâtralité<sup>86</sup>.

Mais le plus sûr secours pour bien ordonner les innombrables existants en une totalité apprivoisée demeure la science. En religion, Pizzuto aurait pu être piétiste : les textes sacrés, d'abord, et la conscience individuelle, ensuite. En science, il est nominaliste ( ce qui ne nous éloigne guère du subjectivisme ). Que demander à celle-ci, en effet, sinon la classification martiale de sa terminologie imperturbablement monosémique ? Pizzuto, sans être un positiviste confirmé, joue volontiers avec la force ponctuelle du lexique savant et sème au long de ses phrases de petits problèmes d'érudition pour spécialistes<sup>87</sup>. Il ne s'agit pas d'une pose infatuée : on voit clairement que le mot docte vient spontanément sous la plume de l'écrivain. Et une fois de plus c'est l'écart qui est recherché. La terminologie, d'emploi extrêmement réduit, vient évoquer le banal – le langage d'une poignée est octroyé à ce qui est le patrimoine de la majorité des humains dans leur vie de tous les jours. Ce principe hétérologique qui permet de rapprocher et d'unir des extrêmes ( qui normalement ne devraient jamais se rencontrer ) met en lumière la caractéristique la plus voyante de l'idiolecte pizzutien : la grande rareté de ses termes.

Il faudrait sans doute un long traité pour dire le charme et les vertus

<sup>84</sup> «...non quasi che stanze liriche, edulo programma attendibile,...». *Ibid.*, p. 25. «...nome e titoli in saffica litografica ». p. 61. « Prima eroso il pergere, un arrancare non tardo, gli iniziali giambi fattisi metro, or qual scandere definitivo appresso la cameretta... » p. 79. « con suoi giambi il cuccù... ». p. 123.

<sup>85</sup> Comme souvent chez Pizzuto cela ne va pas sans quelque humour. «...tra frequenti Levate, analoghi appresso dei furtivi Flectamus per raccattare ». *Ibid.*, p. 25.

<sup>86</sup> Le rite, fondé sur la répétitivité, ne peut surprendre. Selon Devoto ( cf. *Avviamento alla etimologia italiana*, Firenze, Le Monnier, 1966, p. 362 ) le mot remonterait à la même racine indo-européenne ( ARÊ ) que *arithmos* ( - nombre ).

<sup>87</sup> Voir notamment la *pagella XII* intitulée *Sandro*.

indécidables du mot d'emploi restreint. Si on laisse de côté l'aspect esthétique de la question, on trouve presque aussitôt l'interrogation sémantique, au sens étroit. Car la rareté signifie déjà par elle-même, dans l'absolu, avant que le terme soit perçu dans son identité et sa valeur spécifiques. Il est probable que le mot rare attire un esprit curieux par l'association qu'il suggère, dans un système donné, avec la préciosité et, plus sournoisement, avec la virginité. Dans tous les cas, il semble que le plaisir, sinon la jubilation, à user de celui-ci est du même ordre que la petite exaltation qui s'attache à la fabrication d'un néologisme. Ressusciter un archaïsme, employer un terme très spécialisé ou forger un mot nouveau sont des actes qui participent d'un même désir d'appropriation extrême. Il n'est pas toujours assuré que cette jouissance du poète-artisan se retrouve de façon contagieuse dans le texte. Pour celui qui lit, les raisons de ces recherches ne sont pas nécessairement claires ni apparentes. Souvent, rien dans la logique discursive ou narrative ne vient justifier tel hapax, tel emprunt désuet ou telle transformation morphologique. Il faut donc supposer que seul l'arbitraire du sujet qui écrit intervient dans ces opérations et que leur effet dépasse difficilement le moment concret où elles adviennent. Au reste, les exercices métaplastiques de Pizzuto obéissent à certaines règles que l'on repère assez vite. Il ne prise guère les mots composés par agglutination<sup>88</sup> ou les mots formés par télescopage d'éléments lexicaux<sup>89</sup>. En revanche il goûte fort les décalages que permettent les diverses sortes d'affixes et qui, en changeant légèrement l'apparence d'un lexème, lui donne un air original grâce auquel le lecteur est amené à marquer le pas, fût-ce un très court instant.

La question de savoir si l'écrivain songe pragmatiquement à son lecteur (et lequel) au moment où il compose ne sera pas abordée ici ; mais il faut voir, malgré cela, l'effet produit par ce discours si riche en occasions d'intriguer. On peut distinguer deux orientations. L'une vise à créer un contraste marquant entre référent et signifiant. Il est inutile de s'y attarder car il en a déjà été question. Mais il importe de faire remarquer la prégnance de cette structure antinomique qui produit un mélange des tons<sup>90</sup> et tend à constituer un discours – ou plutôt une langue – sans catégories. L'écrivain décide qu'il peut marier, dans un chassé-croisé permanent, toutes les catégories expressives entre elles.

---

<sup>88</sup> Parmi les exceptions notons « cordoverbarumme » ( *Pagelle I*, cit., p. 71 ).

<sup>89</sup> Signalons cependant « denaricante » ( *Ibid.*, p. 129 ).

<sup>90</sup> Pizzuto pratique systématiquement ce que les anciens grammairiens appelaient le ton tempéré ( qui voulait dire littéralement *mêlé* ). «...trois tons du discours sont : simple ( *apheles* ), tempéré ( *mikton* ) et noble ( *megaloprepes* ) ; c'est que chaque espèce d'écrit a ses exigences propres dont il convient de tenir compte pour imiter comme pour apprécier la forme de l'œuvre littéraire sur l'exemple de laquelle on s'appuie ». Jean Carrière, *Stylistique grecque*, Paris, Klincksieck, 1967, pp. 189-190.

Ainsi presque aucun des qualificatifs qu'il emploie ne convient, selon la règle de vraisemblance reçue, au terme qu'il jouxte et qu'il est chargé de déterminer. Pratiquement, au lieu de fournir un élément de description, il apporte une modification au processus de définition à peine engagé par la sélection du substantif. De là ce sentiment de tremblement sémantique inarrêtable que donne le texte pizzutien – et qui est comme une exaspération du principe polysémique. Et à partir du moment où le sens ne peut être fixé, fût-ce approximativement et provisoirement, tout l'univers référentiel apparaît comme agité lui-même d'un mouvement lent mais infini.

L'autre orientation majeure de l'écriture pizzutienne est celle du burlesque plaisant. Elle est une conséquence des choix lexicaux opérés dans une même lexie toujours en fonction d'un effet immédiat d'inadaptation ou d'incongruité. Ici encore c'est l'écart qui, à l'occasion, peut faire sourire, de même que présente un aspect plaisant voire franchement cocasse toute réunion de termes sur la base d'un zeugme. Utiliser un terme très savant pour désigner une réalité futile est un jeu qui vise tout en même temps à surprendre celui qui lira et à atténuer la stabilité du genre dans lequel s'inscrit le discours. Cette déstabilisation peut aller jusqu'au monstrueux et paralyser le sourire naissant<sup>91</sup>. La plupart du temps elle n'atteint pas cet excès-là et a pour fonction probable de prémunir l'écrit pizzutien contre deux outrances : la solennité (ou dramatisation) et le sentimentalisme (qui n'est qu'une forme dégénérée ou seulement immature du lyrisme). Dans la meilleure tradition des grands humoristes (on pense à Sterne, souvent) l'allusion culturelle légèrement hermétique est appelée au secours d'une écriture qui risquerait, sans cet élément d'équilibre, de s'enliser dans l'anonymat d'un genre bien défini.

Le principe homéostatique cependant n'est pas toujours respecté dans la pratique. Le contre-feu peut connaître des débordements, dans le badinage ou l'humour macabre par exemple, et ainsi faire verser le discours dans la rigidité d'un autre code. Mais, dans l'ensemble, Pizzuto sait naviguer régulièrement à l'écoute de son propre ton et avec un mouvement balancé entre le grave et le facétieux qu'il surveille méthodiquement. C'est la forme et la nature de ce style qu'il faut maintenant examiner.

On peut tenter, en guise de description liminaire, de donner les grandes lignes de composition de la phrase pizzutienne dans *Pagelle 1*. Dévoilons d'emblée ses fondements triomphants sous forme d'une triade : l'hapax, le substantif et l'apposition. Notons ensuite, globalement, le refus de lier entre eux de façon explicite (c'est-à-dire avec les chevilles usuelles de la syntaxe) les différents éléments du discours, ce qui permet à l'asyndète et à la parataxe de se développer largement et répond peut-être à une volonté de ne pas établir

---

<sup>91</sup> Les Grecs avaient un mot générique pour désigner ces plaisanteries qui font sourire : *ta geloia*.

péremptoirement des liens de causalité étroits. La devise serait ici : ne rien imposer, ne rien affirmer et ne rien expliquer. Elle donne concrètement à la période qui se fait d'après elle un aspect curieusement syncopé et sans liant immédiatement sensible. Enfin, mentionnons les seules formes verbales qui aient droit de cité : l'infinitif, le participe ( passé et présent ) et le gérondif ( ainsi que l'adjectif verbal ). Aucun verbe des *pagelle* ne se trouve donc à un temps actif<sup>92</sup> et les trois modes infinitifs règnent sans partage<sup>93</sup>. On imagine a priori l'intérêt capital pour l'écrivain de cet emploi exclusif. En effet, l'infinitif tend à désindividualiser ou à dépersonnaliser l'action. Il relève donc, par la généralisation ou collectivisation qu'il implique, du mouvement inductif que Pizzuto place à l'origine de notre mode de pensée. Paradoxalement, il indique aussi la stase et la fixité – comme le souligne sa possible substantivation – alors que le poète recherche avant tout le mouvement continu, l'écoulement progressif et sensible. Mais la moindre séquence phrastique des *pagelle* le montre à l'évidence : chacun de ses composants tend à l'autarcie sémantique ou structurale en refusant farouchement tout agencement hypotaxique<sup>94</sup>.

La première question que pose la langue pizzutienne, ici, est celle de son éventuelle agrammaticalité. Il s'agit, on le sait, d'une catégorie relative au jugement et non à l'emploi. Or l'intuition intellectuelle ne permet pas de dire que Pizzuto écrive dans une langue italienne normale ni même correcte. Dans certains cas, on est fondé à se demander s'il ne s'agirait pas d'agrammatisme<sup>95</sup>.

<sup>92</sup> Astuce suprême : la seule exception est représentée par un impératif qui, employé à la deuxième personne du singulier au négatif, utilise quand même une forme infinitive. « non mangiarti le unghie,... ». *Pagelle I*, cit., p. 97.

<sup>93</sup> «...possiamo distinguere quattro modi finiti, che esprimono cioè l'azione in maniera determinata : indicativo, congiuntivo, condizionale, imperativo, e tre modi infiniti, che esprimono cioè l'azione in maniera indeterminata, senza distinzione di persona : infinito, participio ( presente, passato ), gerundio ». Aldo Gabrielli, *Dizionario linguistico moderno*, Milano, Mondadori, 1965, p. 692. Il faut ici rappeler ce qui a déjà été dit par ailleurs : ce n'est que par abus de langage que l'on peut parler de mode infinitif. En effet, à s'en tenir à une définition stricte du mode ( « caractère d'une forme verbale susceptible d'exprimer l'attitude du sujet parlant vis-à-vis du processus exprimé par le verbe », *Le petit Robert*, ed. 1979, p. 1211 ) il n'existe pas un seul emploi modal dans toutes ces *pagelle*.

<sup>94</sup> Laissons brièvement parler des chiffres en choisissant deux ou trois membres de phrases représentatifs. Page 141. «...contrappuntando irrequieto ciarle ammicchi sospiri sue favoline entità fiorami,... » : 1 gérondif, 2 adjectifs, 6 substantifs. Page 103. «...resosi luce il pensiero, a letta oltre laberintei fumidi cannelli, comeché elettriche, percettive sentenze esatte da efferata secespita. » : 1 article, 3 prépositions, 1 conjonction ( archaïque ou littéraire ), 6 substantifs, 5 adjectifs, 2 participes passés. Pages 141-142. «...: rosse enfie le strette pure mani tacite per secondare l'ascolto, suggeritosi parentesi gli affusolevoli lanceolari mignoli,... ». Dans ces deux *kola* de 17 termes on trouve : 8 qualificatifs, 3 articles, 4 substantifs, 1 préposition, 1 infinitif. A eux seuls, donc, qualificatifs et substantifs représentent presque trois quarts des deux *membra*.

<sup>95</sup> Nous entendons ici le terme dans un sens atténué tel que semble le définir parfois Jakobson. « Questa stessa indissolubilità delle parole provoca il declino della variazione flessionale –

Mais il est clair que l'écrivain n'en respecte pas moins – souvent avec une grande rigueur – certaines règles remarquables et il faut donc répéter qu'il s'est constitué patiemment sa propre grammaire dont il observe sans faiblesse les décrets intimes. La loi de base reste l'euphonie et l'harmonie rythmique, parfois déterminées en fonction de la sensibilité subjective du responsable. Aussi la figure centrale est-elle ici la syllapse dans la mesure où le poète module les accords d'après la perception sémantique qu'il peut avoir de la phrase à venir<sup>96</sup>.

Chaque *pagella* affirme, en effet, l'importance capitale du rythme. Toutes sont composées de véritables périodes que le lecteur découpe spontanément en unités intérieures approximatives<sup>97</sup>. À chaque instant, la persistance de la métrique s'impose, au moins dans les clausules attentivement contrôlées<sup>98</sup>. Avant de fixer ses signes sur la page, Pizzuto assurément en éprouvait la mélodie globale par une récitation scrupuleuse, comme s'il s'était agi de toujours les présenter au public dans une lecture directe transmise par la voix humaine<sup>99</sup>. Il lui arrive, lorsqu'il a besoin d'une syllabe supplémentaire de rajouter quelque particule enclitique dont la nécessité sémantique, par ailleurs,

---

coniugazione e declinazione. Questa carenza, insieme con la perdita delle parole di relazione e della struttura sintattica, è un sintomo tipico del cosiddetto agrammatismo. » in *Il farsi e il disfarsi del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1971, p. 117

<sup>96</sup> Quelques exemples où l'oreille et le goût décident de l'accord. « – avaro il riscontro singolo dei propri segreti, qual da loro enarmoniche gerarchie per varie profondità commutato col massimo ove... ». *Pagelle I*, cit., p.85-87. «...volto a irraggiungibili allora... ». *Ibid.*, p.105. « Dirincontra locanda il Meridionale raggiunto, ... ». *Ibid.*, p. 127. « E questo l'incompiuto mutui oratorio, ... » p. 151.

<sup>97</sup> Nous utilisons indifféremment soit le terme ancien de *Kolon* ( les Latins disaient *membrum* ) soit le terme contemporain de *lexie* ( bien que sa définition exacte soit encore l'objet de disputes ).

<sup>98</sup> Pizzuto y fait allusion discrètement. «...in clausola tu declinando a collaterale caffà... ». *Pagelle I*, cit., p. 141.

<sup>99</sup> À ce propos nous extrayons de l'ouvrage déjà cité de Jean Carrière ces remarques sur le travail des orateurs. « Plus prestigieuses [ que l'allitération ], et mieux appropriées aux besoins de la phrase oratoire, sont les authentiques harmonies de la cadence verbale. Elles introduisent dans la période le **rythme** par des effets quantitatifs, de caractère métrique, et le **nombre oratoire**, par des effets généralement *colométriques*, qui assurent la régularité et l'abondance du débit. Les premiers, [...] ne doivent pas, [...] recourir docilement aux mètres de la poésie : ils doivent y puiser discrètement de quoi élever la prose, qui vise à devenir prose d'art, mais non la versifier de façon manifeste. En cours de phrase, on scandra quelque trochées, dactyles ou crétiques [...]. Et c'est sur la *fin* des phrases, ou des membres qui les composent, qu'ils [ les bons orateurs ] feront porter les vrais efforts quantitatifs, en y introduisant la *clausule métrique*, qui la détache harmonieusement sans lui donner pourtant l'allure d'une fin de vers. [...] L'harmonie colométrique est sensible surtout chez Isocrate [ lequel ] recherche avant tout le balancement et l'isochronie des *Kola* qui conditionnent l'équilibre de la période ( c'est l' "harmonie polie". *Stylistique grecque*, cit., p.186, 187 et 188. On ne saurait décrire plus fidèlement la pratique d'écriture pizzutienne en la matière.



peut échapper totalement au lecteur<sup>100</sup> ou bien de répéter quelque tournure d'heureuse combinaison. Il importe donc de trouver le souffle qui convient pour lire les *pagelle*.

Mais il est encore plus impératif de se familiariser avec l'économie extrêmement serrée de leur discours. Pizzuto, grand amateur des formes laconiques, recherche par goût l'abréviation. On peut dire que, syntaxiquement, son système d'écriture s'appuie sur la brachylogie, c'est-à-dire sur la chute programmée de certains éléments de la phrase, jugés inutiles et encombrants. Avec le choix très subjectif des images analogiques c'est une des sources de la difficulté que le lecteur éprouve au niveau de la compréhension littérale. Deux grands types de lien tombent très souvent : ceux qui relient le référent au signifiant et ceux qui relient les signifiés entre eux ( pour les deux espaces intra- et interphrastiques ). Mais si l'on considère l'aspect physique de la phrase on peut y distinguer surtout deux phénomènes : la brièveté, qui consiste à supprimer, et la densité, qui consiste à perturber.

Dans le premier cas, il existe toute une hiérarchie des problèmes de lecture qui peuvent découler de ces absences accumulées de supports diacritiques. S'il fallait trancher, on pourrait décider qu'il existe un seuil au-delà duquel le raccourci d'expression produit magistralement une énigme.

Voyons, dans l'ordre, ce qui peut porter à une telle extrémité.

Pizzuto a choisi d'abandonner progressivement les articles, les démonstratifs, les possessifs et, plus généralement, tous les éléments qui dans la langue servent à qualifier et permettent, dans la phrase, de déterminer des rapports<sup>101</sup> : les pronoms personnels, les propositions, les conjonctions, parfois les adverbes de manière. Il manifeste, ainsi, une extrême parcimonie dans l'emploi de la plupart des déterminants qui, pour le lecteur, apporteraient de précieuses informations sur les syntagmes majeurs mais que l'écrivain rejette afin, précisément, de ne pas arrêter son discours dans une linéarité sémantique sans clair-obscur. Il semble regretter l'absence en italien des possibilités de sécheresse syntaxique que permettent certaines flexions, dans les langues à déclinaison par exemple. Ainsi le latin classique, qui ne connaissait pas l'usage des articles, laissait au destinataire du message une latitude d'interprétation fort appréciable<sup>102</sup>. Mais contraindre l'italien moderne à retrouver cet antique

<sup>100</sup> Pizzuto use ainsi fréquemment de la particule *ne*, peut-être aussi en fonction intensive.

<sup>101</sup> On peut ici songer à la langue chinoise qui ne connaît ni les articles, ni les possessifs, ni les pronoms personnels au genre marqué. Cf. Viviane Alleton, *Grammaire du chinois*<sup>2</sup>, Paris, PUF, 1979, passim.

<sup>102</sup> « Le latin n'a pas d'articles. Au singulier le nom *vinum* signifie, suivant le contexte, le vin, un vin, du vin. Au pluriel le nom *arma* signifie, suivant le contexte, les armes, des armes. Comme le latin emploie les adjectifs possessifs moins souvent que le français le nom *vinum* peut se traduire aussi mon, ton, son, notre, votre, leur vin, le nom *arma* peut se traduire aussi mes, tes, ses, nos, vos, leurs armes. » E. Greiner - R. Billoret, *Grammaire du latin*, Paris, Hachette, 1952, p. 5.

système aboutit à créer un effet d'inarticulation assez spectaculaire. C'est effectivement une sorte de viol de la coutume que de ne pas employer l'article devant *loro*, d'omettre un corrélatif ou une préposition ou de construire transitivement un adjectif comme s'il s'agissait d'une forme verbale<sup>103</sup>. En fait, bien souvent, on ne peut s'empêcher d'imaginer que Pizzuto a opté pour une rapidité d'exécution discursive fondée sur la notion d'utilité sémantique et qu'il a voulu tenter d'éliminer au maximum tout ce dont on peut à la limite faire l'économie dans un texte écrit sans qu'il devienne totalement impénétrable. Dans cet esprit, on comprend que l'adverbe en *-mente* ne soit pratiquement jamais employé ( l'adjectif sur lequel il est formé le remplace<sup>104</sup>), que les locutions prépositives soient réduites à leur plus simple expression ou sous-entendues<sup>105</sup> et que le complément du nom jouxte ce dernier comme s'il était nanti d'une désinence qui indiquerait clairement sa qualité<sup>106</sup>.

Moins spectaculaires sont les diverses formes d'aphérèse, d'ellipse ou de syncope qui contribuent aussi à donner un aspect ramassé, et lacunaire simultanément, à la prose pizzutienne<sup>107</sup>. Mais elles montrent que l'auteur a fixé son attention sur le résultat final de son labeur stylistique en privilégiant l'image du passage d'un objet d'un état dans un autre à travers une action. C'est la qualité même du temps comme instrument de métamorphose insondable qui veut être ici manifestée par des allègements multipliés dans tous les sens. Si le sujet qui agit et transforme est rarement indiqué avec clarté, s'il est soigneusement dissimulé dans une tournure impersonnelle, c'est afin d'éviter la sanction brutale du discours affirmatif et rigoureusement ordonné. L'utopie d'écriture est de suggérer, par la conception même de la phrase, le phénomène de pas chassé que l'imaginaire personnel croit apercevoir lorsqu'il est saisi par une succession d'images, elles-mêmes emportées dans une continuité indicible. Cela peut expliquer, sinon justifier, l'usage abondant des

<sup>103</sup> «...di loro danni,...». *Pagelle I*, cit., p. 115. «...intercise che berrettate...» ( sans doute pour *tanto* [...] che ). *Ibid.*, p. 127. «...che disagevole riarrivare case. » ( pour che *disagevole ritorno verso le case* ). *Ibid.*, p.51. «...traslatone saturi i polpastrelli igienico effluvio. » ( pour *igienico effluvio traslatone ai polpastrelli saturi* – cas compliqué d'une hyperbate ). *Ibid.*, p. 17. «...contemplativi dabbasso l'insolito natante...». *Ibid.*, p.61. «..., dimentico le balbe puerili angosce...». *Ibid.*, p.89-91. «...persecutrice sulla candida coltre un rospo nerastro...». *Ibid.*, p.55. «...fugatore famelici topi,...». *Ibid.*, p. 111.

<sup>104</sup> «...; e subitaneo, osteria deserta, ...». *Ibid.*, cit., p.130-131.

<sup>105</sup> «..., di scrivania l'assicella,...» ( pour *a guisa di* ). *Ibid.*, p. 77. «..., fiorir agave l'oleandro, ...» ( pour *a modo dell'* ). *Ibid.*, p. 79. «...appesavi traversone...» ( pour *appesavi su un traversone* ). *Ibid.*, p. 113. Signalons également, ici, le cas de la rare préposition *circa*, volontiers employée par Pizzuto et toujours au *quarto caso*, donc en construction directe ( alors qu'elle admet aussi le *terzo caso* ).

<sup>106</sup> «...pretensioni incontro decisiva...» ( pour *pretensioni di un incontro decisivo* ). *Ibid.*, p. 99. «..., e arcano esalo magnolia, ( pour "di magnolia ). *Ibid.*, p. 111.

<sup>107</sup> «..., e vece che penna,...». *Ibid.*, p. 77. «...che neppure locuste, ...». *Ibid.*, p. 97. «..., interrogativi chi tu ? ». *Ibid.*, p. 119.

participes passés dont la fonction serait d'abolir, par leur facilité d'emploi en contiguïté avec les autres éléments du discours, la distinction artificielle entre action et état<sup>108</sup>. *Ce qui est* se signale comme *advenu* grâce à la vibration verbale qui persiste, même faiblement, dans cette forme désormais adjectivée. Mais le lecteur est contraint de participer activement à ce travail d'imitation et de transposition.

Malgré tout, on l'a dit, il arrive un moment où ce diligent lecteur peut être tenté de rendre les armes parce que, probablement, la concentration des composants phrastiques est trop forte. Cette débauche de concision ( qui finit par ressembler à de la rétention ) provoque un court-circuit de l'entendement. En effet, si la réticence<sup>109</sup> détermine une très large suspension du discours, si la clôture des informations est particulièrement sèche et la transmutation du décrit brutalement elliptique, le texte dessine la figure de l'hermétisme<sup>110</sup>. Souvent l'éclipse du sens intervient parce que Pizzuto n'a pas jugé bon d'inscrire certains liens qui, pour lui, allaient de soi. Il peut s'agir, comme on l'a vu, des flexions destinées à préciser les rapports entre les syntagmes et, par voie de conséquence, entre les référents que ceux-ci symbolisent<sup>111</sup> ou, plus profondément, des éléments intermédiaires de la chaîne associative dans le processus imaginaire qui suit la course d'une métonymie galopante. La résolution de l'énigme, toujours très problématique, passe alors par la reconstitution aléatoire des chaînons manquants. La lecture devient une entreprise encyclopédique et tâtonnante face à une écriture non point cursive mais effectivement suspensive.

Sur un plan plus directement syntaxique, la condensation se lit surtout dans la perturbation imposée à l'agencement général de la phrase ou de la lexie. La phobie des articles définis, le goût des hypallages, les périphrases contractées où se suivent les substantifs abstraits sont parmi les traits fréquents qui gênent la compréhension. Ils font partie des moyens réguliers qu'emploie l'écrivain pour créer son langage singulier et ils constituent l'un des principaux stylèmes pizzutiens : l'asyndète. Celle-ci revêt deux formes caractéristiques,

<sup>108</sup> «...crudo a trafisse disonnate farfalle ...». *Ibid.*, p. 111.

<sup>109</sup> C'est aussi le nom d'une figure de rhétorique « par laquelle on interrompt brusquement la phrase en laissant entendre ce qui suit ». ( *Le petit Robert* ).

<sup>110</sup> «...come ritrovarla mai nell'immane flusso,...» ( énigme sur le complément ). *Pagelle I*, cit., p. 89. «..., disperazione cui tal brama :...» ( pour *una disperazione per chi provava sì grande brama* ). *Ibid.*, p. 153.

<sup>111</sup> L'ancienne terminologie grammaticale appelait *affetto* les « varietà, o modificazioni di un vocabolo » si l'on suit Pietro Fanfani ( on disait aussi *accidente*, *op.cit.*, p.48b et 21b ). Mais, on l'a vu, Pizzuto n'est pas allé jusqu'à rétablir les flexions des cas qui "affectent" les mots en modifiant leur terminaison. Aussi bien, rien ne dit que l'écrivain avait en projet une entreprise de *restauration* de la langue, sa pensée dominante restant fixée sur la syntaxe.

dont la gravité pour la difficulté de lecture est différente<sup>112</sup>.

D'abord l'apposition, qui n'est parfois qu'un avatar de la construction directe<sup>113</sup>. Elle est systématique et ne connaît que de très rares exceptions ( lesquelles accroissent, à leur façon, le trouble du lecteur brutalement replongé par elles dans une normalité presque oubliée ). Elle marque, pour l'écrivain, le refus de signifier les liens de dépendance, d'appartenance, de provenance, de causalité et, plus généralement, de coordination et de subordination entre deux éléments du monde référentiel. Ainsi, elle s'attaque aux structures définitionnelles en activant le processus d'indétermination. Parfois le résultat est légèrement comique, comme peuvent l'être les formes de langage anormales ( enfantines, aphasiques ou mécaniquement codées ). La plupart du temps, cependant, l'ambiguïté qui en résulte tend à faire croire que le texte est une machine sans maître ou que son responsable a choisi de s'interrompre à tout instant sans se soucier, à chaque reprise, d'assurer une bonne continuité au discours. Le lecteur s'aperçoit ( ou prend nettement conscience ) à ce moment-là du conditionnement très fort qui fait de sa fonction un exercice coutumier où même la surprise est disciplinée, prise comme elle est dans le jeu de règles universelles et nécessaires. Ici il connaît une sorte de détresse parce qu'il lui manque quelque chose et qu'il ne sait pas toujours dire avec précision de quoi il est privé ou sevré si sauvagement.

Ensuite, à un degré plus faible de subversion, on observe le principe de juxtaposition. Il se distingue de l'apposition en ceci qu'il ne donne pas le sentiment d'une lacune objective. La juxtaposition paraît donc être, dans la constitution de l'asyndète, un élément plus naturel, relevant certes de la liberté du sujet qui écrit, mais sans l'agressivité qui s'attache à toute transgression d'une loi largement reconnue. Surtout, avec ses longues théories de substantifs et d'adjectifs que ne viennent troubler aucune préposition, aucun adverbe ni aucune conjonction, elle rassure un peu en renvoyant à d'autres types de discours poétique qui célèbrent les seuls privilèges des mots assimilés à des

---

<sup>112</sup> Nous considérerons comme un fait d'évidence que l'asyndète – qui est refus de la subordination ( hypotaxe ) et de la coordination ou de la conjonction ( parataxe ) – tend, par nature, à rendre la lecture d'un texte plutôt problématique du point de vue du sens immédiat. Certains grammairiens ont d'ailleurs fort pertinemment insisté sur la qualité très particulière du pacte implicite que celle-ci impose au lecteur. "Dizemos che ha *assindeto* quando as oraçoes de un periodo ou as palavras de uma oraçao se sucedem sem conjunçao coordenativa que poderia enlaçalas. È un vigoroso processo de encadeamento do enunciado que reclama do lector ou do ouvinte una atençao maior no exame de cada fato, mentido en sua individualidade, em sua independència, por força das pausas ritmicas :...» Celso Cunha, *Gramatica do português contemporaneo*, Belo Horizonte, Editora Bernardo Alvares, 1978, p. 445.

<sup>113</sup> Nous pensons au cas, déjà cité, du complément de nom. « Le complément de possession, qui est aujourd'hui de construction indirecte était souvent, dans l'ancienne langue, de *construction directe*. Il reste dans la langue actuelle des traces de l'ancienne construction. La Fête-Dieu, L'Hôtel-Dieu, Bourg-la-Reine. » *Grammaire française*, par G. Cayrou, P. Laurent, J. Lods, Paris, Armand Colin, 1960, p. 325.

images, fulminantes ou nimbées d'incertitude<sup>114</sup>. Elle flatte aussi l'espoir d'une conciliation heureuse et efficace entre deux principes a priori divergents : celui de la pertinence et celui de l'indétermination. En effet, la juxtaposition laisse jouer dans l'esprit du lecteur le phénomène du frottement sémantique qui, tout en conservant à chaque terme son indépendance, le fait se décolorer insensiblement sous l'effet d'un voisinage progressif et brouillé. Peut-être peut-on ainsi expliquer l'habitude d'emploi d'une triade d'adjectifs<sup>115</sup> ou de la proposition participiale qui met en contact direct, sous la forme d'un participe absolu, les trois éléments clefs du discours pizzutien : l'adjectif, l'infinitif substantivé et le nom.

En réalité, l'action est faite, éventuellement, par la lecture. Les manipulations pizzutiennes aboutissent, quant à elles, à ne dire en apparence que l'état des choses à travers un noyau linguistique unifié<sup>116</sup>. A force d'élaboration savante la syntaxe prend un aspect sauvage dans la mesure où les divers éléments sémantiques qui la composent semblent mener une vie farouchement indépendante, sans aucune relation civile entre eux, au point que, par défaut de liaison significative, ils risquent à tout moment de demeurer dans leur isolement de momies insensées.

Si l'on s'en tient à la vision traditionnelle du discours grammatical il est clair que le texte pizzutien ne peut être lu que dans l'idée d'un brouillage permanent. Un crédit presque infini de licences poétiques doit être ouvert à l'écrivain si l'on veut accepter son travail. Syntaxiquement, une figure est ici écrasante parce qu'elle agit sans interruption sur l'écriture : la synchise<sup>117</sup>. Pour

<sup>114</sup> « Or l'accosto stridulo, compagni barlumi sprazzi, ove sonnolenta lei affondo vasta poltrona. » *Pagelle I*, cit., p.13. « ...oltre sale ganci massicci ordegni repulsivi : in un fiotto aurea simultanea illuminazione per i finestrini fuggenti, illustre dall'aperto sportello medio sul tappeto cinabro d'istmo disteso fin sotto montatoio ». Dans ce dernier cas nous relevons, sur un total de 29 syntagmes, 10 substantifs et 10 adjectifs qualificatifs. *Ibid.*, p. 21.

<sup>115</sup> Serait-ce un emprunt ou un hommage à Proust ? «...l'intima araldica epentesi sovrana ;...». *Ibid.*, p. 91. «... , flessibili argentei amplificatori vocali :...». *Ibid.*, p. 113. «...le obliteratedesi vitree marche filateliche ». *Ibid.*, p. 115. «... , indi fafner inusto fumido strepitoso...». *Ibid.*, p. 115. «... , intercise che berrettate oziosette calche...». *Ibid.*, p. 127. «... , l'incurva fida lama diminutiva...». *Ibid.*, p. 129.

<sup>116</sup> Le participe passé est employé comme adjectif, le verbe à l'infinitif comme substantif et le substantif *remue*, morphologiquement, plus qu'un verbe actif.

<sup>117</sup> Nous considérerons que la synchise est la figure extrême de la *confusion* syntaxique, en accord avec certains lexicologues et rhétoriciens qui la définissent comme une hyperbate exagérée. Nous ne l'opposons pas à d'autres figures de même nature que nous classerons, par rapport à elle, comme mineures : l'hyperbate donc, l'anastrophe, la dialyse, la diacope, l'inversion, l'hysteron proteron, la tmèse, etc. Rappelons, cependant, les principaux sens du verbe *syncheo* dont provient le substantif : mêler, confondre, bouleverser, renverser, abattre, déranger, rendre vain, violer. Citant Dumarsais, Littré note ceci : « Figure de construction ou plutôt vice de style par lequel, en détruisant l'ordre naturel des mots, on rend la phrase difficile à comprendre. C'est

des raisons d'euphonie et d'eurythmie mais aussi pour répondre à son goût architectonique de la période, Pizzuto ne respecte pratiquement jamais les règles de ce qu'on est convenu d'appeler l'ordre naturel du discours. Parfois, le bouleversement opéré est minime ou faible ; certaines disjonctions surprennent, rendant difficile la reconnaissance du rapport qui peut unir tel sujet à tel objet. Mais il n'est pas rare qu'une espèce de folie s'empare de l'écriture pour produire des tours syntaxiques monstrueux et donner au lecteur un sentiment de chaos et d'inharmonie délibérée<sup>118</sup>. Ce sentiment ne correspond sans doute pas à une intention de l'auteur, mais l'organisation discursive reflète un imaginaire où se télescopent, avec une spontanéité surveillée, des aperçus ironiques ou idéels et des formes grammaticales. Le texte devrait être l'inscription heureuse de ces rencontres tremblées qui ne connaissent pas la loi extérieure.

Donc, de l'architecture normale du discours italien moderne il ne reste pas ici pierre sur pierre. Mais le projet stylistique de Pizzuto n'est pas seul en cause. Il importe de songer au poids considérable du savoir linguistique ou, pour mieux dire, philologique de l'écrivain. Sa mémoire paraît parfois l'accabler ou l'*étourdir*<sup>119</sup>, irisant en facettes innombrables sa vision des choses. Face à une forme lexicale, fût-elle minime ou fragmentaire, Pizzuto voit et hallucine toute son histoire. Les souvenirs l'empêchent de focaliser sa pensée symbolique sur une quelconque synchronie. Il s'imagine, pour cela, contraint à dire plusieurs sens en même temps<sup>120</sup>. De là l'insolence<sup>121</sup>, littéralement, de ce mode d'écriture qui comprime les significations en ménageant toujours des sous-entendus. Ne laissant rien en place dans la grammaire, telle que les siècles ont pu la lui léguer, l'écrivain fait se mouvoir les fonctions, usant de l'adjectif comme adverbe, du substantif comme adjectif ( voire comme préposition ) et se livrant sans retenue aux diverses délices du métoplasme<sup>122</sup>.

La question finale qui sourd de cette entreprise de subversion du langage commun est celle du sens général de ces stylèmes. Cette interrogation peut être en elle-même une clef de lecture si elle sert à déplacer les limites

---

lorsque tout l'ordre de la construction est confondu ... ».

<sup>118</sup> «... altrettante lacrime che vertici effeminando comitali sul piano ». *Pagelle I*, cit., p. 79. «... ; come diventatala forse quei lustri,...». *Ibid.*, p. 103. «... , avuti quel tizio causativo di loro danni,...». *Ibid.*, p.115. « Memorie tutte congenito allontanatrici ;... » *Ibid.*, p. 149.

<sup>119</sup> De la possibilité d'esquisser un portrait du vieux poète en jeune grive.

<sup>120</sup> On pourrait déceler quelques traces de romantisme derrière cette force coercitive de la connaissance historique d'une langue ( laquelle, à un certain degré, devient nécessairement science de plusieurs idiomes ).

<sup>121</sup> L'insolence est, avant tout, un manque de respect pour la coutume. Est *insolent* tout ce qui, n'étant pas habituel, sort de l'ordinaire.

<sup>122</sup> Nous entendons par métoplasme aussi bien le phénomène d'altération dans le matériel d'un mot ( métoplasme morphologique ) que le passage d'un terme d'une catégorie dans une autre ( métoplasme grammatical ).

ordinaires du fictif et du didactique. Le discours de Pizzuto, libre et poétique, amène insensiblement son lecteur à une réflexion prudente sur les structures élémentaires d'une langue qui s'appuie sur les substantifs et les adjectifs<sup>123</sup>. Au-delà de cette pause méditative c'est le phénomène global de la lecture qui appelle une nouvelle définition pratique parce que, précisément, son objet, si expérimental par certains côtés, s'affiche dans une nouveauté parfois insupportable. Le lecteur des *pagelle* sait qu'il n'est pas parti, a priori, à la recherche d'informations ; il ne s'attaque pas à un objet documentaire. Mais il croit se voir opposer des refus de signification ou se découvre, à cette occasion, un grand désir de compréhension. Or, si l'on admet avec l'auteur que ces textes s'inscrivent dans les manifestations de l'art narratif, il faut croire à l'existence d'un espace créé par le discours qui les tisse. Et, si cet espace possède une logique, deux opérations élémentaires sont indispensables pour qui veut comprendre. D'abord, définir au moins approximativement les composants du drame, en fonction d'un contexte aperçu dans ses grandes lignes. Ensuite, imaginer avec quelque vraisemblance la représentation que tend à donner l'écriture, pour parvenir à une saisie globale et continue de la réalité décrite. En d'autres termes, il convient non seulement d'avoir une idée du sens particulier mais aussi de pouvoir se représenter l'universalité de ce que tend à dire le texte dans son ensemble. Cela suppose que l'on accueille la notion d'une totalité du récit pizzutien. Il faut donc, pour finir, tenter d'observer la narrativité même de cette écriture.

Il n'est pas possible de parler d'une fiction *stricto sensu* à propos des *pagelle*. Celles-ci ne se résument pas. Racontent-elles seulement quelque chose ? Oui, si l'on voit dans la narration un exercice d'écriture (ou de récitation) libre, maîtrisé par un savoir mais sans projet documentaire<sup>124</sup>.

On ne saurait raisonnablement exiger le recul définitif de l'ambiguïté lorsqu'on en aborde la lecture. Ce qu'elles disent ne s'éclaire – ne se découvre, comme un ciel couvert – que lentement. L'une des raisons de cette obscurité<sup>125</sup> tient à certains choix stylistiques dont il a été question et notamment à un agencement syntaxique qui n'aide pas à distinguer dans la phrase sujets et

---

<sup>123</sup> Est-ce nécessairement une langue réduite, appauvrie ? Que signifie idéologiquement (ou philosophiquement) privilégier le substantif ? Que veut dire la substantivation prédominante ? Et pourquoi confier le sens (mais est-ce de cela qu'il s'agit ?) à la seule juxtaposition des termes ?

<sup>124</sup> Disons, par souci de clarification, que nous entendons par projet documentaire une entreprise de signification qui s'astreint sans faiblesse à la monosémie.

<sup>125</sup> Pizzuto est ici, après bien d'autres, un écrivain *skoteinos*. L'adjectif *amauros* (qui signifie indistinct, difficile à voir, obscur) a servi à Thomas More pour forger le nom de la ville imaginaire dont il est question dans sa célèbre *Utopia*. On se souvient que Badebec, femme de Gargantua, est « fille du roy des Amaurotes en Utopie ».

compléments<sup>126</sup>. Pizzuto, apparemment, a opté pour l'expression de l'action et de l'état en sacrifiant délibérément l'agent<sup>127</sup>. La narration ne s'appuie pas sur les sujets qui sont censés accomplir les actions ni, plus largement, sur les personnes qui participent au drame et que certains linguistes appellent des actants. Il semblerait que le bénéficiaire de cet effacement prononcé des *dramatis personae* soit non pas directement le narrateur mais plutôt le noyau imaginaire qui alimente le processus discursif. On peut examiner les effets de cette poétique sur deux plans.

D'abord, au niveau textuel où la narration rencontre les aspérités du jeu énigmatique. Il n'est pas sûr que Pizzuto ait voulu poser des pièges sous forme de devinettes plus ou moins contournées ( le contraire est plus probable ). Mais le tour elliptique de son style demeure un fait irréfragable. Les périodes sont très souvent constituées par une série de brèves propositions indépendantes qui, toutes, semblent annoncer une principale ( ou une majeure à laquelle elles s'ancreraient ) qui n'arrive jamais. Le lecteur y gagne un sentiment de pondération incertain parce qu'il se trouve devant un refus de clore le discours et d'établir une hiérarchie des valeurs sémantiques liées à l'information. Il ne parvient pas à savoir ce qui compte au premier chef, c'est-à-dire ce qu'il importe de connaître avant toute chose. C'est que, précisément, cette écriture est faite pour décourager définitivement de s'intéresser de façon privilégiée à ce qui est dit : elle ramène toujours à l'observation du *dire* – le fameux *narrare* pizzutien à distinguer, comme le feu de l'eau, du simple *raccontare*. La langue n'est pas là pour servir humblement à dire quelque chose car elle ne raconte que sa propre histoire et ses innombrables péripéties. Pizzuto connaît, pour sa part, les plaisirs que donnent ensemble les jeux de l'imagination et de l'esprit quand ils rencontrent les jeux de mots<sup>128</sup>. Il a sa recette personnelle pour réussir, selon son goût, ce genre d'accords. Il faut d'abord oser aller en quête d'éléments langagiers en des lieux très divers. C'est le travail de l'hétérologie, qui favorise par ailleurs les déplacements de sens<sup>129</sup>. Ensuite suggérer, sans insister, de possibles similitudes où plaisanteries obscures et évocations érudites ne sont point interdites. Enfin et surtout, ne pas oublier de faire disparaître dans ces associations ébauchées quelques précieuses parties intermédiaires dont l'escamotage ne manquera pas de déterminer un ton

---

<sup>126</sup> Hyperbates et abstractivité lexicale se conjuguent pour brouiller la vue du lecteur.

<sup>127</sup> Ce choix radical est sensible dans la fréquence des propositions infinitives et des propositions participiales.

<sup>128</sup> « Fra vicini, da loro soglie altri in vena



légèrement cabalistique. Ceci consacre la faillite du monde référentiel de la narration et, à l'opposé, le triomphe des mouvements du signifiant<sup>130</sup>.

L'ellipse intervient donc au bon moment dans un phénomène imaginaire et symbolique complexe où l'on discerne à l'œuvre les deux grandes figures de la métaphore et de la métonymie (ces sœurs faussement ennemies). Or, il se trouve qu'une troisième figure, que certains grammairiens disent très rare, renvoie fort clairement à ce jeu qui consiste à transformer en métaphore sournoise une métonymie au moyen d'une accumulation d'idées associées mais non entièrement mentionnées : c'est la métalepse<sup>131</sup>. Le modèle le plus pur en est représenté par la formule qui consiste à ne signaler explicitement que la dernière image (ou idée) du cheminement associatif. C'est un peu le principe de la charade et il n'est pas rare que le lecteur des *pagelle* se trouve, bon gré mal gré, dans la situation d'un cruciverbiste d'occasion. De plus, l'image ultime, obligeamment transcrite par l'écrivain, peut elle-même constituer une petite devinette culturelle. Car il ne suffit pas de savoir par quels glissements successifs, dignes de l'activité onirique, l'entendement du poète a pu en arriver là : encore faudrait-il percevoir l'évidence de tel qualificatif et de telle désignation, placés au voisinage immédiat du terme qu'ils sont censés déterminer ou représenter. À ce niveau, Pizzuto ne recherche nullement un rendu sémantique simple. Tout au contraire, il semble animé d'une phobie pour le récit direct et si le moindre fait ou acte référentiel ne paraît pas recevoir un traitement par la périphrase c'est que celle-ci, pour des raisons de légèreté, a été largement émondée au point de n'être plus reconnaissable comme telle. Ces jeux de miroirs allusifs produisent donc des raccourcis métaphoriques

---

<sup>130</sup> «... , rannocchio infimo o grillo editore ». *Ibid.*, p. 39. «... in panfili candidi consimile rosaio tutto York York York ». *Ibid.*, p. 61. « Giammai un sol passo di qua dall'orizzonte, ivi irraggiungibile musa, invano sperata, e fida tutta intera una vita, Cica, dolze Cica sempre sempre lontana. » *Ibid.*, p.79. « Sciancata ormai, ed incanutita forsanche ; difficoltoso nel carriaggio fluviale. » *Ibid.*, p.145.

<sup>131</sup> La métalepse évoque tout à la fois l'idée de cueillir, de prendre par surprise, de découvrir, de comprendre au sens de recevoir par les sens et par l'esprit. Sa définition est l'objet d'un certain flottement de la part des spécialistes. « La métalepse, qu'on a si mal-à-propos confondue avec la métonymie, et qui n'est jamais un nom seul, mais toujours une proposition, consiste à substituer l'expression indirecte à l'expression directe, c'est-à-dire, à faire entendre une chose par une autre, qui la précède, la suit ou l'accompagne, en est un adjectif, une circonstance quelconque, ou enfin s'y rattache ou s'y rapporte de manière à la rappeler aussitôt à l'esprit. » P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 127. « La métalepse est une espèce de métonymie [...] : elle ouvre, pour ainsi dire, la porte, dit Quintilien, afin que vous passiez d'une idée à une autre; *ex alio in aliud viam proestat* : [...] c'est toujours le jeu des idées accessoires dont l'une réveille l'autre. » Du Marsais, *Traité des tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977, p. 80. Cette dernière remarque de Du Marsais nous paraît particulièrement judicieuse et assurément pertinente ici. Notons, pour mémoire, que la supposée rareté de la métalepse nous paraît désormais discutable, notamment depuis que Genette, entre autres, a consacré les travaux que l'on sait à la métalepse narrative ( mais il est vrai qu'il s'agit d'un autre type de *glissement* ).

irrépérables ou, si l'on veut, indevinables. Les trouvailles expressives, les *sorties* du poète sont inopinées et même, ainsi qu'on le disait autrefois, *inopinables*<sup>132</sup>. C'est qu'elles participent d'une vérité d'ordre apodictique puisque l'esprit de l'écrivain y adhère parfaitement (même si elles semblent plutôt liées à une certitude analogique). Or, ce n'est pas nécessairement la même vérité qui s'impose à la conscience du lecteur, ignorant des dessous de l'affaire et des coulisses de la *fabrique*<sup>133</sup>.

On comprend à quel point cette tendance à la condensation dans le déplacement porte atteinte à une éventuelle linéarité diégétique de la narration. Celle-ci n'a pratiquement pour matière, bien souvent, que des allusions amphibologiques à l'indéchiffrabilité et des éloges in vivo de la polysémie, c'est-à-dire de l'Indécidable.

Si l'on considère maintenant le niveau figuratif on y trouve, pour faire perdre le fil au lecteur, des malices tout aussi redoutables. Elles concernent essentiellement les rapports entre le sujet et l'action. Tout paraît fait pour que ceux-ci demeurent dans une sorte d'indistinction constante. Actes, pensées, visions, sentiments, phénomènes et situations défilent sans que leurs agents soient explicitement mentionnés. Si, égaré par la quasi-absence de focalisation dramatique du discours, on se retourne vers le contexte en quête de quelques relations pertinentes la même rigoureuse indétermination se dessine implacablement. Des questions simples – Qui veut quoi ? qui désire ? qui agit ? – demeurent sans réponses, tant est grand le silence sur les pronoms personnels et inexistante l'interlocution directe<sup>134</sup>. Sans doute le grand désir qui meut l'écriture ne doit-il pas être recherché dans la frêle fiction filigranée que celle-ci concède sous forme de perles rares. Il s'épuise et se satisfait tout entier dans la production même de celle-ci. Il faut renoncer à recueillir ce reste, ce produit

<sup>132</sup> Voir à ce propos les très fines observations d'Arsène Darmesteter sur la catachrèse, placées par Aragon en exergue de *Blanche ou l'oubli*. Littré signale que le mot catachrèse signifie en musique une « dissonance dure et inusitée ».

<sup>133</sup> Pizzuto, assurément, écrit pour dire la vérité (la sienne s'entend). Et elle veut se manifester comme "véritable signification" par opposition à une fausse signification qui serait celle de l'écume des choses. Pour indiquer le sens vrai, c'est-à-dire caché ou sous-entendu, Xénophon et Platon employaient le mot *hyponoia* (Thucydide lui donne le sens, plus incertain, de conjecture, supposition). A propos de l'allégorie, Bernard Stambler a noté ce qui suit. « Le mot Allégorie ne semble pas avoir été employé avant l'époque de Plutarque ; pendant six siècles, l'activité symbolique s'est appelée *hyponoia*. Le terme *hyponoia* avait toute une série de sens ; de la simple relation entre une chose perçue et l'idée que l'on peut déduire de la perception jusqu'aux sens cachés dans la narration poétique, la description ou dans les mythes philosophiques ou religieux. » *Trois rêves*, in *Tel Quel* n° 23, automne 1965, p. 64.

<sup>134</sup> Citons les exceptions (encore sont-elles douteuses dans la mesure où la deuxième personne du singulier peut facilement avoir valeur collective et impersonnelle) « ..., ricoverarti... ». *Pagelle I.*, cit., p. 63. « Noverando tu al capo fogli di firma,... » *ibid.*, p. 61. « Tu rannicchiato... » *Ibid.*, p. 87.

secondaire que serait une *histoire*, engendrée par le discours fuyant sur la page.

même. A la liberté dans le maniement lexical de la langue répond, dans l'enchaînement sémantique et figuratif des périodes, une volonté inébranlable de ne respecter que certains décrets de l'ordre symbolique. Signifier est synonyme pour Pizzuto de laisser imaginer. Sans doute est-ce pour cette raison qu'il ne signale pas les coordonnées de ce qu'il entend représenter ( ou, seulement présenter ) à la sensibilité et à la liberté du lecteur. Il a trouvé la façon, heureuse pour lui, de faire apparaître sans pesanteur des réalités harmonieusement liées. Tout lui est occasion de manifester par écrit des traces de rêverie. Voilà pourquoi son discours narratif est un exil perpétuel dans une lande grammaticale ponctuée de brèves peintures. Il revient toujours à sa matière d'élection : le livre, l'écriture. Il ne parle que de cela, à travers un tamis jaloux. Une image en appelle une autre<sup>138</sup>, sortant d'un livre pour en constituer lentement un autre : avec une lenteur foudroyante, car on ne doit laisser passer que quelques mots triés sur le volet. Aux temps mythiques où les jugements de valeur n'existaient pas on pouvait employer, sans aucun mépris, le terme qui désigne cette action prudente : *ressasser*.

**Denis FERRARIS**

---

<sup>138</sup> Voir la *pagelle IX*, particulièrement libre dans l'évocation imaginaire ( *Hallali*, p. 67-69-71 ).