

GIORDANO BRUNO, CARLO EMILIO GADDA ET LA LANGUE DE LA FUREUR

Lorsqu'on se penche d'un peu près sur l'écriture d'auteurs hermétiques, ou considérés comme tels, on est inmanquablement confronté à une double difficulté. Comment en effet peut-on en rendre compte sans tomber d'un côté dans le travers d'un discours superficiel qui verrait dans l'hermétisme la justification d'une approche *distanciée* de l'écriture, et de l'autre, dans celui d'un discours qui, pris au jeu de la difficulté, épouserait les inflexions de la langue analysée, ses tours grammaticaux, bref ses particularités idiolectales pour tomber finalement dans la caricature d'un mimétisme métalinguistique, en l'occurrence un discours critique sur l'écriture hermétique qui serait lui-même un discours hermétique ?

Une approche formaliste aurait le mérite de ne s'en tenir qu'au texte, évitant par là le risque d'une dérive interprétative. Elle présente toutefois le défaut de l'assécher, de le priver d'une certaine force, d'une certaine vie, au-delà même du langage. Il convient donc de doubler, ou d'aiguillonner l'approche structurelle par une approche thématique qui étofferait en quelque sorte le contenu de l'analyse. Certes, celle-ci portant sur une écriture qui, par nature, accorde au fait linguistique une primauté relative sinon absolue, la thématique choisie devra suivre cette orientation linguistique. En d'autres termes, il ne s'agit pas de contrebalancer une approche formelle par une analyse de type narratif.

Ces préliminaires méthodologiques étant posés, comment peut-on dès lors justifier le rapprochement de deux auteurs, tous deux certes difficiles

d'accès, mais *a priori* aussi différents que Bruno et Gadda ? Rappelons que l'un appartient au XVI^e siècle, l'autre au XX^e, l'un est philosophe, l'autre écrivain. De plus - et dans l'Italie du morcellement linguistique cela a son importance - le premier est napolitain, le second lombard. Qu'est-ce qui légitime ce rapprochement, et est-on en droit de le justifier ? La question n'est pas purement rhétorique, même si elle en a les apparences, car au-delà des divergences manifestes que nous venons de voir, la jonction entre les deux auteurs, si elle ne va pas de soi, révèle néanmoins des affinités d'autant plus intéressantes et légitimes qu'elles relèvent au bout du compte de plusieurs ordres. L'analyse progressive de ces différents types d'affinités - ou plus exactement de ces différentes origines - la progression que l'on peut tenter dans l'explication du rapprochement, n'a pas d'autre objectif que de renforcer le bien-fondé de la jonction Bruno/Gadda. Un premier ordre que l'on pourrait qualifier d'objectif, d'immédiat au sens propre - c'est-à-dire sans la médiation, pour l'instant, d'une analyse de type poétique ou stylistique - concerne la fortune littéraire de Bruno. Bruno qui, bien que philosophe, a eu une influence considérable sur bon nombre d'écrivains du XX^e siècle (Brecht ou Joyce¹ surtout qui le tenait pour un maître) et parmi lesquels on trouve également Gadda. Ce dernier a lu Bruno, il l'a vraisemblablement pratiqué, comme en témoigne son oeuvre qui, à l'instar de celle d'autres grands écrivains de ce siècle, est émaillée de citations, voire simplement d'évocations plus ou moins explicites du philosophe napolitain. Ainsi *Il Castello di Udine* qui s'ouvre par une citation du *De Umbris Idearum* de Bruno, lui-même désigné sous l'appellation métonymique de «l'Arrostito», ou *La Meditazione milanese*, la «somme philosophique» de Gadda, qui se réfère à maintes reprises à Bruno, notamment lorsqu'il traite des rapports entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, ou quand il aborde la question brunienne par excellence de la pluralité des mondes². Dans le pamphlet anti-fasciste *Eros e Priapo*, Bruno est également sollicité, et ce dès le sous-titre «Da furore a cenere», sorte de formule parabolique qui concentre dans sa concision même toute l'expérience fasciste, des origines jusqu'à la débâcle, mais qui rappelle aussi à l'évidence deux oeuvres célèbres de Bruno, *Degl'eroici furori* et *La Cena delle ceneri*. Sans multiplier les exemples, on voit bien que parler d'une présence de Bruno chez Gadda apparaît de plus en plus comme une évidence. Bien sûr, cela n'est guère suffisant. Une simple présence, fût-elle objective, ne permet pas à elle seule de jus-

1. Cf. James Joyce, *La Philosophie de Giordano Bruno*, Paris, Gallimard, La Pléiade, pp.990-992.

2. Cf. *Meditazione milanese*, ch.IV «il carattere estensivamente indefinito dei sistemi reali» et ch.XI «L'atomo e l'infinito» in *Scritti vari e postumi*, Milano, Garzanti, 1993, pp.645-651 et pp.712-719.

tifier une comparaison. Car s'il y a bien une présence de Bruno chez Gadda, telle qu'elle soit digne d'être relevée, elle n'est pas non plus envahissante. Dans le «Panthéon» des maîtres qu'il vénère, Manzoni semble trouver davantage grâce à ses yeux. Lire à travers le prisme brunien l'œuvre de Gadda n'est pas impossible, l'idée est même séduisante, mais n'est que relativement intéressante car forcément réductrice. Il s'agit donc plutôt d'une présence diffuse.

Toutefois, nous n'avons fait qu'un pas dans l'analyse progressive des justifications. En réalité, cette première approche objective, pour nécessaire qu'elle soit, apparaît moins pertinente eu égard à celle que l'on pourrait définir par une sorte de parallélisme inversé. Les deux auteurs occupent une place particulière, presque marginale, dans le domaine qui leur est spécifique, la philosophie et la littérature. Or, cette confrontation laisse apparaître d'autres indices. Car Gadda n'est pas un écrivain au sens traditionnel du terme. Il y a chez lui une évidente tentation philosophique, comme le montrent des textes comme *La Meditazione milanese*. Rappelons en outre qu'il a commencé des études de philosophie, et dans sa dernière oeuvre, *Eros e Priapo*, il avouera explicitement : «Preferisco leggere la *Teodicea* di Leibniz che un mezzo capitolo di Cronin». L'aveu est révélateur *a posteriori*, car toute l'oeuvre de Gadda, depuis son *Giornale di guerra* jusqu'à cet ultime pamphlet, se déploie dans une tension permanente entre une écriture du débordement humoral, et plus généralement de l'expressivité, et une écriture de la rationalité, qui confine parfois à l'abstraction théorique, ou plus souvent à l'énoncé sentenciel, à forte connotation morale. Or, à la lecture des traités *in volgare* de Bruno, la même tension apparaît à l'oeuvre chez le philosophe. S'il y a chez Gadda un goût réel pour la spéculation intellectuelle, voire philosophique, à l'inverse, il y a chez Bruno une sorte de «mise en scène» littéraire de la parole philosophique.

L'aspect proprement littéraire de l'écriture de Bruno - justifié d'abord par son oeuvre (Bruno est l'auteur d'une comédie, *Il Candelaio*) et aussi dans ses traités, par une multitude de références littéraires, à l'Arioste, Folengo, Tansillo, Berni, qui finissent par déteindre sur sa propre écriture - cet aspect n'a jamais fait l'unanimité, ni chez les critiques littéraires qui considèrent Bruno étranger à leur domaine, ni chez leurs confrères philosophes, qui n'en retiennent que la pensée dépourvue de son habillage linguistique. Or, Bruno n'est pas moins écrivain que philosophe. Il ne dissocie jamais la figure de l'artiste, liée à l'écriture, de celle du philosophe, liée à la pensée en acte. Les deux pratiques sont d'ailleurs indissociables, et en cela Bruno préfigure la démarche singulière d'un Schopenhauer ou d'un Nietzsche qui fondent et forgent une pensée dans un moule stylistique.

Paradoxalement, tout en étant un auteur difficile, Bruno n'a en théorie pas besoin d'exégète (au contraire d'un Hegel par exemple). L'adoption du

volgare, en lieu et place du latin - langue obligée de l'écriture philosophique - répond à une exigence de clarification en même temps qu'à une nécessité à la fois philologique et philosophique : une philosophie nouvelle, telle que celle de Bruno, ne pouvait être transmise que par une langue nouvelle (nouvelle par rapport aux habitudes linguistiques de l'époque). C'est le postulat d'une transparence linguistique qui fait dire à Bruno : «L'Italiano raggioni con chi l'intende»³, ou bien :

«Quà Giordano parla per volgare, nomina liberamente, dona il proprio nome a chi la natura dona il proprio essere; non dice vergognoso quel che fa degno la natura; non cuopre quel ch'ella mostra aperto; chiama il pane, pane; il vino, vino; il capo, capo; il piede, piede; ed altre parti, di proprio nome; dice il mangiare, mangiare; il dormire, dormire; il bere, il bere; e cossì gli altri atti naturali significa con proprio titolo.»⁴

ou encore : «Tutti quei che intendono la lingua italiana comprenderanno la filosofia del Nolano»⁵. Paradoxe que l'on trouve également dans l'écriture de Gadda. Certes, celui-ci procède le plus souvent par accumulations et juxtapositions de séquences hypotactiques propres à noyer le lecteur, mais cette pratique, qui chez Gadda est la plupart du temps une transposition mimético-parodique d'une langue par conséquent pseudo-archaïque, n'a pas qu'une fonction dilatoire au sein du récit, dont le statut en tant que tel tend de plus en plus à s'effriter. Une lecture un tant soit peu attentive des écrits de Gadda montre que parallèlement à ce style babélique, l'écrivain fait coexister, apparaître de nombreuses incises métalinguistiques qui ont pour but de restituer aux mots une sorte d'authenticité première, notamment par tout un jeu sur l'étymologie⁶.

3. Giordano Bruno, *De gli eroici furori* in *Dialoghi italiani, II, Dialoghi morali*, Firenze, Sansoni editore, 1958 (2è éd. 1985) p.947. Trad. Paul-Henri Michel, *Des fureurs héroïques*, Paris, Les Belles lettres, 1984, p.118 : «L'italien parle à qui l'entend».

4. *Spaccio della bestia trionfante*, in *Dialoghi italiani, ibid.*, p.551 ; trad. Bertrand Leverageois *L'expulsion de la bête triomphante*, Paris, Michel de Maulne, 1992, p.6 : «Ici, Giordano parle en langue vulgaire, nomme librement et donne son nom à ce à quoi la nature donne son être. Il n'appelle point honteux ce que la nature rend digne. Il ne déguise point ce qu'elle révèle. Il appelle le pain le pain, le vin le vin, une tête une tête, un pied un pied et les autres parties du corps de leur nom. Il appelle manger manger, dormir dormir, boire boire et donne ainsi aux autres actions naturelles le titre qu'elles méritent.»

5. *De la causa, principio et uno, ibid. Dialoghi...I*, p.257 ; trad. Emile Namer *Cause principe et unité*, Paris, P.U.F, Editions d'aujourd'hui, p.119 : «...Tous ceux qui entendent la langue italienne comprendront la philosophie du Nolain.»

6. Un jeu assez peu «ludique» en fin de compte, que l'on retrouve dans *L'Adalgisa, La Cognizione*, les *Favole* et surtout dans *Eros e Priapo*, dans lequel la finalité pédagogique et morale tend à prévaloir sur la virtuosité littéraire et le simple exercice de style que ce jeu semblait susciter au premier abord.

Nous reviendrons sur cet aspect lié à une finalité morale de l'écriture. Il faut tout d'abord insister sur la question de la langue et sur ce plurilinguisme qui semble être un premier point d'ancrage pertinent entre les deux auteurs, indépendamment même de l'influence possible que l'un a pu exercer sur l'autre. En effet, Bruno, tout comme Gadda, emploie les registres linguistiques les plus divers, un mélange d'écriture dialectale (surtout le napolitain chez Bruno), voire pluridialectale (principalement chez Gadda) et d'écriture hyperlittéraire, archaïque dont la pertinence est bien sûr plus remarquable chez le Grand Lombard. Les deux auteurs ne manquent pas de recourir à de nombreux emprunts (au français, à l'anglais, à l'allemand ou à l'espagnol), ni de forger de multiples néologismes. Le pastiche du latin - le macaronisme - est également un procédé d'écriture commun à Bruno dont on peut dire avec certitude qu'il a assidûment pratiqué le Folengo du *Baldus*, et à Gadda qui représente à sa manière l'un des derniers avatars de ce courant littéraire ⁷.

Le choix d'une thématique comme celle de la fureur répond à une nécessité d'ordre méthodologique. Il s'agissait en quelque sorte de canaliser les analogies entre Bruno et Gadda à travers une thématique, ou une notion, qui fût suffisamment vaste pour ne pas négliger les particularités propres aux deux écrivains. Il ne s'agit pas de tout mettre sur le même plan, de niveler en quelque sorte toute forme de particularisme en cherchant systématiquement à rapprocher les deux auteurs. Il s'agit plutôt de partir d'un présupposé que de nombreux indices rendent aisément vérifiable - à savoir que Bruno et Gadda emploient tous deux ce qu'on peut appeler une écriture de la fureur - et à partir de là d'essayer de dégager les lignes de force d'un état d'esprit commun, d'une sorte de communauté d'esprit.

Le premier point concerne l'aspect théorique de la notion de fureur. Or, curieusement, malgré l'importance de cette notion en philosophie, elle n'a pratiquement pas été étudiée (elle ne figure par exemple dans aucun dictionnaire de philosophie ⁸). Adopter, en premier lieu, une telle démarche théorique s'explique tout simplement par le fait qu'elle permet de comprendre l'adoption de cette notion par Bruno, qui à son tour l'élève au rang de concept philosophique, et de comprendre au bout du compte ses implications directes dans l'écriture. Sans trop entrer dans les détails, rappelons que le concept de «fureur

7. Cf. Cesare Segre «La tradizione macaronica da Folengo a Gadda (ed oltre)», in *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979. Par ailleurs, Gadda fait, à maintes reprises, allusion à Folengo, notamment dans plusieurs essais de *I viaggi la morte*.

8. On la trouve toutefois dans les dictionnaires d'esthétique, comme par exemple le *Vocabulaire d'esthétique*, sous la direction de M. Souriau, Paris, P.U.F., 1990, qui signale la filiation platonicienne et ficinienne, ce qui tend à renforcer la pertinence de la notion sur ce plan, et en particulier sur le plan littéraire.

poétique» est d'ascendance platonicienne. Dans le *Phèdre* et dans le *Ion*, Platon développe l'idée que l'oeuvre naît moins de l'art, c'est-à-dire au fond de ses règles codifiées, de ses conventions d'écriture, que d'une espèce d'enthousiasme forcené à travers lequel l'artiste n'est plus maître de soi, et qui n'est pas autre chose que l'inspiration artistique que Platon considère de nature divine. Lorsqu'à la Renaissance on redécouvre Platon grâce à Marcile Ficin, celui-ci reprendra la théorie platonicienne de l'amour et de la fureur poétique, et une bonne partie de la littérature de cette époque sera au moins autant redevable à Ficin qu'à Platon. Quant à Bruno, c'est bien à travers la médiation de Ficin qu'il a abondamment lu et pratiqué, que s'explique le renouveau extraordinaire de cette conception de la fureur. L'exposition systématique et rigoureuse de cette notion dans un dialogue tel que les *Fureurs héroïques* n'est évidemment, du strict point de vue philosophique, que la reprise d'une conception antérieure à l'analyse de Bruno, et les deux dialogues de Platon ainsi que le *Sopra lo amore ovvero il Convito di Platone* de Ficin⁹ sont en effet les hypotextes philosophiques, la source directe du traité brunien. Retenons de cette influence le fait que si Bruno, tout comme Platon et Ficin, distingue plusieurs degrés de fureur, il opère finalement un net partage entre une *bonne* et une *mauvaise* fureur ; et malgré les multiples subdivisions que l'on trouve dans *Gl'eroici furori*, c'est bien à une double distinction que l'on a affaire : «Ponemo, et sono, più specie di furori, li quali tutti si riducono a doi geni»¹⁰. Mais derrière cette définition, il y a implicitement l'idée d'un parcours initiatique, d'un itinéraire spirituel de l'âme qui parvenant à une totale libération de soi, à une totale abnégation, s'abîme en quelque sorte dans la contemplation de Dieu. En ce sens, la subdivision que Bruno opère au sein de la «bonne» fureur a son importance. Le trajet que doit entreprendre l'âme le conduit ainsi de l'initiale fureur poétique, d'ascendance ficinienne, à la fureur héroïque, c'est-à-dire à la contemplation divine. Mais ces deux degrés de fureur ne sont pas dissociables ni antithétiques, mais impliquent au contraire une étroite corrélation. Cette précision est capitale, car une transposition en termes littéraires fait apparaître une opposition de type stylistique entre une écriture expressive, polyphonique, et une écriture au contraire rationnelle et unitaire. L'opposition de principe en réalité n'en est pas une. Chez Bruno, comme plus tard chez Gadda, l'intellect et l'affectivité ne s'opposent pas mais collaborent pour le même double objectif, à savoir combattre toute forme de langage déviée et pervertie (la pédanterie scolastique chez Bruno, la rhéto-

9. Marsilio Ficino, *Sopra lo amore ovvero il Convito di Platone*, ed. de G. Ottaviano, Milano, Celuc, 1973.

10. *Opus cit.*, p.986; trad. P.H.Michel, p.176 : «On pose, et il existe, plusieurs espèces de fureurs, lesquelles se réduisent toutes à deux genres»

rique fasciste et bourgeoise chez Gadda) et faire advenir le triomphe du Vrai, de la Vérité :

«Non disputo per amor della vittoria per se stessa (perché ogni riputazione e vittoria stimo nemica a Dio, vilissima e senza punto di onore, dove non è la verità) ma per amor della vera sapienza e studio della vera contemplazione m'affatico, mi cruccio, mi tormento.»¹¹

et chez Gadda :

«L'atto di conoscenza in genere ha da radicarsi nel vero, cioè in quel quid ch'è stato vivuto e non sognato da le genti.»¹²

Certes, Gadda est relativement étranger à ce substrat philosophique. On ne trouve pas chez lui de mise en forme théorique de la notion de fureur, même si l'on peut penser légitimement qu'il connaissait ces antécédents platoniciens et ficiniens à travers Bruno et sa très grande culture philosophique. Mais cette rapide mise au point semblait nécessaire, d'abord parce que cette théorisation est très présente chez Bruno, d'autre part, surtout, parce qu'elle permet de mettre en évidence les éléments d'une poétique, c'est-à-dire un ensemble de pratiques stylistiques commun aux deux auteurs.

Voyons à présent ces éléments - et ce sera le deuxième point - en les étayant de considérations d'ordre métalinguistique. Car si la fureur n'a pas été théorisée par Gadda en tant que notion philosophique, l'écriture de la fureur - c'est-à-dire une écriture qui repose essentiellement sur des ruptures de ton, des écarts de langage, et plus généralement une constante décodification des structures grammaticales - cette écriture a bien fait l'objet de considérations d'ordre théorique aussi bien de la part de Bruno que de Gadda.

On pense tout d'abord au sens premier du mot fureur qui associe ce terme à tout ce qui de près ou de loin a trait aux accès de rage ou de colère, à des débordements d'humeur frisant la violence frénétique ou incontrôlée. On voit comment à partir de là se dessine une certaine forme d'écriture qui, dans le cas de Bruno comme de Gadda, se nourrit de l'idiosyncrasie des auteurs - Gadda répète qu'il est un «frenetico»¹³ et Bruno dit en substance la même chose¹⁴ - pour finalement se confondre avec une écriture que l'on pourrait

11. *De l'infinito, universo e mondi, ibid.* p.347 ; *L'infini, l'univers et les mondes*, trad. Bertrand Levergeois, Paris, Berg international, 1987 : «Je ne dispute par amour de la victoire (car j'estime ennemies de Dieu, des plus viles et des plus ignobles, toutes réputation et victoire dénuées de vérité). Mais c'est par amour fervent de la sagesse et de l'observation vraies que je m'épuise, m'inquiète et me tourmente.»

12. *Eros e Priapo*, in *Saggi giornali favole*, II, Milano, Garzanti, 1992, p.240 ; trad. Giovanni Clerico, Paris, C.Bourgeois, 1990, p.44 : «L'acte de connaissance, en général, doit s'enraciner dans le vrai, c'est-à-dire dans ce *quid* qui a été vécu, et non rêvé, par les gens.»

13. *Il castello di Udine*, in *Romanzi e racconti*, I, p.142.

14. «Spirto inquieto» dit-il de lui dans *Infinito universo et mondi*, in *Dialoghi, t.I*, p.347.

qualifier de pamphlétaire¹⁵. Un style violent qui, accumulant les ruptures de construction et les incises imprécatives, parfois injurieuses, rompt progressivement avec tout discours de nature démonstrative. Pour cela, Bruno et Gadda postulent une totale liberté d'expression, le premier au nom de l'universalité de la philosophie, le second au nom de la malléabilité constitutive de la langue employée. Dans le *De causa, principio e uno*, Filoteo (porte-parole de Bruno) lance cette profession de foi : «Al vero filosofo ogni terreno è patria.»¹⁶ Dans un essai de *I viaggi la morte*, Gadda justifie ainsi le caractère hétérogène de son écriture :

«I doppioli li voglio tutti per mania di possesso e per cupidigia di ricchezza : e voglio anche i triploni e i quadriploni (...). Non esistono né il troppo né il vano per una lingua.»¹⁷

Cette profession de foi répond à celle de Bruno qui par la bouche d'Hermès, dans le *De la causa*, met à jour de façon métapoétique l'écriture qui est la sienne, fondée sur une pluralité de niveaux de langue :

«...desidero di sapere, se fallano coloro che dicono, che tu fai la voce di un cane rabbioso e infuriato, oltre che talvolta fai la simia, talvolta il lupo, talvolta la pica, talvolta il papagallo, talvolta un animale talvolta un altro, meschiando propositi gravi e seriosi, morali e naturali, ignobili e nobili, filosofici e comici?»¹⁸

Suit une justification de cette variété stylistique qui offre une similitude supplémentaire avec Gadda, à savoir la métaphore culinaire :

«Non vi meravigliate, fratello, perché questa non fu altro ch'una cena, dove gli cervelli vegnono governati dagli affetti, quali gli vegnono porgiuti dall'efficacia di sapori e fumi de le bevande e cibi. Qual dunque può essere la cena materiale e corporale, tale conseguentemente succede la verbale e spirituale; cossì

15. Pour une analyse plus approfondie du style pamphlétaire, dont certaines conclusions peuvent s'appliquer à Bruno, on consultera avec profit Marc Angenot *La parole pamphlétaire-Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1984.

16. *Op. cit.*, p.201; trad. Emile Namer, *op.cit.*, p.55 : «à un vrai philosophe, toute terre est une patrie.»

17. *Lingua letteraria e lingua dell'uso*, in *Saggi giornali favole I*, *op.cit.*, p.490 ; *Les voyages la mort*, trad. Monique Baccelli, Paris, C.Bourgeois, 1994, pp.117-118 : «Les doublets, je les veux tous, par manie de la possession et par cupidité, et je veux aussi les triplets et les quadruplets (...). Car dans une langue il n'existe rien d'inutile, ni de superflu.»

18. *De la causa*, *op.cit.*, p.197 ; trad. Emile Namer, *op.cit.*, pp. 50-51 : «...je désire savoir si se trompent ceux qui prétendent que tu prends la voix d'un chien enragé et furieux, sans compter que, tantôt tu fais le singe, tantôt le loup, tantôt la pie, tantôt le perroquet, tantôt un animal, et tantôt un autre, mêlant des propos graves et sérieux, moraux et naturels, ignobles et nobles, philosophiques et comiques ?»

dunque questa dialogale ha le sue parti varie e diverse, qual varie e diverse quell'altra suole aver le sue; non altrimenti questa ha le proprie condizioni, circostanze e mezzi, che come le proprie potrebbe aver quella (...). Ivi, come è l'ordinario e il dovero, soglion trovarsi cose da insalata e da pasto, da frutti da ordinario, da cocina da speciaria, da sani da amalati, di freddo di caldo, di crudo di cotto, di acquatico di terrestre, di domestico di selvatico, di rosto di lessato, di maturo di acerbo, e cose da nutrimento solo e da gusto, sustanziose e leggiere, salse e insipide, agreste e dolci, amare e suavi. Cossì quivi, per certa conseguenza, vi sono apparse le sue contrarietà e diversità, accomodate a contrarii e diversi stomachi e gusti, a' quali può piacere di farsi presenti al nostro tipico simposio, a fine che non sia chi si lamenta di esservi gionto invano, e a chi non piace di questo, prenda di quell'altro.»¹⁹

La métaphore culinaire revient à maintes reprises chez Gadda - dans *Un concerto di centoventi professori* de *L'Adalgisa*, dans *Le Meraviglie d'Italia*, ou dans *Eros e Priapo*. L'exemple tiré du *Primo libro delle Favole* est sans doute l'un des plus significatifs :

«Il sedano buttato in pentola, v'incontrò la culatta del bue. Ne venne un brodo ch'ebbe succhi e pepsine dalla culatta del bue e il gusto e il profumo dal sedano. Questa favoletta ne ammonisce, o uomini battiferro, a non dileggiare gli scrittori.»²⁰

On a là une claire revendication poétique d'une écriture fondée sur la variété des registres linguistiques.

L'écriture de la fureur a pour objet des cibles récurrentes et privilégiées. Nous y avons déjà fait allusion. La fureur de Bruno s'exerce principalement contre la pédanterie que le philosophe considère comme le vice suprême de

19. *Ibid.*, p.197-198 ; trad., p.51-52 : «Ne vous étonnez, mon frère, parce que ce ne fut là qu'un souper, où les cerveaux sont sous la dépendance des états physiologiques produits par les saveurs et les vapeurs des boissons et des aliments présentés. Tel est le souper matériel et corporel et tel, en conséquence, son aspect verbal et spirituel. Aussi, le dialogue a-t-il ses parties variées et diverses, comme variées et diverses sont habituellement les parties du souper; celles-ci ont leur propres conditions, circonstances et fins, comme pourraient les avoir celles-là. [...] Là (dans un souper), comme c'en est l'usage et le devoir, se trouvent habituellement des salades et des mets; des fruits et des ordinaires; de la cuisine et des épices; des plats pour gens robustes et des plats pour malades; des aliments froids et des chauds, crus et cuits, d'origine aquatique et d'origine terrestre, indigènes et exotiques; du rôti et du bouilli; des fruits mûrs et des fruits acerbés; des plats de résistance et des plats pour gourmets seuls, et d'autres substantiels ou légers, salés ou insipides; des fruits naturels ou en compote, amers ou doux. De même ici (dans le dialogue), par une certaine analogie, vous sont présentées choses contraires et diverses, accomodées aux estomacs et aux goûts différents et multiples de ceux qui auraient plaisir d'assister à notre symbolique banquet; ainsi personne ne se plaindra d'être venu en vain, et celui qui ne veut pas de ceci pourra prendre de cela.»

20. *Il primo libro delle Favole*, in *Saggi giornali favole II*, p.18.

l'humanité, tandis que celle de Gadda vise surtout la bourgeoisie et la vaine rhétorique fasciste. Mais on le voit bien, malgré les différences d'ordre théologique, voire plus globalement historique, dans les deux cas nous avons affaire à une problématique de langage. Les hautes exigences métaphysiques de Bruno ne pouvaient à l'évidence être compatibles avec toute une rhétorique scolastique pédante qui, d'un point de vue philosophique, se pose de faux problèmes. De même, depuis les «fureurs» du *Giornale di guerra*, Gadda ne cesse de combattre une pratique pervertie du langage non conforme à sa morale de l'individu fondée sur des principes d'ordre et de discipline, sur une parfaite adéquation entre la pensée et les actes. Disons plus généralement que les deux auteurs combattent à leur manière une certaine vacuité du langage. A partir de cet objectif commun, les ressemblances sont parfois saisissantes. Voici un exemple de dénonciation du langage creux des pédants :

«Ma quegli altri (i pedanti) tanto più si mostrano espressamente rustici, quanto par che vogliano o col *divum pater* o col gigante Salmoneo altitonare, quando se la spasseggiano da purpurato satiro o fauno con quella spaventosa e imperial prosopopeia, dopo aver determinato nella catedra regentale a qual declinazione appartenga lo *hic, et haec, et hoc nihil.*»²¹

A quoi l'on peut comparer cette fable de Gadda :

«Un tale, avendo pescato nel vocabolario il verbo erigere, lo usò al perfetto coniugando erigerono. Ebbe issosofatto la sospirata cattedra.»²²

Dans ce cas précis, plus concise chez Gadda, la dénonciation n'en est pas moins forte. D'ailleurs, chez ce dernier, elle semble atteindre un degré supplémentaire de gravité, puisqu'après le parler creux des pédants tant décriés par Bruno, et qui n'ont pas d'autre préoccupation métaphysique que de s'interroger sur le genre de tel ou tel terme ou sur la déclinaison de telle ou telle proposition²³, on est à présent confronté au parler faux de la bourgeoisie mila-

21. *De la causa*, *op.cit.*, p.213; trad., *op.cit.*, p.68 : «Mais les autres (les pédants) se montrent d'autant plus rustiques qu'ils veulent tonner davantage, à l'instar du *divum pater* ou du géant Salmonée, quand - tels des satyres ou des faunes revêtus de pourpre - ils déambulent avec leur effarante et impériale suffisance, après avoir déterminé, du haut de leur chaire magistrale, à quelle déclinaison appartiennent *hic et haec et hoc nihil.*»

22. *Il primo libro delle Favole*, *op.cit.* in *Saggi, giornali, favole II*, p.47 ; «Un tel ayant pioché dans le dictionnaire le verbe ériger, le conjugua au passé simple : ils érigèrent. Il obtint aussitôt la chaire tant désirée» [nous traduisons]

23. Cf. aussi *De la causa*, *op.cit.*, p. 210 : «...poco solleciti de l'eloquenza e rigor grammaticale, erano tutti intenti alle speculazioni, che da costoro son chiamate Sofismi.» Trad. Namer, p.65 : «...peu soucieux d'éloquence et de rigueur grammaticale, étaient tout attentifs aux spéculations que vos docteurs appellent des sophismes.»

naise, des hiérarques fascistes ou de la peuplade féminine subjuguée par les harangues animalières du Duce. Aux yeux de Gadda, qui tout comme Bruno n'était pas à une pointe misogyne près, le comportement des femmes est emblématique de leur soumission aveugle à toute forme de pouvoir, quelle qu'elle soit :

«La donna ama e riverisce chi comanda (...). Il geometra lo chiama ingegnere, lo studente trombato lo chiama avvocato, il cavadenti lo chiama dottore, l'empirico dell'erbe e de' cerotti lo chiama specialista e archiatra, il sonatore di mandolino lo chiama professore, e il sonatore in generale lo chiama un «jeune homme de beaucoup de mérite», un uomo di grande ingegno, com'è giusto.»²⁴

Un peu plus loin, Gadda décrit de façon paroxystique cette soumission féminine :

«Una di codeste pazze riuscì a fare un figlio : col ritratto del kuce. Ed ebbe il pupo, al nascere, le quadrate mascelle del Mascellone, tanto che lo ricovrarono al Cottolengo. Dove il mostricciattolo pisciò, cioccolattò, crebbe e proferì apoftegmi : in tutto simili a quelli del Padre.»²⁵

C'est évidemment un exemple extrême - mais tout pamphlet (et *Eros e Priapo* en est un) est extrémiste - qui rentre au même titre que d'autres dans une condamnation plus générale d'une pratique dévoyée du langage, condamnation sous-tendue par une très forte intentionnalité morale, bien résumée dans cette formule que l'on trouve dans *I viaggi la morte* : «La parlata falsa falsifica l'anima»²⁶.

Nous avons vu la théorisation de la fureur, et certaines remarques métalinguistiques justifiant l'adoption d'une écriture hétérogène, nous avons vu les différents objectifs que s'étaient fixés les deux auteurs, la langue de la fureur a donc, semble-t-il, trouvé une double, voire une triple légitimation. Voyons dans quelle mesure cette écriture, ou plus exactement ce sentiment de la

24. *Eros e Priapo*, *ibid.*, p.254 ; trad. Clerico, p.67 : «La femme aime et révère qui commande (...). Le géomètre, elle l'appelle ingénieur; l'étudiant collé, elle l'appelle avocat; l'arracheur de dents, elle l'appelle docteur; le guérisseur avec ses simples et ses emplâtres, elle l'appelle spécialiste et archiatre; le joueur de mandoline, elle l'appelle professeur, et plus généralement elle voit dans un musicien un «jeune homme de beaucoup de mérite», un homme doté d'un panetton talentueux, comme de juste.» Parfois, la concision permet d'atteindre un degré de violence supplémentaire : «La politica non è fatta per la vagina», *Ibid.*, p.246.

25. *Ibid.*, p.264; trad., p.82 : «L'une de ces folles parvint à concevoir un enfant : avec le portrait du koutché. Et le poupon, dès la naissance, eut la mâchoire carrée du Mandibuleux, au point qu'ils l'hébergèrent à Cottolengo. Où le petit monstre pissa, chiacolata, grandit et proféra des apoftegmes : strictement semblables à ceux du Père.»

26. *Meditazione breve circa il dire e il fare* in *Saggi, giornali, favole*, I, p.445. «Le parler faux falsifie l'âme» [nous traduisons].

fureur²⁷, est constitutif d'une poétique plus générale, voire la détermine, la conditionne. Il y a certains éléments qu'on ne peut ignorer. Par exemple, aucun dialogue de Bruno ne suit rigoureusement la tradition rhétorique du dialogue philosophique qui commence généralement par exposer l'objet du discours avant de le développer et le discuter dans une non moins traditionnelle joute oratoire. Dans la majorité des cas, au contraire, les dialogues bruniens s'ouvrent presque *ex abrupto* par un passage polémique. Autrement dit, le sentiment de la fureur est immédiatement «sollicité», l'auteur annonçant ainsi d'entrée de jeu la tonalité générale du discours. *La Cena delle ceneri* s'ouvre par une conversation à trois voix, *in medias res* et d'emblée polémique, car très rapidement on voit poindre des flèches lancées contre la «secte» (sic) des pédants d'Oxford. De même, la première partie du dialogue suivant de Bruno, le *De la causa*, est entièrement polémique puisqu'elle constitue une sorte de défense et illustration de la *Cena* qui avait été l'objet d'attaques violentes de la part des universitaires anglais. On trouve ainsi, dans ces textes, des «affabilités» comme : «...per il più sotto titolo di dottori cacciano annullati cavalli e asini diademati.»²⁸ ; ailleurs, Bruno s'attaque à Pierre de La Ramée qu'il qualifie de «français archipédant» ou à l'illustre Francesco Patrizi affublé du titre de «sterco di pedanti (...) che ha imbrattati tanti quinterni con le sue *Discussioni peripatetiche*.»²⁹ Et dans un passage du *Spaccio*, les pédants sont réduits à une «fetida sporcaria»³⁰ et «cherchent la divinité dont ils n'ont aucune idée, dans les excréments des choses mortes et inanimées»³¹. Il faut insister sur le fait que cette écriture de la fureur est omniprésente. Bruno ne l'adopte pas uniquement dans son oeuvre littéraire proprement dite, *Il candelaiio*, dans laquelle la catégorie des pédants, à travers le personnage de Manfurio, est déjà visée, mais dont la caricature est en réalité plus ironique que franchement polémique. En fait, la dénonciation de la pédanterie est beaucoup plus violente dans les dialogues philosophiques de Bruno que dans sa pièce, et de surcroît, au sein même des dialogues, l'écriture de la fureur ne se cantonne pas dans les dialogues «moraux», dans lesquels effectivement Bruno est sans

27. Il s'agit, en effet, plus d'un sentiment que d'une notion ou d'un concept - la filiation avec Platon et Ficin ne peut expliquer à elle seule l'emploi d'une écriture de la fureur fondée sur les écarts linguistiques, la polémique et l'injure.

28. *De la causa*, *op.cit.*, p.209; trad., p.64 : «...la plupart des maîtres sous le titre de docteur cachent des sots parés de bagues et des ânes ornés de diadèmes.»

29. *Ibid.*, p.260; trad., p.122 : «...déchet des pédants (...) qui a souillé tant de cahiers avec ses *Discussions péripatéticiennes*.»

30. *Spaccio della bestia trionfante*, in *Dialoghi morali*, II, p.625 ; trad. B.Levergeois, *Expulsion de la bête triomphante*, p.213 : «une ordure fétide».

31. *Ibid.*

doute plus proche de l'homme, de l'humanité, alors que dans les dialogues «métaphysiques», dans lesquels le philosophe couche sur le papier sa vision cosmologique de l'univers fondée sur une pluralité des mondes infinie, on eût attendu une écriture plus neutre, plus distanciée, plus objective eu égard à l'objet du discours. Or, même dans ces dialogues métaphysiques, le sentiment de la fureur transparaît très nettement, ce qui tend à montrer qu'il ne s'agit pas d'un sentiment passager et, conséquemment, qu'il fait partie intégrante de l'idiosyncrasie de l'auteur.

La même analyse est parfaitement défendable chez Gadda. Si l'on prend sa dernière oeuvre - *Eros e Priapo* - qui est sans doute l'un des textes les plus violents et les plus polémiques de la littérature italienne, et si, *a contrario*, on parcourt le corpus tout entier de l'écrivain, on se rend compte que ces ruptures de ton, ces écarts de langage, ces sautes d'humeur incontrôlées qui caractérisent en effet ce type d'écriture, sont présents dans les romans, les nouvelles, le théâtre, et même dans sa toute première oeuvre - le *Giornale di guerra e di prigionia* - oeuvre écrite «di prima mano», sans intention aucune de publication. Quelques exemples de ces deux oeuvres extrêmes montreront aisément que l'on a affaire au même procédé d'écriture. Dans ce passage, Gadda se réfère à un empereur romain en louant son sens de l'Etat qu'il fait passer bien avant ses ambitions personnelles :

«Tiberio Cesare antepose per tal modo la incolumità e le fortune vere dello stato alla jattanza d'un proprio fanfaronesco trionfo. Ne oblivimini, quæso. Date suum unicuique. Questo quì, Madonna bona!, non avea manco finito di imparucchiare quattro sue scolaresche certezze, che son qua mè son qua mè, a fò tutt mè fò tutt mè.»³²

Suit une citation latine, et immédiatement après, *ex abrupto*, une interjection dialectale qui contamine, conditionne linguistiquement en quelque sorte toute la phrase. Mussolini est bien la grande victime de ce pamphlet : il se voit affublé de près d'une centaine de sobriquets injurieux, parmi lesquels on retiendra notamment : «Logos spermatique»; «Priapus Optimus Maximus»; «Super Balanus»; «le Tubéreux»; «le Mandibuleux»; «Gros modèle à torse et à traverse»; «Surhumain superviseur»; «Furieux renfrogné»; «Batracien tritalon»; «Grand Âne de nocher»; «Trombone optimal et Fessu maximal», etc... Si l'on se tourne à présent du côté du *Giornale di guerra*,

³²*Eros e Priapo, op.cit.*, p.227; trad., p.23 : «Ce fut ainsi que Tibère César fit passer la sécurité et les vraies destinées de l'Etat avant la jactance triomphale d'une personnelle fanfaronnerie. Ne oblivimini, quæso. Date suum unicuique. Mais celui-ci, saperlotte! il n'avait même pas fini d'enregistrer quatre certitudes scolaires, que déjà c'est moi que v'là, c'est moi que v'là, que c'est moi qui l'fais, c'est moi qui l'fais.»

voilà comment en deux exemples significatifs éclate le tempérament furieux de Gadda :

«Mi metto ora ad abbozzare una specie di romanzo, dove vorrei fermare alcune visioni antiche del mio animo : ma non ne farò nulla. - Scrivo lettere e bestemmio le mosche, altra fra le più puttane troie scrofe merdose porche ladre e boje forme del creato.»³³

Et un peu plus loin, fustigeant la lâcheté de ses compatriotes :

«Quand'è che questa razza di maiali, di porci, di essere capaci soltanto di imbruttire il mondo col disordine e con la prolissità dei loro atti sconclusionati, proverrà alle attitudini dell'ideatore e del costruttore, sarà capace di dare al seguito delle proprie azioni un legame logico, (...) Porci ruffiani, capaci solo di essere servi, e servi infedeli e servi venduti, andate al diavolo tutti. Non siete degni di chiamar vostri figli i morti eroici.»³⁴

Finalement chez Bruno comme chez Gadda, les deux plans coexistent en permanence : c'est à la fois la dénonciation d'une pratique linguistique non conforme à une certaine vérité morale et, par ailleurs, le reflet transposé, mimétique d'un tempérament furieux - sans doute plus développé dans l'oeuvre romanesque de Gadda - mais non moins important que la dénonciation morale, peut-être parce qu'il est plus directement lié à la création littéraire proprement dite chez deux auteurs qui se définissaient l'un «un rabbioso cinico» et l'autre «uno scrittore bizzoso e vendicativo»³⁵.

Jean-François LATTARICO

33. *Giornale di guerra e di prigionia*, in *Saggi giornali favole II*, p.571 ; traduction Monique Baccelli *Journal de guerre et de captivité*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1993, p.224 : «J'aurais aussi envie d'ébaucher une espèce de roman, dans lequel je fixerai quelques anciennes visions de mon âme, mais je n'en ferai rien. J'écris des lettres et j'insulte les mouches, qui sont les plus putassières, porcines, salopes, dégeulasses, merdeuses, breneuses et ordurières formes de la création.»

34. *Ibid.*, p.574; trad.229-230 : «Quand est-ce que cette race de cochons, de porcs, tout juste bons à enlaidir le monde par leur désordre et la prolixité de leurs actes avortés, atteindra les sommets de l'inventeur et du constructeur, quand sera-t-elle capable de donner à ses propres actes un lien logique? (...) Salauds de porcs, tout juste bons à être des larbins, des larbins traîtres, des vendus, allez tous au diable! Vous n'êtes pas dignes d'appeler les morts héroïques vos fils.»

35. «Un cynique enragé» et «un écrivain capricieux et vindicatif» [nous traduisons].