

La tentation de la prose, le rythme de la poésie : notations rythmiques sur *Il condominio di carne* de Valerio Magrelli

Le questionnaire de Proust consistait en une série de petites demandes plus ou moins anodines ou extravagantes auxquels les familiers de Méry Laurent répondaient d'une façon souvent plus humoristique que profonde. À ce jeu de société se sont livrées peintres écrivains et intellectuels au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècle. Parmi eux figure Stéphane Mallarmé, qui répondit à la question « [Quel sont] vos auteurs favoris en prose » avec profondeur et humour à la fois : « Ceux qui font des vers ». C'est à partir de cette apparente boutade que l'on pourrait lire toute une partie de la littérature qui, amorçant une étude sur le rythme, a changé pendant le XX^{ème} siècle la relation entre prose et poésie. En 2003 le poète roman Valerio Magrelli (1957), qui est, sans nul doute, l'une des voix les plus fortes et décisives de sa génération, a écrit son premier ouvrage en prose tout en continuant à « faire des vers ». Mais que veut dire « vers », dans cette acception prosastique ? Selon la leçon mallarméenne c'est dans le rythme que se trouve le signe même du langage poétique (dans chacune de ses manifestations). La prose, tout simplement, n'existe pas : il y a l'alphabet et ensuite des vers, plus ou moins compacts, ce qui veut dire qu' à chaque fois qu'il a un effort vers le style il y a aussi versification (il s'agit donc d'une manifestation extrême de l'équation formaliste entre rythme et style). Or, on trouve dans les pages de *Nel condominio di carne* de Magrelli des segments rythmiques qui, comme on se propose de le montrer, coïncident avec des unités métriques bien définies. Afin de pouvoir focaliser l'attention sur les quelques aspects formels pertinents à notre problématique, nous n'approfondirons pas ici les nombreuses et suggestives lignes thématiques présents dans ce texte ¹. Je ferai cependant en conclusion quelques brèves remarques quant aux thématiques récurrentes de la poésie magrellienne (le corps/machine, la myopie, le thème optique, la métamorphose, la maladie). Avant d'aborder la lecture de *Nel condominio di carne*, il convient de faire quelques pas en arrière dans le parcours de Magrelli, pour percevoir les variations, parfois subtiles, par rapport aux livres antérieurs. En abandonnant momentanément la versification pour publier un volume de proses (55 petits chapitres consacrés à différentes parties du corps humain), Magrelli marque *Nel condominio di carne* avec l'habileté technique et l'adresse formelle qui lui est reconnue dans son travail de poète, tout en gardant un style très reconnaissable. On sait par ailleurs que

¹ En ce qui concerne le dernier livre, je me contenterai donc de renvoyer à la pertinente intervention de Gabriele Pedullà (« Il caffè », octobre 2003) et pour les premières (et fondamentales) œuvres de Magrelli, jusqu'aux *Esercizi di tipologia*, je renvoie à l'exhaustive étude de Vitaniello Bonito, *Il gelo e lo sguardo* (Clueb, Bologna 1996).

dissoudre dans la prose de précieux grains de poésie, ou faire entrer la prose dans les vers en éludant (ou en jouant avec) les contraintes de la poésie, sont souvent deux faces de la même médaille. On doit tout d'abord s'interroger sur les raisons qui ont poussé Magrelli à passer de la poésie à la prose. Avec *Nel condominio di Carne* Magrelli cède à la tentation de l'expression hémorragique, à l'ouverture d'une pensée qui déborde la dimension microscopique de la poésie pour se déverser sur la page dans un vaste mouvement. Sa prose, comme on le verra par la suite, est la dilatation du matériel qui, comprimé, se réalisait jusqu'au paravant en forme poétique. Le véritable livre-frontière de ce point de vue est *Esercizi di tiptologia* (Mondadori 1992) où apparaissaient les premières pages en prose ; dans ces passages résonnait déjà - en contre-chant - le rythme sur lequel la structure de *Nel condominio di carne* sera entièrement fondée (l'expérience a été momentanément abandonnée dans les *Didascalie per la lettura di un giornale*², jusqu'à présent son dernier recueil en vers, lesquelles restent ancrées dans le style des premiers ouvrages). C'est donc à partir de ces premières expériences que nous devons commencer notre parcours à travers les textes.

« Rivelarmi al gelo », une des compositions centrales dans la structure des *Esercizi*, montre déjà *in nuce*, dès l'incipit, les caractéristiques que l'on retrouvera dans les 55 brefs chapitres qui composent *Nel condominio di carne*.

Perché ho passato tanti anni in acqua?

La scansion du syntagme interrogatif d'ouverture pourrait évidemment donner un décasyllabe avec synalèphe en septième position (*tanti^anni*), mais il reste que la prononciation dans ce contexte rythmique pousse à un hiatus plus naturel qui donne, comme résultat, un *endecasillabo* ; un phénomène qu'on observe également dans d'autres occurrences, telles que : “A fiana della vasca, una vetrata” ; “Nessuno si asciugava, io ero l'ultimo” ; “Durante una trasferta regalammo”.

Dans d'autres séquences on relève plutôt des séries de *settenari* qui coïncident avec la dimension de la phrase, comme dans l'exemple suivant :

E poi non si toccava. Non si toccava mai. Sugheri, sembravamo.

L'accent interne au vers est très variable (2^{ème}, 4^{ème}, 1^{ère}), mobile et changeant comme les inflexions de la langue parlée.

² Valerio Magrelli, *Didascalie per la lettura di un giornale* Einaudi 1999.

Pour faciliter la scansion des passages suivants, j'insère les barres transversales de la métrique (lesquelles donc n'impliquent aucun retour à la ligne dans le texte original) ³.

È delicato, non ci cresce niente, / e lì riuscì a convincerli. / Altri, rapati a zero. [...] ⁴
Tutti, lì, torturavano, / ma uno era terribile, / si approfittava della mole immensa, / del ruolo, dell'eta

On compte dans cette suite un endecasillabo, trois settenari, et à nouveau un endecasillabo et un settenario.

Il faut remarquer que ces extraits que nous caractérisons en termes musicaux suivent souvent des paragraphes entiers dans lesquels, par contre, le rythme se dilue dans une prose plus variée, accidentée. Nous reviendrons sur le problème de la hiérarchisation que l'on pourrait envisager de faire dans ces deux ordres d'écriture.

On peut, bien sûr, se demander, s'il y a un sens à appeler endecasillabo une séquence de voyelles et de consonnes extraite d'une page en prose, même lorsqu'elle répond à certains critères d'accentuation. N'en trouverait-on pas dans les magazines populaires, dans les titres de journaux, dans les commentaires sportifs du lundi matin ? Certainement. On a ainsi pu lire récemment dans le *Corriere della Sera* un article intitulé « La sexy prof seduce lo studente », qui comporte bien onze syllabes, avec un accent en quatrième, sixième et dixième position. Il s'agit donc d'un endecasillabo, parfaitement conforme à la tradition. Le sous-titre continue sur un schéma similaire, encore une fois correspondant à une forme canonique de l'endecasillabo : « Abuso su minore o vero amore ? ». On sourit, si on est habitué à remarquer ce genre de coïncidences, mais on ne sera certainement pas poussé à étudier les sources poétiques de l'anonyme rédacteur : d'ailleurs n'importe quelle série syllabique a son propre nom bien codifié dans les manuels de métrique. On est, là encore, dans le domaine du hasard, de la combinaison possible et dépourvue de quelconque signification littéraire. Mais si dans une petite page d'un livre en édition de poche, au lieu de deux séries de telle facture, on

³ Dans ce geste il n'y a bien sûr pas l'intention de reconstituer le texte dans la forme dans laquelle l'auteur l'a primitivement pensé, ce qui serait une bien maladroite et arbitraire forme de philologie d'auteur ; la frontière entre la prose et la poésie est toujours incertaine, et les arguments et les outils d'analyse dépendent de l'approche critique choisie. Dans notre cas, formel, il sera donc licite de parler de vers qui entrent les uns dans les autres en rendant le dicté « magnifique et sublime », selon la définition que le Tasse donnait de l'enjambement. Et, en effet, les considérations de rhétorique et d'esthétique propres à la figure de l'enjambement résultent dans ce cas parfaitement pertinents ; c'est ainsi que Magrelli obtient même en prose cette hésitation entre son et sens dont parlait son premier mentor, Paul Valéry.

⁴ Voici le passage omis : « Uno da moicano, l'amico suo, simmetrico: una strisciata in mezzo e via », qu'on pourrait lire dans la façon suivante : « Uno da moicano, / l'amico suo, simmetrico: / una strisciata in mezzo / e via ». Le segment, comme on le voit, reste dominé par le double settenario central, avec une accélération trisyllabique finale.

en trouve une vingtaine ; et si le livre, bien qu'en prose, a été écrit par un poète ; et si le poète en question est dans un moment crucial de son parcours, alors, étant donné ces conditions, cette présence métrique nous interroge. Nous sortons dans ce cas du monde de l'aléatoire, pour rentrer dans celui du rythme.

Certes, les exemples d'une opération de telle sorte ne manquent pas : on peut penser aux alexandrins présents dans *Sylvie* de Gérard de Nerval ou à l'obsession de l'octosyllabe qui traverse les grands romans de Louis-Ferdinand Céline. Ce qui accompli Magrelli, pour sa part, porte nettement la marque d'une italianité. La démarche rythmique qui soutient ses phrases - impaire, variable, caractérisée par une succession d'accents irréguliers - se fonde sur les deux vers principaux de la tradition lyrique italienne, endecasillabi et settenari alternés. Scander la prose avec les outils élaborés pour la métrique poétique n'est certainement pas un exercice nouveau. Déjà Pascoli parlait, à propos d'un mètre comme celui du vers de neuf syllabes accentué sur la 2^{ème}, 5^{ème} et 8^{ème}, de « nouvelle conscience rythmique », et prenait comme exemple (sans aucune volonté de provocation) la phrase la plus célèbre de la littérature italienne de son temps, c'est-à-dire l'incipit de *I promessi sposi* de Manzoni : « Quel ràmo del làgo di Còmo ». Plus récemment, cette optique a été reprise par Henri Meschonnic, qui a proposé une lecture rythmique de quelques passages de Zola ou de Céline. Bien que cela puisse paraître tout à fait évident, il n'est cependant pas inutile de rappeler ici que notre point de vue n'est pas celui de la stylistique. Ce qui nous intéresse, dans cet article, c'est la recherche d'un critère de lecture rythmique de la prose, qui questionne la notion même de prose telle qu'elle est habituellement définie.

Mais revenons à notre auteur.

Dans l'incipit de « L'anti-Mazur » (la dernière page en prose des *Esercizi*), on peut lire un endecasillabo *a maiori* (« Io, talpa, scavo sotto la coscienza ») dont la cadence - que dans la terminologie de la métrique classique nous pourrions appeler *péon II*⁵ - dictera le rythme dans le reste du passage ; nous reproduisons ci-dessous quelques exemples des occurrences qui se situent en ouverture de paragraphe :

Immaginate dunque questa piccola
Sì, ma dietro di lei, lì sotto, dentro
Stupore dei custodi, secrezione

Les endecasillabi avec une position différente des accents sont nombreux (« Venne da me con il suo manoscritto ») ; il nous suffira de prendre comme exemple l'explicit, à la fois *a minori* et proparoxyton : « un infinito boccaglio di tenebre ».

⁵ La structure de l'endecasillabo *a maiori* avec un accent en deuxième position (et donc 2^{ème}, 6^{ème}, 10^{ème}) permet de considérer faibles les voyelles toniques en 4^{ème} et 8^{ème}, en reconstituant justement le schéma « barbare » du péon II: √ - √ √.

En ce qui concerne ces proses des *Esercizi* nous n'avons pris que des exemples en positions fortes : incipitaire ou explicitaire. À ce point de la production de Magrelli sont encore rares les syntagmes hendécasyllabiques fondus (où éparpillés, selon la métaphore qu'on préfère) dans le cœur intime des paragraphes. Ils deviennent par contre la véritable structure qui soutient les pages de *Nel condominio di carne*, sur lesquelles nous nous pencherons à présent.

Les premières lignes de *Nel condominio* montrent déjà que le rythme de la prose se développera sur une cadence impaire alternée:

Il mio passato è una malattia contratta nell'infanzia. Perciò ho deciso di capire come.

Nous pouvons lire cette série comme un endecasillabo plus un settenario suivi d'un autre endecasillabo, de la façon suivante :

Il mio passato è una malattia / contratta nell'infanzia. / Perciò ho deciso di capire come.

Il s'agit d'un début qui dévoile un schéma à la fois musical et mental qui sera répété par la suite. C'est ainsi que se forment des syntagmes autonomes qui peuvent être isolés du reste de la phrase pour s'enrichir d'un nouveau sens.

Cellette d'api, snodi autostradali.
Gli spazi interstellari della carne.
Il papilloma vola fra i tessuti, / farfalla della morte.
Capii che la mestizia del ricordo / non era che la forma del mio essere.

Quel amateur de la poésie de Magrelli, en lisant ces phrases, penserait qu'elle sont extraites d'un livre en prose ? Nous retrouvons ici – et sous une forme métriquement définie - la marque stylistique de Magrelli poète : le mélange de concret et de luminosité qui se manifeste, sur le plan lexical, par une alternance de mots techniques et de phrases toutes faites de la vie quotidienne. C'est encore plus évident dans les exemples suivants :

Un esercizio di patopatia.
Il camion del trasloco è già arrivato.
Guardiamo allora alla discopatia.
Uscito da un'enesima degenza.

De nombreux passages sont entièrement structurés sur la même alternance (que l'on a déjà vue dans les pages des *Esercizi*) d'endecasillabi et de settenari (la fonction de ces derniers étant d'opérer une réduction ou un prolongement des endecasillabi qu'ils

accompagnent, puisque, comme on le verra, le système des accents reste inchangé). Voyons maintenant une séquence plus longue :

Adesso è la sirena. Non la cerco / neanche, so qual è, / so che l'amputazione lascia il segno, / non subito, magari, ma alla lunga. / Ed eccola barriera. [...] Taglio anche la fettuccia / che regge il corno appeso allo specchietto, / però, come temevo serve a poco. / Taglio il tubo dell'acqua, / quello della benzina / e mentre mi allontano dal pantano, / rassegnato, / la macchina è un gomito disfatto, / ma che continua a gemere, straziante. (p.17)

On compte ici huit endecasillabi et cinq settenari, mais on remarque en outre le quadrisyllabe « rassegnato », une exception intéressante, parce qu'elle semble correspondre à un écart par rapport à la norme. Il s'agit en vérité d'une anomalie apparente, du moment qu'on peut la considérer comme une dipodie trochaïque (- U / - U), qui est, comme on le sait, le double pied le plus habituel pour la clause hendécasyllabique. Une très simple manipulation permettra de mettre en valeur cet aspect de la différence entre métrique et rythme : si nous substituons « rassegnato » à « dal pantano » nous ne faisons qu'enlever l'incise, sans que l'équilibre soit perdu. C'est la position entre deux virgules qui permet la triple concordance rythmique (laquelle s'appuie sur la pause respiratoire), syntactique et sémantique. On est donc ici devant une « exception » métrique, mais pas une « anomalie » rythmique.

La dictature du signifiant, dans ce cas spécifique aussi bien que dans l'intégralité du livre, joue un rôle décisif. Un rôle qui n'est pas épiphénoménique mais qui, au contraire, participe aux structures profondes du texte. Au point que, si on lit les quelques poésies qui sont présentes dans le livre, on n'est pas surpris de les voir forgées sur le même modèle, comme si elles étaient sous l'influence de la *vague prosodique* interne au texte⁶. Dans les passages suivants, on remarquera que la dimension rythmique est souvent soulignée par une parfaite coïncidence entre le mouvement musical et la phrase syntactique, fixée entre deux virgules ou deux points. Deux points tels des clous qui retiennent la planche placée à relier les échafaudages des paragraphes.

Dovrei lasciare andare questa voce? / Dovrei sentirla sventolare in aria, / come una frangia come una bandiera? / Non io, che torno rapido con bende, / garze, cerotti. (p. 18)

Où « garze, cerotti » constitue le premier hémistiche d'un endecasillabo *a minori*, similairement au quadrisyllabe qu'on a vu plus haut).

⁶ La plus longue des neuf poésies du livre (pp. 81-82) est de 24 vers (parmi les autres on trouve de simples distiques) : de ces 24 la moitié est constituée d'endecasillabos, quatre sont settenario et des huit restants seulement trois sont pair.

Ma è tardi, troppo tardi, è già scomparsa, / perché questa scrittura prende quota, /
decolla e decollando / si porta via per sempre / il senso che una volta aveva espresso.
(p. 48)
Ma in verità il fantasma è uno soltanto / che trascorre fruscando tra le forme. ... Io
avevo tutto questo e l'ho gettato. ... Avevo il negativo dell'infanzia. (p. 91)
La carta-salva-mosca-della-voce. / Con la fotografia è lo stesso, certo. (p.93)

Si on voulait garder la métaphore du bâtiment, on pourrait dire que cette cadence est à la fois les briques et la chaux de la construction, et cela parce que le mouvement est double : horizontalement la trace musicale est constante grâce aux endecasillabi épars dans le texte, qui cependant restent comme en fond sonore, difficilement reconnaissables dans leur physionomie prosodique ; verticalement cette trace émerge dans les passages plus concentrés (au point d'imposer sa ritournelle à l'oreille du lecteur moins attentif aux questions métriques), comme une rivière karstique qui revient de temps en temps à la surface.

La cadence résiste jusqu'au bout, intense et tendue et nous pouvons désormais en vérifier la tenue en lisant le dernier paragraphe du livre, qui alterne deux hendécasyllabiques avec un settenario :

Non ho mai più rivisto il luminaire. / Né lui, né il suo bronzetto. / Non sono più tornato
sul Gran Sasso.

Le paragraphe termine avec une énième occurrence du même schéma rythmique, en guise de seaux cohérent avec le reste de l'ouvrage :

Io sono nato dopo un regicidio.

Les principaux éléments prosodiques de *Nel condominio di carne* sont donc les suivants : la cadence rythmique est très marquée, évidente dès la surface du texte et prend son corps déjà à une première lecture à voix haute ; cependant cette cadence ne devient jamais *agressive*, c'est-à-dire que l'unité rythmique établie au cours de la lecture d'un quelconque paragraphe ne s'impose pas sur la syntaxe naturelle de la phrase ; l'ossature de ce rythme est formé sur un *échafaudage* d'unité métrique traditionnelle dont les composants de base et irremplaçables sont les endecasillabi, disséminés dans le texte, le plus fréquemment au début de la période syntaxique et souvent alternés avec des settenari.

Si distants que cela puisse paraître sous le profil thématique, on trouve ici des rebondissements très nets avec la poésie de Thomas Hardy ; une considération de Gianfranco Contini à propos de l'écrivain anglais - le « prosateur-prosateur » qu'il considérait, parmi tous, en mesure d'être, sur un autre registre, limpide « poète-

poète » - nous sera utile à éclairer notre comparaison: « E, per complicare le cose, la poesia di Hardy tanto più è poetica quanto più è prosastica nel linguaggio e nei motivi. [...] Hardy è riuscito a ingabbiare una grande materia prosastica nel più fitto reticolo metrico che si possa immaginare »⁷. On n'a peut-être pas besoin de souligner que ces segments magrélliens restent toujours de pseudo-vers, qui ne sont pas connotés littérairement. Si on voulait chercher des illustres précédents aux termes renversés (c'est-à-dire d'une lecture prosaïque de la poésie), plus encore qu'au magistère de Gozzano ou D'Annunzio, on devrait plutôt se tourner du côté de Montale ; nous ne faisons pas uniquement référence ici à la production postérieure à *La bufera*, mais aussi à certains poèmes de sa première période. Une « lecture en prose » (l'expression a été répétée par Guido Guglielmi à plusieurs reprises dans cette intention⁸) est déjà possible du célèbre incipit d'*Arsenio* (1927) : « I turbini sollevano la polvere / sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzati / deserti, ove i cavalli incappucciati / annusano la terra, fermi innanzi / ai vetri luccicanti degli alberghi ». Chez Montale, comme chez Magrelli, le rythme de la prose est doublé de manière ambiguë par un autre rythme, qui est celui de la métrique classique italienne. L'analyse rythmique est, comme on le voit, double face, à partir du moment où la matière dont il s'agit est la même.

Que la prose soit en quelque façon indiscernable de la poésie, c'est une donnée préstylistique qui a aussi une forte répercussion rhétorique qui influence la lecture du contenu de ce texte de Magrelli. On y trouve, comme corollaire de cette analyse, une hausse considérable du taux d'ironie. Le corps dont on parle dans le texte (le corps parlé), ce même corps qui est épluché avec les outils d'un anatomiste attentif, devient un *condominio di carne*, copropriété de chair que le poète habite avec l'attitude d'un touriste à la merci d'un tyranique et imprévisible *Tour operator* qui l'oblige sans cesse à une négociation. Les 55 brefs chapitres qui composent cette œuvre sont, plus encore qu'une taxonomie, une sorte d'anabase du corps, dans sa double déclinaison de corps/machine et corps/organisme ; en traversant muscles, myopies, microfractures, en passant à travers les périodes d'hospitalisation ou les abjections hypertechnologiques le corps se réécrit sur la page avec des gestes qui peuvent être épiphaniques et déchirants ; comme dans la fugace révocation de certaines radiographies faites pendant l'enfance, minuscule objet d'une quotidienneté perdue qui devient témoin en clair-obscur d'une époque :

⁷ Gianfranco Contini, *Rinnovamento del linguaggio letterario*, en V. Branca, *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*, Atti dell'VII congresso dell' AISLLI, New York, 25-28 avril 1973, Olschki, Florence 1976, maintenant in G. Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino 1988, p. 118.

⁸ Voir, Guido Guglielmi, « Montale, 'Arsenio', e la linea allegorico-dantesca », en M. A. Grignani e R. Luperini, *Montale e il canone poetico del Novecento*, Laterza, Bari 1998, pp. 369-381.

Avevo il negativo dell'infanzia. [...] Io avevo tutto questo e l'ho gettato.

C'est dans cette perspective qu'on peut regarder aussi l'élément paratextuel de la couverture du livre. On y trouve une radiographie des hanches de l'auteur : cela est un portrait photographique de la même manière que le contenu du livre est une autobiographie. On ne sera pas capable de reconnaître sa physionomie, mais par contre on saura des choses de lui plus profondes que par une simple photo.

Les rapprochements littéraires sont parfois imprévisibles et pourraient paraître - à l'occasion - démystifiants ; pourtant si on les lit en filigrane, on s'aperçoit qu'ils restent en deçà du territoire de la parodie. Nous pouvons prendre comme exemple la page où les médecins spécialistes, après une anamnèse approfondie (*accurata anamnesi*), forcent le patient/narrataire à boire plusieurs litres de liquides pour soigner des troubles rénaux : à l'image de son corps qui semble sur le point d'exploser (« *Adesso somigliavo a un annegato* ») l'auteur juxtapose les phénotypes diamétralement opposés de Flebas le phénicien (avec vraisemblablement une résonance eliotienne) et du Bibendum, le petit bonhomme Michelin. On est encore une fois face à un signe ironique : la liaison inattendue de Magrelli a comme effet celui d'augmenter la participation emphatique pour les deux termes de la relation, alors que la parodie présupposerait un abaissement du premier terme au second qui n'a pas lieu ici. On retrouve dans ces pages les thèmes qui furent centraux déjà dans d'autres livres de Magrelli (au moins jusqu'à *Didascalie*). Comme dans le passage suivant, qui pourrait appartenir à *Nature e venature* (Mondadori 1987), ou mieux encore, à *Ora serrata retinae* (Feltrinelli 1980), le livre d'exorde (et texte décisif pour une histoire de la poésie italienne des années Quatre-vingt) :

E immaginavo un Nilo dello sguardo /con quel lento deposito di limo /che speravo benefico, /a fecondare le terre dell'occhio.

La précision du rythme de la prose de Magrelli (dans ce passage on trouve encore la séquence deux endecasillabi, un settenario, un endecasillabo) fait en sorte que la texture sonore de sa dictée reste imprimée dans l'oreille du lecteur le plus longtemps possible. Victor Chklovski, dans une de ses plus belles et célèbres pages à propos de la difficulté intrinsèque du langage poétique, soulignait l'importance de cet effet de « prolongement » perceptif. Les formalistes russes, d'ailleurs, avaient déjà surmonté l'ancienne opposition du rythme et du mètre, en étendant la notion de rythme poétique à une série d'éléments linguistiques qui participent à la construction du vers : « à côté du

rythme provenant de l'accent de mots apparaissent le rythme qui vient de l'intonation propositionnelle et le rythme harmonique (allitérations, etc.) »⁹.

Reste une question : comment un rythme si codifié - qui comme forme temporelle appartient positivement à l'ordre, c'est-à-dire à la prévisibilité - peut jouer un rôle dépitant, déviant, par rapport aux attentes du lecteur ? En appuyant sur la redondance naturelle de la langue, Magrelli aménage la redondance linguistique au moyen d'une redondance sur-codée¹⁰. C'est ainsi que des considérations sur le rythme des phrases trouvent leur écho immédiat dans l'analyse des thèmes. C'est un corollaire direct de l'axiome qui veut que tous les niveaux de l'œuvre soient signifiants, bien que de manière différente. Comme on peut proposer, à partir d'une analyse phonique des noms propres et communs, une certaine lecture du *Manteau* de Gogol (comme l'a fait Eichenbaum, pour citer un exemple du milieu formaliste), on pourra aussi bien consacrer quelques réflexions interprétatives finales aux segments musicaux – syntactiques et à leur correspondance exacte avec des unités métriques.

Le paradoxe de la métrique est, comme dit Meschonnic, de « se constituer par rapport à la langue, mais en plaquant un ordre non linguistique sur le langage »¹¹. Pourtant, comme on l'a vu, dans ce cas le rythme concorde avec un schéma métrique existant dans la tradition poétique, tel que les grammaires l'ont défini. Ce n'est certainement pas par hasard que le développement de cette nouvelle conscience rythmique coïncide avec une nouvelle page de la poétique de Magrelli. Les éléments de métalittérature qui caractérisaient les premières œuvres (et donc l'introspection du soi-écrivain plongé dans l'acte même de l'écriture) se dilue peu à peu dans une réflexion sur le soi-homme et le soi-corps, dans laquelle sont multipliées les références centrifuges à d'autres expériences d'écriture. Ce qui provoque, naturellement, une intensification du rapport avec la tradition littéraire et ouvre donc une nouvelle phase dans le parcours de Magrelli, auteur en prose qui, à la Mallarmé, « fait des vers ».

Lorenzo Flabbi

⁹ Boris Eichenbaum, « La théorie de la méthode formelle », en Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Editions du Seuil, Paris 1965 pp. 58-59.

¹⁰ Je paraphrase ici un concept souvent illustré par le Groupe μ ; voir par exemple Groupe μ , *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, édition Complexe, 1977, puis Seuil, Paris 1982, p.154.

¹¹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Verdier, Lagrasse 1982, p. 522.