

***Laborintus* et *Il giuoco dell'oca* d'Edoardo Sanguineti : une corrélation nécessaire pour un nouveau lyrisme**

L'idée de rapprocher les poésies *Laborintus* parues en 1956¹ et le roman *Il giuoco dell'oca* paru en 1967² vient d'une déclaration d'Edoardo Sanguineti qui met justement en relation son premier recueil de poésies et son deuxième roman : "*Il giuoco dell'oca* è, come si sa, un labirinto. Il modello è il *Laborintus*."³ Ces deux œuvres, qui s'inscrivent l'une au début et l'autre à la fin de sa période expérimentale, illustrent que la corrélation poésie-prose est une problématique liée à sa recherche d'un nouveau mode d'écriture et de lecture. En les rapprochant, nous relevons tout d'abord une différence entre leurs couvertures en paratexte : il n'y a aucune illustration pour *Laborintus* alors qu'il y en a une pour le roman *Il giuoco dell'oca*⁴. Il s'agit d'un plan rapproché d'un jeu de l'oie créé par Baruchello, plasticien avant-gardiste : son jeu de l'oie s'éloigne de la représentation traditionnelle puisque le parcours concentrique avec un point d'arrivée au centre ne se fait pas à l'intérieur d'un serpent, c'est-à-dire une forme graphique prédéterminée. Chaque case semble flotter dans un espace que le lecteur découvre petit à petit en suivant uniquement le numéro des cent-onze cases. Cette structure non immédiate fait écho avec la structure traditionnelle du labyrinthe à l'intérieur duquel il est impossible de connaître le parcours d'avance. Le modèle auquel Edoardo Sanguineti fait allusion est donc avant tout structurel et formel : il apparaît en filigrane dans *Laborintus* et *Il giuoco dell'oca*, œuvres qui ne dépendent plus d'une structure figée, c'est-à-dire identifiable de façon immédiate, mais qui demandent une mobilité intellectuelle de la part du lecteur.

Cette mobilité se manifeste d'emblée linguistiquement dans l'analyse des titres. Dans *Il giuoco dell'oca*, le choix du monème *giuoco* est particulier puisqu'il peut aussi s'écrire en italien contemporain sans le [u], c'est-à-dire *gioco*. Cette mobilité linguistique se trouve déjà dans *Laborintus* mais de façon plus complexe : c'est un néologisme formé à partir de deux monèmes latins (le substantif *labor* et l'adverbe *intus*). L'épigraphe qui ouvre le recueil donne une explication : "*Titulus est / Laborintus / quasi laborem / habens intus*". Le titre *Laborintus* y est linguistiquement décomposé en deux mots LABOREm et INTUS, rattachés à *quasi* et *habens*. Ce segment traduit en français « Le titre

¹ *Laborintus* est le premier recueil de poésies d'Edoardo Sanguineti, Varese, Magenta, 1956 ; ces 27 poésies marquent matériellement le début de la nouvelle Avant-garde italienne (la *neo-avanguardia*).

² *Il giuoco dell'oca* est son deuxième roman expérimental, édité chez Feltrinelli, Milano, 1967.

³ « Le jeu de l'oie est, comme on le sait, un labyrinthe. Son modèle est *Laborintus* », in *Scrittori a confronto*, Roma, Bulzoni, 1998, "Edoardo Sanguineti : il principio di montaggio" p. 137.

⁴ Nous analysons ici le paratexte de la couverture de la deuxième édition, Feltrinelli, Milano, 1991. La première édition de 1967 présente intégralement le jeu de l'oie de Baruchello en version monochrome en paratexte aussi mais à l'ouverture du livre.

est / Laborintus / comme s'il était / travaillé au-dedans » indique une recherche *dans et sur* la langue en général ⁵. Ainsi, le rapprochement de ces deux oeuvres met en évidence une réflexion liée à leur construction dans un rapport linguistique dynamique.

En ouvrant chacun des recueils, nous constatons l'opposition étymologique traditionnelle de l'écriture en vers et de l'écriture en prose ⁶ mais elle est renversée : les vers de *Laborintus* sont très longs et très nombreux, évoquant l'écriture en prose, et les phrases de *Il giuoco dell'oca* sont enfermées dans des cases, évoquant l'espace typographique de l'écriture en vers (le passage d'une case à une autre renvoyant aussi la dynamique de la lecture de poésies regroupées dans un recueil). Ce renversement est explicité dans une autre déclaration d'Edoardo Sanguineti "la poesia non ha la forma della poesia ma piuttosto quella del romanzo" ⁷ qui laisse entendre aussi que la prose a la forme de la poésie. En d'autres termes, il s'agit d'une dynamique inverse de la lecture : nous pouvons trouver dans certaines poésies une continuité d'une poésie à une autre et nous pouvons trouver dans certaines proses un schéma typographique métrique. Nous relevons ainsi trois indices de continuité dans *Laborintus*. Le premier, qui est l'absence du point final est d'autant plus souligné par cinq poésies (2, 4, 16, 19, 27) qui commencent par la conjonction de coordination "e" italienne servant à lier les parties du discours ou à exprimer une liaison, un rapprochement. La conjonction de coordination existe aussi en français "et" au début de *Laborintus* 21. L'insertion d'une Langue Autre que l'italien, ou le plurilinguisme, devient alors un troisième indice de continuité d'une poésie à une autre ; par exemple, les deux derniers vers de *Laborintus* 20. et le premier vers de la *Laborintus* 21. marquent une continuité à l'intérieur d'une même langue, le français.

- v.15 mais au milieu de ma félicité (M.DC.XCI !) je suis troublé quelquefois
- v.16 par le ressouvenir que l'Eglise Romaine n'approuve peut-être pas tout cela !
- v. 1 et avant de s'engager dans le labyrinthe, il se tourna vers le jardin

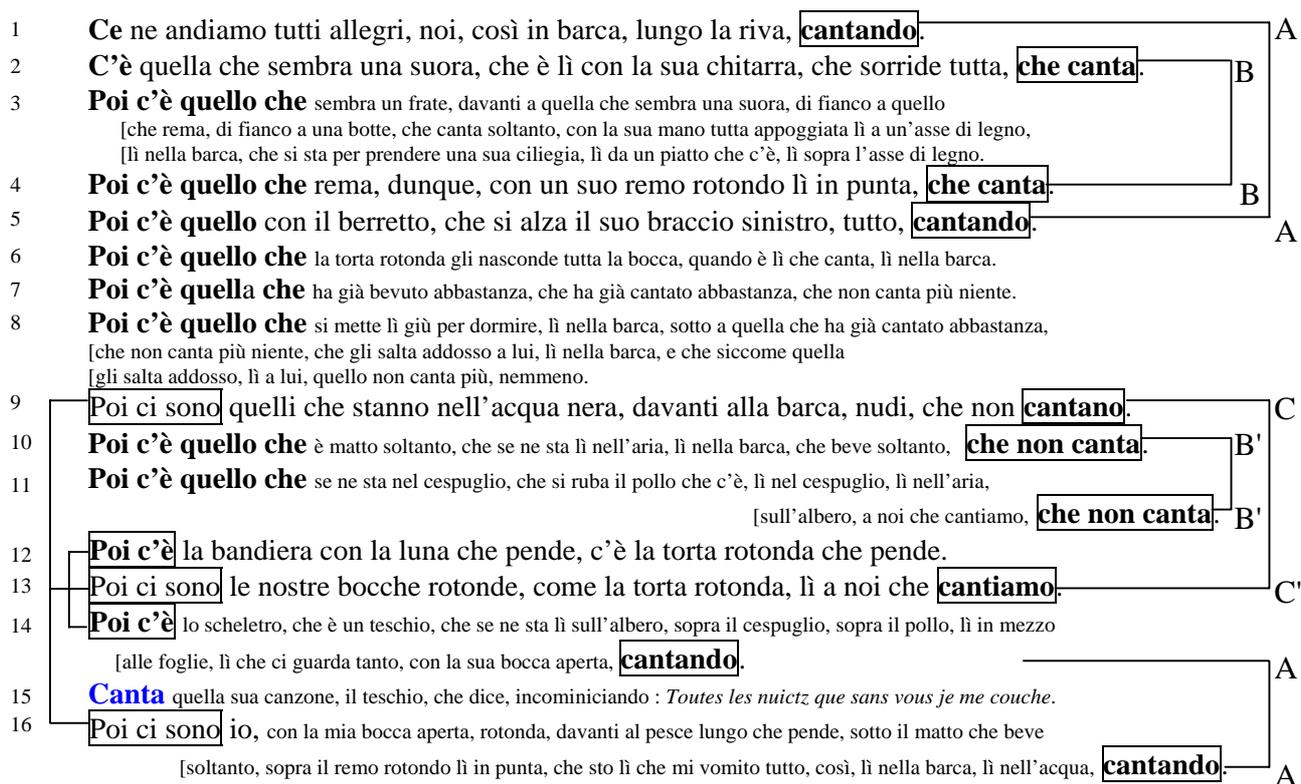
Ces trois indices ne se retrouvent pas dans *Il giuoco dell'oca* : chaque case termine par un point final et aucune d'entre elles n'est ni reliée par le plurilinguisme ni par la conjonction de coordination "e". Cependant, 25 cases sur 111 ont un point commun :

⁵ La complexité de l'interprétation du néologisme *Laborintus* est comparable à la complexité du parcours labyrinthique ; cependant, le rapprochement avec le titre *Il giuoco dell'oca* atténue cette complexité puisque le référent du jeu de l'oie est presque immédiat. En fait, *Laborintus* est une intertextualité avec un traité latin de rhétorique d'Everardus Alemmannus.

⁶ *Versus* signifie « tourner » précisément « ligne d'écriture en poésie », c'est-à-dire un retour fréquent des lignes vers la marge de gauche et *prosus* signifie « ligne droite », donc « ligne d'écriture en prose » qui s'étend jusqu'à la marge de droite.

⁷ « la poésie n'a pas la forme de la poésie mais plutôt celle du roman », in *Scrittori a confronto*, A. Dolfi. M.C.Papini, Bulzoni, Roma, 1997.

elles commencent toutes par des monèmes dont le premier graphème est le [s]⁸. Par sa forme, le graphème [s] évoque le mouvement de lecture en poésie correspondant à l'enjambement, c'est-à-dire un retour rapide à la marge de gauche⁹. Ce mouvement de lecture devient un indice précieux dans la prose, particulièrement dans la case LXVIII : en effectuant un retour à la ligne après chaque point, c'est-à-dire après chaque unité phrasique, cette case évoque un schéma typographique métrique dynamique.



⁸ Et dont 14 d'entre elles se suivent : il y a d'abord un groupe de quatre cases (II, III, IV et V "Sono", "Si", "Sembra", "Sta"), puis cinq groupes de deux cases (X et XI "Si", "Sopra" - XXVI et XXVII "Sono", "Si"-XXXIX et XL "Sono", "Si"- LXXIV et LXXV "Sorride", "Si" et enfin CV et CVI "Sto", "Sento"). Aussi, la première phrase de la case CVII, nous révèle un indice métalinguistique "Indico con (S) il luogo dove sono seduto". (*J'indique avec (S) le lieu où je suis assis*). Les onze autres cases, par contre, ne se suivent pas (XIV "Si", XIX "Si", XLIII "Si", XLV "Sono", LII "Sopra", LVIII "Si", LIX "Siamo", LXIV "Succede", LXXXVII "Si", XCIV "Sette", XCVIII "Sono").

⁹ Cf. ma « Lecture critique de la T.A.T. 6 d'Edoardo Sanguineti », in *Chroniques Italiennes*, série web n°6, P.S.N, 2004, dans lequel plusieurs cas de resémantisations de graphèmes sont analysés. Ici, le graphème [s] évoque aussi les pictogrammes asiatiques de dragons ou de serpents stylisés qui furent les premières ébauches des labyrinthes.

Nous notons une série d'anaphores, c'est-à-dire la répétition d'un ou plusieurs termes en tête de vers et une série d'épiphores qui fait écho aux rimes identiques ¹⁰. Ces deux figures de rhétorique structurent le texte en prose à la manière d'un texte versifié : aux deux premières phrases, "Ce" et "C'è", soulignent une anaphore subtile sur le plan de l'aperture de la voyelle [e] qui est d'abord fermée puis ouverte. Le déictique "c'è" apparaît vingt-deux fois dans l'ensemble de la case : accompagné d'un autre déictique "quello", il est répété dix fois ¹¹ dans le long syntagme "Poi c'è quello che" au début de six phrases (n^{os} 3, 4, 6, 8, 10 et 11), et avec une légère variante grammaticale, le genre féminin, au vers 7 "Poi c'è quella che". Le déictique "c'è" apparaît deux fois dans un syntagme plus court "Poi c'è" au début des phrases 12 et 14 et à la forme plurielle "Poi ci sono" au début des phrases 9, 13 et 16. Toutes ces répétitions-variations du déictique mettent en lumière le verbe *cantare* fléchi au présent de l'indicatif à la troisième personne du singulier "canta" au début de la phrase 15. Ce verbe apparaît à la fin de certaines phrases, c'est-à-dire sous la forme de la figure de rhétorique l'épiphore qui évoque des schémas de rimes identiques (les phrases 1-2, 4-5 puis les phrases 9-10, 11, 13 et enfin les phrases 14 et 16), identifiables par notre illustration. Le chiasme régulier ABBA "cantando", "che canta", "che canta", "cantando" est légèrement décalé puisque la phrase 3 n'entre pas dans ce schéma (nous retrouvons le même décalage aux phrases 14 et 16 avec "cantando"). Puis, au centre de la case, nous remarquons un écho avec le premier chiasme C B'B'C "cantano", "che non canta", "che non canta", "cantiamo" mais celui-ci est légèrement différent car les rimes C ne sont pas phonétiquement identiques : il y a une divergence entre les paires minimales [n] et [m] de "cantano" [-tano] et "cantiamo" [-tjamo]. Il peut paraître presque banal de souligner que les figures de rhétorique apparaissent aussi bien en poésie qu'en prose et qu'elles remplissent avant tout la fonction structurante du discours. Cependant, ce sont elles qui deviennent un indice commun entre la prose *Il giuoco dell'oca* et les poésies *Laborintus* dans un rapport oppositionnel. En effet, au dernier vers de *Laborintus* 9. et au premier vers de *Laborintus* 10., la figure de rhétorique, la sympleque, est un indice de continuité. Celle-ci est fondée sur la répétition ou la reprise en début de séquence d'un ou de plusieurs termes appartenant à la séquence précédente. Ici, elle est manifeste par la répétition du prénom anglais "Ellie" qui apparaît déjà deux fois aux vers 17 et 22 :

- v. 24 nostalgico distratto ripetutamente umiliato appassionata **Ellie** ripetutamente
v. 1 **Ellie** mia **Ellie** mia tesi sei la fine di uno svolgimento civile

¹⁰ L'analyse détaillée des phrases présentent de nombreuses figures de répétitions par exemple, "che pende" est répété deux fois dans la phrase 12 ou bien la répétition-variation dans la phrase 14 "con la sua bocca aperta" et la phrase 16 "con la mia bocca aperta", etc. ou la reprise des mêmes monèmes et syntagmes ("c'è", "quello", "quella", "che canta", "che non canta").

¹¹ Et il apparaît trois fois à l'intérieur des phrases 3, 11 et 12 ("li da un piatto che c'è", "che si ruba il pollo che c'è", "c'è la torta rotonda che pende") placé à la fin ou au début des segments grammaticaux.

La répétition de l’adverbe “ripetutamente” au vers 24 fait écho avec la répétition du possessif “mia” au vers 1, soulignant la figure de rhétorique, le parallélisme. Les figures de rhétorique font naître une dynamique oppositionnelle car elles structurent *autrement* l’écriture versifiée, c’est-à-dire de façon horizontale évoquant celle de la prose, et elles structurent *autrement* l’écriture prosastique de façon verticale, évoquant celle de la poésie ¹².

Le phénomène de la répétition devient alors un véritable moteur dans l’expression sanguinetienne : traditionnellement, la répétition, qui est une forme de construction asémantique, a une fonction structurante automatisée par l’élément lexical. Ainsi, toute forme asémantique prend du sens par un élément sémantique : il existe donc une opposition traditionnelle entre “asémantisme” et “sémantisme”. Celle-ci est bousculée dans l’expression d’Eduardo Sanguineti car l’élément lexical acquiert un *autre* statut : il passe d’une position dominante traditionnelle ¹³ à une position auxiliaire, c’est-à-dire seconde, introduisant la dimension de la métamorphose comparable au flottement référentiel. La répétition lexicale acquiert ainsi une fonction destructurante du discours. Nous relevons ainsi des flottements de construction du récit dans *Il giuoco dell’oca* et des flottements d’unités métriques dans *Laborintus* ¹⁴. Le parcours, à l’intérieur des phrases et à l’intérieur des vers, évoque vivement la progression-regression du parcours labyrinthe ¹⁵. Il y a donc une fluctuation, une variation

¹² En observant à nouveau la case LXVIII, nous notons une répétition massive de subordonnées introduites par le pronom relatif *che* qui déstructure le discours, ou empêche sa progression, ralentissant la lecture linéaire. Dès la deuxième et la troisième phrase, nous relevons dix répétitions : “C’è quella **che** sembra una suora, **che** è lì con la sua chitarra, **che** sorride tutta, **che** canta. Poi c’è quello **che** sembra un frate, davanti a quella **che** sembra una suora, di fianco a quello **che** rema, di fianco a una botte, **che** canta soltanto, con la sua mano tutta appoggiata lì a un’asse di legno, lì nella barca, **che** si sta per prendere una sua ciliegia, lì da un piatto **che** c’è, lì sopra l’asse di legno”. Ces deux longues phrases indiquent une forte rupture sur l’axe syntagmatique qui est horizontal, renvoyant à la verticalité de l’écriture versifiée.

¹³ Cf. *Poétique de la prose*, T. Todorov, Seuil, Paris, 1978, “La lecture comme construction” pp. 175-188.

¹⁴ Qui renvoient à la problématique de la *metrica liberata* italienne. Cf. Jean-Charles Vegliante, « Mise en train, rythme. » in *Chroniques Italiennes*, série web n°6, P.S.N, 2004.

¹⁵ Un extrait de la case XV de *Il giuoco dell’oca* illustre métaphoriquement le mouvement de l’écriture par l’évocation de mouvement fluviaux : “Ci sono i fiumi che vanno avanti e ci sono i fiumi che vanno indietro. Salgono e scendono, così, i fiumi. [...] C’è un fiume bruno che sale, che finisce a punta, come in un deserto. [...] Un altro fiume bruno va indietro. [...] C’è un fiume verde. [...] Due fiumi sono blu, e scendono. Due fiumi sono grigi, uno è viola. Con il reticolato si incontrano tre fiumi veri. Non escono fiumi dalle aiuole, invece, mai.” « Il y a des fleuves qui vont en avant et il y a des fleuves qui vont en arrière. Ils montent et descendent, ainsi, les fleuves. [...] Il y a un fleuve brun qui monte, qui finit en pointe, comme dans un désert. [...] Un autre fleuve brun va en arrière. [...] Il y a un fleuve vert. [...] Deux fleuves sont bleus, et descendent. Deux fleuves sont gris, un est violet. Grâce au réseau on rencontre trois fleuves vrais. Les fleuves ne sortent pas des plates-bandes, par contre, jamais. » Le récit prend ainsi la couleur de l’un de ces fleuves apparaissant puis disparaissant, puis revenant à la surface du texte tout en se métamorphosant.

interprétative et/ou constructive du discours lors des différentes lectures à des moments différents chez un même lecteur.

Prenons l'exemple de ce que nous appelons « le récit de la nageuse » (*la nuotatrice*) dans *Il giuoco dell'oca* en repérant dans tout le roman le radical **nuot-**. Le « récit de la nageuse » occupe quatre cases selon un parcours linéaire progressif dans l'ordre croissant des numérotations des cases. Dans la case II, nous relevons six phrases, dans la case VIII et XII, deux phrases, et enfin une phrase dans la case LXXXIX¹⁶.

case II phrases n° 4-5

C'è una ragazza, che è una **nuotatrice**, fotografata mentre sta mettendosi addosso una maglia pesante. Fa così, la ragazza, perché ha finito di **nuotare**.

- phrase n° 8

La **nuotatrice** sta in un ritaglio che è pieno di parole.

- phrase n° 13

Sono parole che uno ha detto alla **nuotatrice**, con le virgolette alla fine.

- phrase n° 18

Ma la **nuotatrice** copre le parole.

- phrase n° 22

Ma l'altra donna, che è tutta coperta, invece, mi diventa la **nuotatrice**, sopra la parete.

case VIII phrase n° 7

Poi risale su, **nuotando**.

- phrase n° 15 :

WONDER WOMAN solleva l'automobile, di sotto, le braccia in alto, **nuotando** sempre.

case XII phrase n° 1

Andiamo così, di ponte in ponte, ridendo un po' tra di noi, insieme, guardandoci la ragazza che **nuota**.

- phrase n° 8

La ragazza **nuota** tra una rete e l'altra, vicino ai pescatori.

- case LXXXIX

Sembro che **nuoto**.

Dans la case II, le regroupement des cinq phrases (4, 5, 8, 13 et 18) crée une cohérence référentielle : il s'agit de la description d'une coupure de presse sur laquelle il y a une photographie d'une jeune femme superposée au texte. La construction de ces phrases fait émerger des figures de rhétorique : la répétition de *ragazza* au début des phrases n°^s

¹⁶ « Il y a une fille, qui est une nageuse, photographiée pendant qu'elle enfle un gros pull. Elle fait ainsi, la fille, parce qu'elle a fini de nager. La nageuse est dans une coupure qui est pleine de mots. Ce sont des mots que quelqu'un a dit à la nageuse, avec des guillemets à la fin. Mais la nageuse cache les mots. Mais l'autre femme, qui est toute cachée, en revanche, devient pour moi la nageuse, sur le mur. Puis remonte, en nageant. WONDER WOMAN soulève l'automobile, par-dessous, les bras en haut, en nageant toujours. Nous allons ainsi, de pont en pont, en riant un peu entre nous, ensemble, en nous regardant la fille qui nage. La fille nage d'un filet à l'autre, près des pêcheurs. Je semble nager. »

4-5 et la répétition de *nuotatrice* dans les phrases n°8, n°13 et n°18 évoquent l'anaphore ; puis, la répétition de *parole* à la fin des phrases n°8 et n°18 évoque l'épiphore et enfin, son apparition à la fin de la phrase n°8 et au début de la phrase n°13 évoque l'épanalepse. Cependant, la phrase n° 22 introduit une métamorphose du personnage : on passe de la *ragazza* à *l'altra donna*¹⁷. Dans la case VIII, la première phrase est privée d'un référent immédiat puisque le verbe "risalire" fléchi au présent de l'indicatif à la troisième personne du singulier (*risale*) ne donne aucune indication sur le personnage : s'agit-il toujours de *l'altra donna* ou bien de la *ragazza* ? ou s'agit-il (comme l'indique la phrase n°15) dès le début du personnage de bande dessinée américaine Wonder Woman, personnage qui a la particularité de se métamorphoser en virvoltant sur elle-même ? Redeviendrait-elle, dans la case XII, la *ragazza* rencontrée dans les phrases n°s 4-5 de la case II ? Mais toutes ces hypothèses s'évanouissent à la fin de la case LXXXIX puisqu'il y a une nouvelle métamorphose : le verbe *nuotare* est fléchi au présent de l'indicatif à la première personne du singulier "nuoto". La métamorphose ne touche donc pas plusieurs personnages du genre féminin mais elle touche aussi le "je" qui est masculin. Dans ces quatre cases, l'élément lexical "nuot-" est donc destructurant : les métamorphoses du personnage dans l'action de nager (la *ragazza*, *l'altra donna*, *Wonder Woman*), puis l'ambiguïté de la forme impersonnelle *risale* et le changement de genre et de personne *nuoto* rendent sa construction impossible : le récit minimal de la nageuse est donc représentativement indécidable¹⁸. L'action de la nage est alors comparable à l'apparition et à la disparition du récit à la surface du texte.

Ce caractère aléatoire de la lecture dans *Il giuoco dell'oca* se retrouve dans la lecture versifiée au vers 19 de *Laborintus 2.*, dans lequel nous observons une série de répétitions lexicales qui indiquent des bornes :

è finita infine è atomizzata e **io sono io sono** una moltitudine

Nous considérons que la répétition du verbe *essere* fléchi à la troisième personne du singulier de l'indicatif présent (è) constitue une première borne à l'intérieur du vers :

è finita infine è atomizzata

¹⁷ La métamorphose du personnage est d'ailleurs très explicite dans la case XIX : "Il personaggio è già diventato un altro". « Le personnage est déjà devenu un autre ».

¹⁸ Pour tenter de compléter ou trouver des référents supplémentaires au « récit de la nageuse », le lecteur devrait aller à la recherche d'autres lexèmes qui se rapportent à la nage (par exemple le verbe d'action « plonger », le champs lexical de l'eau comme la mer, la piscine, etc.) et les réunir. Mais cette entreprise est périlleuse car elle pourrait ne pas avoir de fin. Cf. T. Todorov *Poétique de la prose*. Cit.

Il pourrait métriquement correspondre soit à un *decasillabo* avec synalèphes soit à un *settenario* + un *quinario* :

è finita infine è atomizzata
 3 5 9
 3 6 | 4

La première borne est reliée à la deuxième borne grâce à la conjonction de coordination “e” qui est une répétition-variation phonique du verbe fléchi “è” ; la deuxième borne est manifeste par la répétition du syntagme *io sono* :

e io sono io sono una moltitudine

Cette répétition fait écho à la figure de rhétorique l’épanalepse (ou réduplication) correspondant aux rimes internes. Cependant, nous pouvons avoir deux lectures prosodiques différentes : *e io sono io* puis *sono una moltitudine* ou bien *e io sono* puis *sono una moltitudine* ¹⁹.

Dans le premier cas, la segmentation du discours pourrait correspondre à un *settenario* + un *ottonario sdrucchiolo*, voire un *settenario sdrucchiolo* avec synalèphe entre *sono una* :

e io sono io| sono una moltitudine
 2 4 6 | 1 3 7 (-)
 | 1 4 6 (-)

Dans le deuxième cas, il pourrait correspondre à un *novenario* + un *senario* ou bien à un *quinario* + un *decasillabo* ou enfin à un *quinario* + un *quadrisillabo* + un *senario*:

e io sono io sono| una moltitudine
 2 4 6 8 | 1 3 5 (-)
 e io sono | io sono una moltitudine
 2 4 | 1 3 5 7 9 (-)
 e io sono | io sono| una moltitudine
 2 4 | 1 3 | 1 3 5 (-)

¹⁹ Posant un véritable problème de traduction : « et moi c’est moi » puis « je suis une multitude » ou bien « et je suis » puis « je suis une multitude ». Dans la langue italienne *io* n’a pas forcément un caractère très marqué car « on ne sait pas très bien si l’élément extra-verbal est alors un simple signe indiciel (vide) ou un véritable substantif personnel, correspondant cette fois au lat. *ego*. » Cf. Jean-Charles Vegliante, *D’écrire la traduction*, PSN, 1996, pp. 120-121.

Tous ces découpages posent de véritables problèmes de flottements d'unités métriques et par conséquent, ils révèlent une problématique référentielle : la segmentation du discours est donc multiple à l'intérieur du vers, renvoyant au parcours labyrinthique.

La fonction structurante de la répétition ne se réalise donc plus par le lexique parce qu'il est devenu un élément secondaire : le lecteur doit plutôt chercher d'autres éléments qui puissent assurer la structure du discours²⁰. Selon Iouri Tynianov²¹, qui dès les premières années du Vingtième siècle a bien cerné la corrélation entre la poésie et la prose, l'élément structurant dominant en poésie correspond à un schéma rythmique (asémantique) et l'élément structurant dominant en prose correspond essentiellement au regroupement lexical (sémantique). Traditionnellement, le rythme détruit la matière verbale et par conséquent il détruit la signification d'un discours en vers²². Cependant, dans l'écriture avant-gardiste d'Edoardo Sanguineti, la répétition de cellules rythmiques identiques dans un vers devient l'élément structurant du discours. Reprenons le vers 19 de *Laborintus 2*. pour constater qu'il présente une seule lecture rythmique :

è finita infine è atomizzata | e io sono io sono una moltitudine
 - - +/ - - +/ - - +/ - +/ (-) | - +/ - +/ - +/ - +/ - +/ - +/ - +

Dans le premier segment, nous remarquons une série de trois anapestes et un iambe puis, dans le deuxième segment, une série de huit iambes. La séparation entre le premier et le deuxième segment se réalise distinctement par la position rythmique non comptée, la détente sur “-ta” du monème *atomizzata*.

²⁰ Et en cela, la métaphore de la case XV de *Il giuoco dell'oca* peut lui venir en aide : les fleuves se déplacent de façon horizontale dans la phrase structurée par la figure de rhétorique, le parallélisme syntaxique “Ci sono i fiumi che vanno avanti e ci sono i fiumi che vanno indietro.” et ils se déplacent de façon verticale “Salgono e scendono, così, i fiumi.” « Il y a des fleuves qui vont en avant et il y a des fleuves qui vont en arrière » ; « ils montent et ils descendent, ainsi, les fleuves ». Cet extrait prend alors une véritable valeur dialectique : le rapport d'horizontalité et de verticalité évoque en linguistique l'axe syntagmatique (la combinaison) et l'axe paradigmatique (la sélection) qui porte notre propos à une réflexion théorique.

²¹ Cf. “Le fait littéraire” (1923), in *Formalisme et histoire littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1991, traduit du russe, annoté et présenté par Catherine Depretto-Genty pp. 212-231.

²² Cf. Jean-Charles Vegliante, “Mise en train, rythme” in *Chroniques Italiennes* série web n° 6, P.S.N, 2004, “Une insistance exclusive sur la composante rythmique [...] risque de détruire toute autre lecture possible. Le rythme « pur » l'emporte alors, oui, sur la sémantique même, en une tendance ludique se moquant tout simplement des contenus du discours. C'est le cas de la poésie à accents fixes d'un certain premier Palazzeschi [...], jeune « incendiaire » provocateur. Mais chaque fois que la priorité est donnée à la récurrence de cellules élémentaires identiques, le risque de désémentiser le texte (en portant au rang supérieur le caractère non signifiant des plus petites unités) est multiplié par la répétition mécanique – a priori non linguistique – d'une forme supra-segmentale indépendante des autres niveaux.”

En observant le deuxième segment, nous remarquons une répétition massive de cellules ïambiques identiques. Celles-ci évoquent les segmentations des unités minimales sur l'axe paradigmatique donnant une première classification selon les différentes catégories grammaticales :

| e | io | sono | io | sono | una | moltitudine

Il est segmenté en sept unités minimales : la conjonction de coordination “e”, puis le pronom de la première personne du singulier “io” et le verbe “essere” au présent de l'indicatif fléchi à la première personne du singulier “sono” (répétés deux fois), puis, l'article indéfini féminin “una” et enfin, l'adjectif singulier “moltitudine”. Cette segmentation grammaticale souligne la reduplication “io sono” qui ne donne pas plus de précisions référentielles que le découpage métrique : il y a toujours un flottement interprétatif entre “io sono io” puis “sono una moltitudine” et “io sono” puis “io sono una moltitudine”.

La répétition des cellules rythmiques binaires identiques joue alors un rôle structurant du discours sur l'axe syntagmatique : chaque cellule segmente la matière verbale organisant une lecture *autre*, un langage souterrain, avec deux instances discursives. La première s'effectue par le regroupement des graphèmes à l'intérieur des trois premières cellules ïambiques faisant apparaître de nouveaux monèmes (ou unités minimales) :

e i | o so | no i |
- + / - + / - + /

Le premier ïambe regroupe les graphèmes [e] et [i] créant le monème “ei” qui est une forme archaïque et littéraire du pronom masculin de la troisième personne au singulier “egli”; le deuxième ïambe regroupe le graphème [o] et les graphèmes [so] créant le verbe fléchi à la première personne du singulier de l'indicatif présent “oso”²³ ; le troisième ïambe regroupe les graphèmes [no] et le graphème [i] créant le pronom pluriel “noi”. Le “je” lyrique, qui apparaît *in absentia* dans la forme fléchie du verbe oser (*oso*), est entouré par le pronom singulier *ei* (*egli*) et par le pronom pluriel *noi*, tous deux *in presentia*. Certes, ce premier découpage de la chaîne verbale ne correspond à aucune règle grammaticale : il est impossible de trouver sur l'axe syntagmatique en italien la suite verbale “ei oso noi”. La deuxième forme discursive, qui dérive de la première, est par contre en conformité avec l'enchaînement sur l'axe syntagmatique en langue italienne :

²³ Nous excluons l'hypothèse d'un passé simple à la troisième personne du singulier “osò” pour conserver le même temps.

o sono una moltitudine = Oh, sono una moltitudine !

La lecture des cinq autres iambes évoque une interjection qui apparaît en filigrane, créant un lien avec l'expression lyrique traditionnelle. Le « je » lyrique avant-gardiste ne représente plus une unité comme le « je » romantico-bourgeois, mais *une multitude*. Selon Edoardo Sanguineti, “l’io è tutto moltiplicato e spezzato ; questo tipo di moltiplicazione dell’io è un modo di gestire il personaggio abbastanza particolare”, car le « je » lyrique est “diviso di tutti”²⁴. La division à laquelle Edoardo Sanguineti fait allusion est celle qui réside entre l’écriture et l’oralité. Dans nos civilisations écrites, l’intonation, les flexions de la voix, ne reflètent pas exactement la mélodie de la langue parlée : l’usage moindre des signes de ponctuation correspond dans la langue parlée aux courbes d’intonation. Ainsi, le « je » sanguinetien appartient à une dimension universelle qui ne correspond à aucune langue écrite : il s’agit d’une expression extralittéraire très subtile qui communique le non-dit. Celle-ci se révèle par le phénomène de l’agrammaticalité qui met en lumière une communication métalinguistique : le « je » lyrique ne dévoile pas ses propres sentiments par rapport à son environnement aux moyens de mots mais il communique une réflexion ininterrompue sur la langue et le langage poétique à partir de phénomènes « hors normes » liés à l’écriture. Ainsi, le syntagme agrammatical “ei oso noi” trouve sa justification dans certaines phrases agrammaticales tirées du roman *Il giuoco dell’oca*. Le « je » *ose être* une personne plurielle dans la case CV et dans la case CIX :

“Io e io **siamo** lì [...]”²⁵ et “Io e io **sono** rimasti soli”²⁶.

La liaison des deux “je”, qui est agrammaticale, entraîne un accord du verbe soit à la première personne du pluriel (*noi siamo*) soit à la troisième personne du pluriel de l’indicatif présent (*loro sono rimasti*). La problématique de l’agrammaticalité dans *Il giuoco dell’oca* donne du sens à (ou éclaire) la démarche expérimentale versifiée commencée une dizaine d’années auparavant avec *Laborintus*. En effet, la naissance d’un nouveau lyrisme apparaît dans la case LX par une invention linguistique :

“Poi c’è **ioio**. Sono un *io* e un *io*, veramente, legati insieme così, con due teste di neonati che ridono insieme, dentro *o* e *o*.”²⁷

²⁴ Cf. *Scrittori a confronto* Cit.

²⁵ « Je et je *sommes* ici »

²⁶ « Je et je *sont* restés seuls »

²⁷ Posant un redoutable problème de traduction à cause de l’arbitraire des signes de chaque langue : « Puis il y a *jeje*. C’est un *je* et un *je*, vraiment, liés ensemble ainsi, avec deux têtes de nouveaux-nés qui rient ensemble, dans [*e* et *e*]» (au lieu de *o* et *o*).

Les italiques indiquent ce phénomène d'agrammaticalité : il y a une mobilité linguistique entre des monèmes collés "ioio" et une resémantisation en signes graphiques décollés "o et o" représentant deux têtes de nouveaux-nés. La multiplicité du « je » apparaît alors sous plusieurs genres grammaticaux dans la case CV qui révèle un « je » féminin et deux « je » masculins :

“L’io di mezzo è una donna. L’ultimo io, che è un po’ nano, è con gli occhiali scuri, con la barba. Anche l’io che è una donna, però, ha gli occhiali scuri. L’io giovane, lì a sinistra, ha le scarpe con i chiodi.”²⁸.

L’ordre de la description n’est pas linéaire, elle est contraire au mouvement de la lecture prosastique qui va de gauche à droite : il y a un « je » masculin qui porte des chaussures à clous, puis il y a un « je » féminin et enfin, un « je » masculin un peu nain. Le « je » féminin et le « je » masculin nain ont un élément en commun car ils portent des lunettes sombres. Dans la case CIX, même s’il n’y a pas de précision sur la nature de leurs genres, nous retrouvons ce procédé et nous pouvons les identifier :

“Ci sono i tre io, neri, [...]. Un io è tutto nero davvero. I due io che si intrecciano a destra, [...] li ho fatti senza staccare la penna dal foglio, mai.”²⁹.

Le « je » qui est « vraiment tout noir » pourrait correspondre au « je » masculin qui a des chaussures à clous bien ancré dans la réalité (voire encre dans le texte) et les deux « je » qui s’entremêlent à sa « droite » sont le « je » féminin et le « je » un peu nain masculin³⁰ ; dans la case CVII, il est défini “una macchia”³¹, et dans la case CII, c’est “uno sgorbio” : ces substantifs (le premier féminin et le deuxième masculin) ont le même signifié : « je suis une tache d’encre » et « je suis un pâté d’encre ». Le caractère métalinguistique de ces phrases indique bien une insuffisance de l’écriture aux moyens de mots pour faire éclore l’oralité. Le « je » sanguinetien se dévoile donc par le phénomène du travestissement créant un effet d’étrangeté (*lo straniamento*), c’est-à-dire un éloignement de nos habitudes culturelles et littéraires.

En travaillant à partir de systèmes oppositionnels, qui sont à la source de son énergie créatrice, Edoardo Sanguineti désautomatise des éléments figés appartenant à des formes historiquement offertes. Si les figures de rhétoriques indiquent des

²⁸ « Le je du milieu est une femme. Le dernier je, qui est un peu nain, a des lunettes sombres, une barbe. Même le je qui est une femme, cependant, a des lunettes sombres. Le jeune je, là à gauche, a des chaussures à clous. »

²⁹ « Il y a trois je, noirs [...] Un je est vraiment tout noir. Les deux je qui s’entremêlent à droite [...] je les ai fait sans lever mon stylo de la feuille, jamais. »

³⁰ Cf. la métamorphose du genre dans “le récit de la nageuse”.

³¹ CII “Io sono uno sgorbio” ; CVII “Io sono una macchia”.

constructions prosastiques dans la poésie et des constructions métriques dans la prose, leur renversement devient alors le moteur d'une réflexion sur l'élément dominant de la forme de construction, la répétition : pour la poésie l'élément rythmique structure la matière verbale *autrement* pour atteindre le langage souterrain sanguinetien ; cet élément asémantique fait écho avec l'agrammaticalité de certaines unités phrasiques de la prose. L'opposition traditionnelle de la forme de la répétition "asémantisme / sémantisme" est alors gommée et remplacée par un parallélisme, celle d'une construction asémantique qui prend du sens à partir d'éléments asémantiques. Iouri Tynianov disait qu'il pourra "survenir une période où il sera sans importance de savoir si une œuvre est écrite en vers ou en prose"³² et il semble bien que cette période soit celle de la *neo-avanguardia* italienne, initiée justement en 1951 par Edoardo Sanguineti dont la recherche expérimentale est surtout basée sur l'oralité. La corrélation poésie-prose est donc indispensable pour comprendre son lyrisme.

Valérie Thévenon

³² Cf. *De l'évolution littéraire*, cit.