

Andrea Cortellessa

2, 5.

Si l'on ne devait mentionner qu'un seul livre sur la poésie paru en Italie dans les dix dernières années, nul ne pourrait nier que *La poesia verso la prosa* d'Alfonso Berardinelli (Turin, Bollato Boringhieri, 1994) ait été l'intervention « militante » la plus ferme et la plus influente. « Militantes », péremptoires, développées avec une parfaite maîtrise de la rhétorique (péremptoires *parce que* parfaitement maîtrisées), les thèses de Berardinelli sont pour l'essentiel exposées dans un chapitre qui polémique avec un ouvrage classique, *La structure de la poésie moderne* de Hugo Friedrich (livre de 1956 auquel l'essai du critique romain avait d'abord servi de postface à contre-courant dans une réimpression de 1983). Si le xx^e siècle italien – entendu comme constellation de styles et de poétiques, ou dans son ensemble comme « idéologie de la poésie » – est l'âge d'une *poésie moderne* (ou *nouvelle*, selon le titre d'une anthologie qui fit date mais qui, à cette date, fut aussi, selon cette reconstruction, un chant du cygne : *Lirici nuovi*, édité par Luciano Anceschi, 1943), l'époque décrite par Friedrich et qui, selon lui, dérive fondamentalement des grands modèles du symbolisme français (Rimbaud et surtout Mallarmé), le second xx^e siècle ou Contre-xx^e siècle ou Post-xx^e siècle, est l'âge d'une autre poésie (*postmoderne*, comme par deux fois Berardinelli s'avance à la définir) qui s'oppose à cette « idéologie de la poésie » en la retournant comme un gant.

Un âge où la poésie ne se limite plus à la poésie, mais redécouvre – avant toute chose – les autres genres : récit et théâtre, satire et essai ; et qui, plus généralement, redonne vie à toutes ces dimensions que le xx^e siècle avait congédiées, négligées, ou simplement contournées. C'est l'époque, par exemple, on l'évoquait à l'instant, d'une renaissance de la narration (dimension refusée à la poésie par la tendance de la *poésie moderne* à l'abstraction et à l'analogie, ainsi qu'à la concentration et à la contraction), et qui connaît des réalisations stylistiquement antithétiques comme *La ragazza Carla* d'Elio Pagliarini et *La camera da letto* d'Attilio Bertolucci. C'est l'époque, en somme, où l'Italie ne se tourne plus vers la France, mais plutôt, le cas échéant, vers la poésie anglo-saxonne : non pas seulement celle des xix^e et xx^e siècles, mais aussi celle du passé « métaphysique » remodelé – en « parallèle » avec, justement, le xx^e siècle anglo-saxon – par Eliot (suivi toutefois de près par Eugenio Montale, de loin de poète le plus exemplaire du xx^e siècle italien).

Berardinelli, brillant comme à son accoutumée, résume le tout dans la formule qui sert de titre à son livre : la poésie vers la *prose*, justement. C'est-à-dire l'extension de la narration – notamment au sens quantitatif –, au lieu de la concentration de la poésie ; l'adhésion à une dimension plus communicative et linéaire, et au fond rationalisante, contre la tendance précédente à l'abstraction analogique ; une langue moins âpre et artificielle, et simultanément moins choisie et sélectionnée. Mais aussi la présence de plus en plus fréquente, dans les livres de poésie, de véritables morceaux de prose (phénomène aux riches implications structurales et linguistiques auquel, sous le titre *La prosa nel corpo della poesia*, j'ai consacré un numéro monographique de la belle revue *Istmi*, dirigée par le poète originaire des Marches Eugenio De Signoribus, dans le numéro 11-12 de l'année 2002).

Cependant, le xx^e siècle « francisant » n'avait fait que redonner vie à un spectre qui, en réalité, n'avait jamais cessé de resurgir, et qui compte parmi les caractères génétiques

les plus résistants de la culture italienne de toujours : *Le fantôme de Pétrarque* (tel est le titre d'une intervention récente du même Berardinelli). Aussi bien, le Contre-xx^e siècle « anglicisant » contemple un contre-modèle à son tour de très longue durée, et qui est – si l'on veut encore paraphraser Berardinelli – le « fantôme de Dante » (les deux hypostases stylistiques et idéologiques de nos deux grands archétypes ont été fixées dans les années 40 par l'indispensable œuvre critique de Gianfranco Contini)¹. Ce n'est pas un hasard, à bien y regarder, si les deux poètes-intellectuels les plus influents de la seconde moitié du xx^e siècle, Pier Paolo Pasolini (qui fut l'ami et l'élève spirituel de Contini) et Edoardo Sanguineti, adversaires féroces l'un de l'autre, ont dans une certaine mesure tous deux nourri l'ambition de réécrire la *Divine Comédie*: non sans passer, surtout Sanguineti, par un nécessaire « bain » eliotien (et poundien).

Il est légitime, je crois, de relier l'anti-modèle du « xx^e siècle » à Dante, – point de température maximale de la *mischung* plurilingue, non moins que lieu des abstractions conceptuelles les plus acrobatiques que la poésie occidentale ait jamais connues (pour ne rien dire du « maniérisme », dirait Ernst R. Curtius, des compositions à énigmes et alphanumériques). Mais cela seul permet aussitôt de mesurer combien est discutabile une semblable reconstruction. Et pourtant, pour les années 50 et 60 – de fait, les années de formation de Berardinelli –, le modèle tient, dans l'ensemble. Le « tournant » de Montale (dès la dernière partie de la *Bufera*, puis de manière retentissante à partir de *Satura*), et celui de son continuateur le plus plausible, le Vittorio Sereni des *Strumenti umani*, la poésie expérimentale – principalement, comme on l'a vu, en direction des genres – de Pasolini et de ses camarades Bertolucci et Giorgio Caproni, l'explosion de la néo-avant-garde de Sanguineti et Pagliarini, l'ironie théâtralisée de Giovanni Giudici : on a là, de fait, tout un mouvement *vers la prose* (même si pour Berardinelli le *vers* de la formule est plus synchronique que diachronique ; et il ne se lasse pas d'insister sur les auteurs – d'Umberto Saba à Sandro Penna – qui même dans la première moitié du xx^e siècle ne se laissent pas réduire à la *vulgate* de Friedrich). De manière encore plus éloquente, souligne encore Berardinelli, tandis qu'en 1954 Pasolini pouvait encore placer le plus « français » de nos poètes (au point d'écrire en français une part non négligeable de son œuvre), Giuseppe Ungaretti, « au centre de l'histoire de la poésie du xx^e siècle », une dizaine d'années plus tard il avait déjà de tout évidence été évincé de cette place, dans la perception commune, par son grand rival Montale.

C'est à partir des années 70 que le tableau se complique, au point de ne plus se laisser ramener à ce schéma (non plus dès ce moment qu'à aucun autre schéma univoque). C'est dans cette période, par exemple, que certains poètes de première importance – je pense à Giampiero Neri, Cesare Greppi et Cosimo Ortosta – font leurs débuts en renouvelant la leçon « française » de la ligne Rimbaud-Mallarmé, peut-être à travers l'expérience sans précédent et sans imitateur d'un grand « maudit » du premier xx^e siècle, Dino Campana. On doit à ce dernier une forme de *prose* lyrique hautement formalisée, qui reconnaît d'ailleurs sa dette envers Rimbaud : celle que nous retrouverons, *mutatis mutandis*, dans les premières tentatives de Neri et Ortosta (respectivement *L'aspetto occidentale del vestito*, 1976, et *La passione della biografia*, 1977 ; on doit également à Ortosta de très belles traductions du français : naturellement Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé). Jusqu'alors, la prose pouvait au fond être une métaphore équivalente à celle de l'*horizontalité* ; on comprend mieux maintenant pourquoi il est également possible

1. Cf. ici-même le texte de Gianfranco Contini, pp. 478-505.

de l'interpréter, *in corpore vili*, dans un sens diamétralement opposé : autrement dit, dans un sens à nouveau audacieusement *verticalisant*. Même un auteur cher à Berardinelli, Amelia Rosselli, dans *Diario ottuso* (texte publié en 1990 mais remontant aux années 54-68) ne recourt certes pas à la prose en direction d'une horizontalité linéaire et rationnelle du sens : elle fait tout le contraire.

Mais il suffit de rappeler la parabole du plus exemplaire des poètes italiens du second xx^e siècle, Sereni. Sa poésie, elle aussi, a été lue (par exemple par Renato Nisticò) comme globalement dirigée *vers la prose*; et il est certain qu'une œuvre de rupture comme *Gli strumenti umani* – à cette date symptomatique qu'est l'année 1965 –, se situe au centre de ce chantier collectif italien. Et pourtant dans les années 70 la « ligne » de la poésie sérénienne se fait beaucoup plus complexe, voire accidentée. Il devient en particulier de plus en plus évident qu'un autre modèle s'impose, celui d'un autre phare transalpin, mais cette fois du second xx^e siècle : René Char (que Sereni traduit à plusieurs reprises, et auquel il consacre, dans son merveilleux dernier livre – *Stella variabile*, 1981 – huit extraordinaires et « verticales » compositions). C'est-à-dire, précisément, un grand maître de la *prose*. À la manière dont Francis Ponge est un grand artisan de la prose, et dont l'exemple est essentiel pour comprendre le plus exemplaire des auteurs qui font actuellement leurs débuts, Valerio Magrelli (jusqu'aux dernières excellentes tentatives – à nouveau en *prose* – de *Nel condominio di carne*, Turin, Einaudi, 2003), mais sur lequel Sereni réfléchit lui aussi dans l'un de ses derniers essais, la très belle conférence de 1980-81, *Il lavoro del poeta*, où revient symptomatiquement une référence à Ungaretti (le texte est aujourd'hui disponible dans le volume *Poeti francesi letti da Vittorio Sereni*, éd. Bruna Bianchi, Luino, Comune di Luino, 2002). Et c'est à de nouvelles formes de verticalité qu'a également fini par aspirer, peut-être à contre-cœur (par exemple en se parant des défroques de la métrique traditionnelle, remise ça et là en circulation, dans des esprits fort différents, sous les climats postmodernes), l'élève et continuateur le plus conséquent de Sereni, Giovanni Raboni (dont le sens prononcé du théâtre est tourné, plutôt que vers le choc avant-gardiste cher à Sanguineti ou vers les masques de l'ironie que fait tourner Giudici, vers la tragédie classique de Racine, la grâce cruelle de Da Ponte, l'obscur religiosité de Manzoni...).

En revanche, c'est en français qu'écrivent le philosophe Emmanuel Lévinas et le poète suisse Philippe Jaccottet, les deux maîtres les plus écoutés de la génération des auteurs qui, dans les années 80 et 90, suivent avec rigueur et détermination le chemin de la *prose* : plus ou moins dans l'acception de Berardinelli (avec en particulier une insistance sur les valeurs de dialogue et de communication, et finalement *relationnelles*, de la poésie). Trois noms vaudront pour eux tous : Fabio Pusterla, Antonella Anedda et Stefano Dal Bianco (leur travail est d'autant plus significatif qu'ils sont, à l'inverse, plus constitutivement attirés par le spectre de la *verticalité* – représenté pour chacun d'entre eux par un modèle italien différent et dont ils se sentent plus proche : Neri dans le cas de Pusterla, Rosselli pour Anedda, Greppi pour Dal Bianco).

Que dire, enfin, de Beckett ? Son exemple nous fait comprendre combien le fait d'hypostasier *France et Prose*, dans un sens ou dans l'autre, est en définitive une simplification qui, pour comprendre la poésie italienne des dernières décennies, n'est sans doute pas dépourvue d'utilité à des fins pédagogiques, mais se révèle finalement trompeuse. L'« archi-genre retentissant » constitué par l'ensemble de son œuvre – en vers, en prose, dans la langue verbale et gestuelle du théâtre ; en anglais, en français, dans l'espace entre les deux langues – a laissé des traces décisives chez un grand nombre des auteurs les

plus intéressants des dernières générations : sans nul doute chez Ortesta, surtout chez Gabriele Frasca (auquel on doit la définition tout juste citée, et qui est un grand lecteur et traducteur assidu de Beckett), mais aussi, pour citer un nom de la toute dernière vague, chez la jeune Elisa Biagini.

4, 3, 1.

Sur la question de l'*engagement*, les années 50 et 60 constituent là encore une rupture décisive. Les termes du problème sont fort bien éclairés par une lettre de Blanchot à Sartre de 1960 (récemment traduite en italien, dans le numéro 21 de la revue *Riga*, Milan, Marcos y Marcos, 2003, à la faveur d'une étude des circonstances du projet inabouti de la revue *Gulliver*, conçue par Blanchot et, entre autres, Elio Vittorini, Hans Magnus Enzensberger). Les intellectuels français, après les événements d'Algérie, venaient de publier leur *Manifeste des 121* sur le « droit à l'insubordination ». Sur la base de cette « communauté anonyme de noms », Blanchot propose une revue de « critique totale », dans laquelle la littérature ne soit pas le joueur de fifre de la révolution, mais soit « réinvestie de son sens propre ». Autrement dit, *soit elle-même révolution*. Sartre ne pouvait certainement pas être à l'origine d'une telle idée, et le geste de Blanchot semble, à vrai dire, non moins que provocateur : la *critique totale* naît en effet de la contestation de l'idée sartrienne d'*engagement* (comme le dit la même année en toutes lettres Roland Barthes). Dans le seul véritable texte programmatique de *Gulliver*, Blanchot écrit que « la revue ne pourra pas s'intéresser à la réalité politique comme telle, directement, mais toujours de manière indirecte », et toutefois « radicale » : c'est-à-dire en allant creuser à la « racine » des événements. « Ce qui compte pour nous est une recherche de vérité, ou mieux une exigence peut-être de justice, pour laquelle l'affirmation littéraire est essentielle, en vertu même [...] de son rapport exclusif avec le langage. » Blanchot propose, pour « dire le monde », deux voies : d'un côté la forme fragment (celle que, par référence à Char, il appelle « paroles en archipel », c'est-à-dire où le sens est toujours différé-poursuivi, et se fait le lieu d'« une discontinuité essentielle »), de l'autre le renoncement à la notion d'auteur en vue d'« un dépassement intérieur de nos pensées individuelles ». Dans les lettres suivantes il parlera d'« une conscience collective d'écrivains », et en 1963 il dira, tout simplement : « en tant qu'écrivains nous sommes déjà dans le communisme ».

L'association de la contestation radicale des formes de l'existence et de la *révolution* du langage a chez nous principalement un nom : *Gruppo 63*. L'expérience de la néo-avant-garde (qui a les yeux tournés, non seulement vers la France de la *nouvelle critique*, mais aussi vers l'Allemagne d'Adorno et du souvenir de Benjamin), dès avant son apparition – dans la dense et fondatrice introduction d'Alfredo Giuliani à l'anthologie poétique *I Novissimi*, parue en 1961 –, est essentiellement d'accord (quoique dans l'extrême variété des poétiques propres à ceux qui s'y reconnaissent) sur un point : « dans les périodes de crise la *manière de faire* coïncide presque entièrement avec la *signification* », y compris au sens politique. Mais le chemin parcouru par les *Novissimi* après la nouvelle crise historique de 68 (qui, avec la fin de la revue *Quindici*, met en effet un terme à la néo-avant-garde en tant que telle) a mené à une impasse qui montre bien à quel point les raisons internes au formalisme le plus intransigeant ont fini par échapper au contrôle de ceux-là mêmes qui étaient pourvus des meilleures intentions politiques. Ce n'est nullement un hasard si deux des cinq poètes présents dans l'anthologie de 1961, Nanni Balestrini et Antonio Porta, ont choisi par la suite – dans le but d'établir un lien

entre *idéologie et langage* – des formes poétiques radicalement simplifiées et communicatives (et ont tous deux adopté l'instrument de l'allégorie : le premier dans les *Ballate della signorina Richmond*, recueillies seulement en 1999 ; le second dans le volume testamentaire *Il giardiniere contro il becchino*, de 1988).

Toutefois, la rupture déclenchée par le Groupe 63 a marqué un point de non retour. Nul ne croit plus à un engagement de poète-tribun, didactique, à sens unique, qui apparaît désormais aussitôt comme idéologique (dans le pire sens du terme), rhétorique, fanfaron. Une poésie pour monument équestre. Naturellement, certains ne craignent pas de s'y abandonner encore, toute honte bue, et souvent en invoquant l'exemple de Pasolini. Mais cet exemple, à mes yeux, s'auto-disqualifie (je trouve irrécupérables *Le ceneri di Gramsci*, pourtant toujours citées, dans ce contexte, en lieu et place de la manière « alexandrine » bien plus authentique des poèmes de jeunesse en dialecte frioulan) ; et il est en tout état de cause hors de portée de ceux qui s'obstinent à ne pas comprendre qu'on ne saurait prolonger le geste de celui qui théorisa le scandale consistant à se contredire soi-même.

Un itinéraire tout différent a été suivi par un proche et ami de Pasolini : Andrea Zanzotto. La mesure de son engagement est attestée par la profonde historicité qui anime le moindre de ses actes de parole (en dépit de ceux qui continuent à le lire comme intransitif, maître asémantique des signifiants). Dans une intervention de 1955 (soit quatre ans après avoir fait ses débuts avec *Dietro il paesaggio*), sa position est déjà, en la matière, sans équivoque. Aucun réalisme (et moins encore le réalisme « typique », volontariste et social, de la vulgate marxiste du temps), n'est en mesure d'apaiser « la passion de la réalité » : le poète, au contraire, est dans une position passive (*passion* doit alors être entendue au sens étymologique), vis-à-vis de la réalité : et principalement la réalité traumatique : « aujourd'hui, plutôt que de conscience de la crise, on peut commencer à parler d'altération psychique provoquée par la crise, de dissolution de tout esprit qui puisse prétendre se placer authentiquement et adéquatement devant la crise dans sa plénitude, l'exprimer par des œuvres de pensée ou de poésie ».

On ne saurait comprendre l'expérience de Zanzotto si l'on ne tient pas compte de sa participation traumatique à la Résistance. C'est au cours de ces années (1942-1943) qu'un grand critique alors débutant, qui avait à peu près l'âge de Zanzotto, entendit préciser *cette* position du poète, en termes fidèlement existentialistes : ce critique est Jean Starobinski. Comme il l'a rappelé en recueillant certains de ses premiers écrits (dans le petit volume *La poésie et la guerre*, Genève, ZOE, 1999), le critique suisse se consacrait alors à des « écrivains qui exprimaient très clairement, même en le faisant descendre dans les symboles de la poésie, leur refus de l'ordre inhumain imposé en Europe par les tyrans » ; dans la plus ardente et la plus « militante » de ces interventions en première ligne, *Introduction à la poésie de l'événement* (publié en janvier 43), on lit une distinction pour nous très éclairante : « Au moment de la catastrophe doit intervenir ce que Pierre Jean Jouve a défini, à propos de Rimbaud, comme la « contraction du temps historique dans le temps personnel » [...] : si le poète est témoin de l'histoire devant l'éternité, il témoigne également de l'éternel pour le monde où il vit [...]. La vraie poésie intériorise l'histoire. Pierre Emmanuel indique la voie à suivre : « Regarder l'histoire dans l'homme plutôt que l'homme dans l'histoire » [...]. Le temps est hors de ses gonds, il faut se réapproprier l'existence. »

Sans les connaître, Zanzotto semble reproduire ces paroles dans une interview de 1979 : « Le rapport histoire-poésie [...] est un rapport extrêmement perfide : ne jamais

attendre de la poésie un discours direct « sur l'histoire ». Même lorsque la poésie paraît prononcer un tel discours, elle en prononce souvent un autre ; et vice-versa, la plus lointaine, la plus « abstraite », la plus fermée des poésies peut être celle qui nous en dit le plus sur l'histoire et sur la réalité sociale. Éventuellement à travers la dynamique des structures formelles [...]. La poésie (plus que la littérature au sens large) est peut-être la seule historiographie « réelle », le seul événement qui s'écrit et qui se parle lui-même, un événement qui finit par s'identifier intégralement avec la trace écrite qu'il a laissée [...]. La poésie semble divaguer et obscurcir, mais au bout du compte elle clarifie ce qu'il y a de plus grumeleux dans l'histoire. » (Et en ce sens peut alors trouver sa place celui que, nullement par hasard, Zanzotto se choisit pour maître et mentor : l'Ungaretti de la glorieuse *Allegrìa* et du sous-estimé *Dolore*. Autant de poèmes qui, comme ceux de Rèbora dans la Première et de Sereni dans la Seconde Guerre mondiale, portent en profondeur les griffures, les écorchures, et les crimes de l'Histoire en acte.)

Il n'est alors guère étonnant que cette *intérieurisation* de l'histoire, son enkystement traumatique dans les fibres les plus profondes de l'humain – bien loin des étalages monumentaux, de l'orgueil des vérités définitives, des prétentions didactiques des rhéteurs et des tribuns –, se soit montrée à l'œuvre, au cours du siècle qui vient de s'achever, chez des poètes dont l'ADN est somme toute semblable à celui de Zanzotto (c'est-à-dire provenant de la *koinè* symboliste, avec des ramifications surréalistes). Tel est le cas de René Char, de sa parole *soulevée* (la métaphore est encore de Starobinski) dans une zone, l'*Amont*, à la fois emblématiquement symbolique et historiquement hyper-connotée (l'espace-temps de la Résistance) ; ainsi naturellement que celui de Paul Celan : l'écrivain qui incarne le mieux le caractère intolérable de sa propre condition d'artisan et de victime d'une poésie qui, justement dans les termes de Zanzotto, n'est pas *sur* Auschwitz, mais « dans » ses cendres » – et donc, comme le dit Celan lui-même, « ne s'impose pas mais s'expose ». Une parole que les traumatismes personnels et collectifs menacent continuellement de réduire au silence ou, selon la distinction de Zanzotto, au « mutisme » (*Argumentum et silentio* est le titre du texte de Celan justement consacré à Char, où il est question d'une « parole vaincue au silence », qui justement pour cela « témoigne de la nuit »).

Sur une telle longueur d'onde, il me semble évident que l'expression même de *poésie civile* apparaît désormais de plus en plus inadéquate. Comme on sait, au lendemain de la fin de la Seconde Guerre mondiale, Adorno décréta qu'« écrire un poème après Auschwitz est un acte de barbarie ». C'est là un interdit que, précisément, des poètes comme Celan ont su contredire. Mais, au-delà des intentions du philosophe, l'enjeu est bien là, dans ce terme – *barbarie*. Notre temps, le temps qui – sur le long chemin qui conduit des *Lager* du *Lebensraum* germanique à ceux du *Lebensraum* « occidental » et du côté d'Abou Graïb – a découvert avec horreur la face obscure de notre orgueilleuse *civilisation*, et ne peut plus croire que cultiver la parole consiste fièrement à accomplir un acte de citoyenneté. Et une parole consciente de sa nature *commune*, vraiment *relationnelle*, ne sera plus, ne pourra donc plus être une parole *civile*. Le cas échéant une parole *in-civile* : sans citoyenneté, sans garanties, sans appartenances. Comme nous l'a appris Giorgio Agamben, dans le parcours magistral qui a conduit de *Homo Sacer* au tout récent *État d'exception*, la figure qui fait problème, et dont il faut repartir pour « reconstruire notre philosophie politique », est celle du « réfugié », de l'apatride, du migrant : comme on peut le lire dans *Mezzi senza fine*, « le réfugié est peut-être la seule figure du peuple pensable dans notre temps et [...] la seule catégorie où il soit

aujourd'hui possible d'entrevoir les formes et les limites d'une communauté politique à venir ». Au lieu d'insister sur la *citoyenneté*, sur notre nature de *cives*, pour le philosophe « il est nécessaire que les États-nations trouvent le courage de mettre en question le principe même d'inscription de la nativité et la trinité État-nation-territoire qui se fonde en lui [...] tous les résidents des États européens (citoyens et non citoyens) seraient en situation d'exode ou de refuge et le statut d'Européen signifierait l'être-en-exode (qui peut évidemment être un état immobile) du citoyen. » Ce n'est pas un hasard si les poètes auxquels Agamben a, dans ces dernières années, manifesté son appui avec la plus grande force, ont tous deux insisté sur la figure du *sans-toit*. Dans le *Franco cacciatore* de Giorgio Caproni on lit : « Lo hanno portato via / dal luogo della sua lingua. / Lo hanno scaricato male / in terra straniera. / Ora, non sa più dove sia / la sua tribù. È perduto. / Chiede. Brancola. Urla. // Peggio che se fosse muto » ; et dans *Istmi e chiuse*, avant-dernier recueil de celui qui est son meilleur continuateur, Eugenio De Signoribus : « di qui non sei, qui certo non hai base, / sei uno che non passa, che non erge / o che non altro... , o che alla sua pelle / sta come un senza casa... ».

Le territoire en mesure d'accueillir la nouvelle communauté des *réfugiés* ne serait pas homogène à son extension topographique – ce serait au contraire une structure topologiquement discontinue, trouée, percée d'innombrables parcours croisés et superposés. Ce modèle topologique en évoque un autre, le modèle « rhizomatique » défini dans les années 70 par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Or, justement, la pensée du dernier Deleuze, dramatiquement inachevée pour cause de disparition prématurée (et telle qu'on la découvre, par fragments, dans le volume *Critique et clinique*, Minitext, 1993), semble dans une certaine mesure proche de la pensée politique d'Agamben. Le dernier Deleuze assigne à la littérature une lourde tâche, en reprenant une très belle phrase de Paul Klee (dans la conférence de Iéna de 1924) : « la santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque [...] un peuple à venir encore enfoui sous ses trahisons et reniements [...] ce n'est pas un peuple appelé à dominer le monde. C'est un peuple mineur, éternellement mineur, pris dans un devenir-révolutionnaire. Peut-être n'existe-t-il que dans les atomes de l'écrivain, peuple bâtard, inférieur, dominé, toujours en devenir, toujours inachevé. » Le « but ultime de la littérature » est donc d'« écrire pour ce peuple qui manque » : phrase dont un poète comme Gabriele Frasca a fait, avec le temps, sa devise éthique et existentielle. C'est-à-dire *politique* : au sens le moins contingent, le plus nécessaire du terme.

Pour ce peuple qui manque (selon Agamben, le « caractère nécessairement potentiel de toute communauté » ainsi que toute hypothèse de « politique non étatique » sont précisément fondés sur un tel manque), on ne pourra écrire que de manière littéralement (et étymologiquement) *barbare* : c'est-à-dire en *bégayant* la langue de celui qui parle d'autres langues – ou sa *propre* langue, mais comme en s'en sentant *étranger*. La parabole de Celan ne pourrait être, à cet égard, plus exemplaire (et parmi ses contemporains italiens je pense que lui sont proches deux envolées radicalement plurilingues et exolingues, d'une égale et vertigineuse solitude, et qui ont connu une fin diversement tragique : celle, déjà évoquée, d'Amelia Rosselli, et celle, encore secrète, de l'extraordinaire Emilio Villa). Dans ces mêmes derniers fragments dérobés à la mort, Deleuze a également repris, en effet, la célèbre définition du *Contre Sainte-Beuve* : « l'écrivain, comme dit Proust, invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte. Il met au jour de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques. Il entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait *délié* ». Telle est

la condition que le philosophe définit comme *minorité*. On peut assigner une tâche à l'écrivain qui écrit dans une telle *langue mineure* : « Être un traître à son règne, traître à son sexe, à sa classe, à sa majorité [...] traître à l'écriture elle-même ». Vraiment *mineure* est la condition de celui qui se trouve à l'« envers du pouvoir » ; mineure est donc, et de manière radicale, la condition du *poète* : celui qui, de plus en plus, se voit exclu du circuit du pouvoir qui s'instaure et se représente à travers la *parole* et, en général, la *communication* (en Italie nous en savons quelque chose).

Cet effet d'*épaisseur*, d'*intensité différentielle* de la langue (le « bégaïement » de Deleuze : l'insistance « barbare » du langage sur lui-même, son *grippage* dans sa propre articulation : la *durée* propre de la parole, en somme), est littéralement et dans tous les sens *mineur* : dans le circuit global des formes de communication, mais aussi dans le système des formes d'art. On est même tenté de dire que vaut encore et plus que jamais, quoique en un temps bien différent de celui où elle avait été prononcée, la formule sartrienne selon laquelle « la poésie », c'est à « qui perd gagne ». L'énergie de la poésie est un *quantum* directement proportionnel à sa *résistance* – comme dans l'électromagnétisme, plus grande est la distance que la parole poétique doit parcourir, plus épais sont les filtres qu'elle doit traverser pour parvenir jusqu'à nous qui sommes à l'écoute, plus élevée doit être, à l'origine, sa charge énergétique. C'est pourquoi, en un certain sens, vaut encore également le corollaire de Sartre sur le « sens profond » de la « malchance », de la « malédiction » du poète : cette malédiction – disons aujourd'hui en des termes qui ne sont plus ou pas seulement existentialistes, cette *minorité* – est « son choix le plus profond » : « non la conséquence, mais bien la source de sa poésie ». Comme toujours, c'est la sévérité de la contrainte qui déchaîne la force de celui qui doit s'en libérer.

Il y a quelque temps, répondant à une autre enquête – sur les difficultés rencontrées par quiconque veut prodiguer son temps et son énergie dans l'acte de pure *dépense* qu'est la critique de la poésie contemporaine –, je m'étais laissé envahir par un moment de découragement. C'est en de pareils moments de *malchance* et même de *malédiction* qu'on trouve cependant parfois la force de réagir. Il m'est alors venu un acte de foi que, après-coup, il me serait difficile de reproduire. Que les amis de *Poésie* me pardonnent donc si j'ai la hardiesse de me citer ; mais je ne saurais mieux conclure : « Si je fais ce métier, c'est parce que je pense que la littérature est un microcosme de plus en plus faible et de plus en plus tenu à l'écart, dans le présent sombre et escarpé qui est sous les yeux de tout le monde ; un microcosme qui, toutefois, demeure emplí de valeurs et de croyances – les croyances très laïques dans les vertus humaines. Et je pense que l'écriture en vers est, de ce microclimat en perpétuel danger d'épuisement, une synecdoque privilégiée : encore plus faible et plus tenue à l'écart, irréductiblement *mineure*, la poésie faite par ceux qui continuent à y croire est un *reste* – de passion, de compétence, de générosité – auquel il serait criminel de renoncer. Francis Bacon a dit un jour : « la seule chose qui rende quelqu'un intéressant est son dévouement. »

Traduit par Philippe Audegean

Andrea Cortellessa est né à Rome en 1968. Il enseigne actuellement la littérature italienne à l'université de Camerino. C'est l'un des meilleurs connaisseurs de la poésie italienne contemporaine.

Il a publié de très nombreux essais dans des revues littéraires, des revues d'art et de cinéma ainsi que dans des volumes collectifs. Il collabore aux programmes culturels de RAI – Radio Tre et, dans ce cadre, il a conçu et programmé une vingtaine d'émissions consacrées aux poètes du vingtième siècle.

En 1998, il a dirigé le volume *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia di poeti italiani nella prima guerra mondiale* (Bruno Mondadori). Il est aussi l'auteur d'un *Ungaretti* (Einaudi-RAI-Educational). Il a participé à l'anthologie dirigée par Giulio Ferroni pour Einaudi, *Storia e testi della letteratura italiana*, (2002-2004).

Il est le responsable éditorial de « *Quel libro senza uguali* ». *Le Operette morali e il Novecento italiano* (avec Novella Bellucci, Bulzoni 2000), et de *Verso l'inizio. Percorsi della ricerca poetica oltre il Novecento* (avec Flavio Ermini et Gio Ferri, avec des textes introductifs d'Edoardo Sanguineti et Aldo G. Gargani, Anterem 2000). En 2000, il dirige avec Niva Lorenzini le fascicule de la revue *L'immaginazione* qui célébrait les quatre-vingts ans d'Andrea Zanzotto (février-mars 2001). Signalons aussi *Il fondo Gadda alla raccolta del Burcardo* (avec Giorgio Patrizi, Bulzoni 2001), « *Pensa alla tua libertà.* » *Emidio Greco da L'invenzione di Morel al Consiglio d'Egitto* (avec Franco Cordelli, Torino, Falso Piano, 2002) et *Il Cordelli immaginario* (avec Luca Archibugi, Le Lettere 2003).

Il collabore à *Alias*, le supplément culturel du *Manifesto*, à *Stilos*, le supplément de *La Sicile*, à *L'Indice dei libri del mese* et à *La Rivista dei libri*. Il est membre du comité de rédaction de la revue *I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani* (dirigé par Dante Isella).