

# Amelia Rosselli<sup>1</sup>

## Espaces métriques

Les problèmes de la forme poétique ont toujours été associés pour moi à une problématique plus strictement musicale, et je n'ai en réalité jamais scindé les deux disciplines, considérant la syllabe non seulement comme connexion orthographique mais aussi comme son, et la période non seulement comme une construction grammaticale mais aussi comme un système.

Il est cependant inexact de définir la syllabe comme son : il n'est point de sons dans les langues : – dans les classifications de l'acoustique musicale, la voyelle ou la consonne doivent être définies comme « bruit », ce qui est bien naturel, étant donné la complexité de notre système phonético-physiologique, et les variations d'individu à individu jusque dans les grandeurs des cordes vocales et des cavités orales, de sorte que, jusqu'à présent, on n'est jamais parvenu à aucune classification phonétique qui ne soit pas seulement statistique.

Quoi qu'il en soit, lorsque nous parlons de voyelles nous entendons généralement des sons, ou encore des couleurs, puisque nous leur attribuons souvent des qualités de « timbre » ; et lorsque nous parlons de consonnes ou de regroupements de consonnes, nous entendons non seulement leur aspect graphique, mais aussi des mouvements musculaires et des « formes » mentales. Mais si, parmi les éléments identifiables dans la musique et dans la peinture, seuls apparaissent dans la diction les rythmes (durées ou temps) et les couleurs (timbres ou formes), dans l'écriture et dans la lecture il en va un peu différemment : car dans le même temps nous pensons. La parole n'a alors pas seulement un son (bruit) ; parfois même elle n'en a pas du tout, et *résonne* seulement comme idée dans l'esprit. La voyelle et la consonne sont d'ailleurs des valeurs qui ne sont pas nécessairement phonétiques mais aussi simplement graphiques, ou composantes de l'idée écrite, ou mot. On n'entend pas non plus le timbre lorsqu'on pense, ou qu'on lit mentalement, et les durées (syllabes) sont élastiques et imprécises, selon la scansion propre au lecteur, et selon ses dynamiques individuelles, le rythme et la vitesse de sa pensée. Parfois même, tous les éléments sonores disparaissent dans la lecture sans diction, et la phrase, y compris la phrase poétique, est seulement du sens logique et associatif, perçu à l'aide d'une subtile sensibilité graphique et spatiale (espaces et formes sont les silences et les points de référence de l'esprit).

C'est ainsi que, me trouvant dans l'écriture face à une matière sonore ou logique ou associative, classée jusqu'alors de manière ou bien abstraite, ou bien imaginaire, mais jamais systématique, on me parle de « pieds » et de phrases, sans me dire ce qu'est une voyelle. Mieux : la langue dans laquelle j'écris toujours est unique, tandis que mon expérience sonore, logique, et associative, est certainement commune à de nombreux peuples, et peut être reflétée dans de nombreuses langues.

Telles sont alors les préoccupations qui me poussèrent, à un certain moment de mon adolescence, à rechercher les formes universelles. Pour les trouver je cherchai d'abord

---

1. Sur Amelia Rosselli, cf. *Po&sie* 109, pp. 217-220.

l'élément minimal qui organise mon écriture (occidentale et rationnelle). Et il apparaissait clairement que cet élément était la « lettre », sonore ou non, dotée d'un timbre ou non, graphique ou formelle, symbolique et fonctionnelle à la fois. Cette lettre, sonore mais également « bruit », créait des nœuds phonétiques (chl, str ; sta, biv) qui n'étaient pas forcément syllabiques, et qui n'étaient en effet que des formes fonctionnelles ou graphiques, et du bruit. Pour une classification qui ne soit pas graphique ou formelle, il était cependant nécessaire, dans cette recherche des constituants de la forme poétique, de parler de la syllabe, qu'il ne fallait pas entendre d'une manière trop scolaire, mais plutôt comme cellule rythmique. En remontant à partir de cette matière encore insignifiante, je tombais sur le *mot* entier, entendu comme définition et sens, idée, source de la communication. Le mot est certes généralement considéré comme définition d'une réalité donnée, mais on le voit plutôt comme un « objet » à ranger dans des classifications, et non comme idée. Moi au contraire (et ici je ferais peut-être bien d'avertir que mes expériences et déductions étant très personnelles et en partie incommunicables, toute conclusion que j'ai pu en tirer doit vraiment être prise « cum grano salis »), j'avais des idées tout autres sur la question, et allais jusqu'à considérer « le » et « la » et « comme » comme des « idées », et non simplement comme des conjonctions et des précisions dans un discours exprimant une idée. Je déclarais au préalable que le discours tout entier indiquait la pensée même, et que la phrase (avec tous ses coloris fonctionnels) était donc une idée devenue un peu plus complexe et maniable, et que la période était l'exposition logique d'une idée, non une idée statique telle que celle qui se matérialise dans le mot, mais plutôt dynamique et « en devenir » et souvent également inconsciente. Voulant élargir ma classification, je rangeais l'idéogramme chinois entre la phrase, et le mot, et je traduisais le rouleau chinois en un déroulement délirant de pensée occidentale.

Plus tard je commençai à observer les transformations de ce délire ou de ce rouleau dans ma pensée selon les situations que mon cerveau rencontrait à chaque coin de la vie, à chaque déplacement spatial ou temporel de mon expérience pratique quotidienne. Je notais d'étranges densités dans le rythme de ma pensée, d'étranges arrêts, d'étranges coagulations et changements de temps, d'étranges intervalles de repos ou d'absence d'action ; de nouvelles fusions sonores et idéales selon les changements du temps pratique et des espaces graphiques, et des espaces qui m'entourent, continûment et matériellement. Lorsque je discourais et que j'entendais d'autres présences mentales ou psychologiques réunies avec moi dans un même espace, la pensée devenait plus tendue, plus fatiguée, complétant presque celle de mon interlocuteur, quoique se renouvelant et se détruisant dans le face à face avec lui.

Je tentai d'observer toute matérialité extérieure avec la minutie la plus complète possible au sein d'un laps immédiat de temps et d'espace expérimental. À chaque déplacement de mon corps j'ajoutais la tentative d'un « tableau » complet de l'existence qui m'entourait ; l'esprit devait assimiler la signification tout entière de ce tableau dans le temps où elle y demeurait, et y fonder sa propre dynamique intérieure.

Dans l'écriture, jusqu'alors, ma complexité ou ma complétude à l'égard de la réalité avait été subjectivement limitée : la réalité était la mienne, sans être également celle des autres : j'écrivais des vers libres.

Lorsque j'interrompais le vers au bord d'une quelconque fin de phrase ou d'un quelconque mot détaché, j'isolais la phrase, la rendant significative et forte, et j'isolais le mot, lui rendant son idéalité, mais je scindais le déroulement de ma pensée en couches inégales et en significations détachées. L'idée n'était plus dans le poème entier, à la

manière d'un moment de réalité dans mon esprit, ou comme participation de mon esprit à une réalité, mais elle se brisait en lents escaliers, et on ne la retrouvait qu'à la fin, ou on ne la retrouvait nulle part. L'aspect graphique du poème influençait l'impression logique plus que ne le faisait le moyen ou le véhicule de ma pensée, c'est-à-dire le mot ou la phrase ou la période.

Puisque d'autre part la métrique était libre, elle variait aimablement en fonction de l'association ou de mon bon plaisir. Hostile à tout dessein préétabli dont elle débordait de toutes parts, elle s'adaptait à un temps strictement psychologique musical et instinctif.

Je voulus par hasard relire alors les sonnets des premières écoles italiennes ; fascinée par la régularité je voulus retenter l'impossible.

Je repris en main mes cinq classifications : lettre, syllabe, mot, phrase, et période. Je les situai dans un espace-temps absolu. Il ne fut plus concédé à mes vers poétiques d'échapper à l'universalité de l'espace unique : les longueurs et les temps des vers étaient préétablis, mon unité d'organisation était définissable, mes rythmes s'adaptaient non aux seuls gestes de ma volonté mais à l'espace préalablement décidé, et cet espace était complètement recouvert d'expériences, de réalité, d'objets, et de sensations. Ayant transposé la complexité rythmique de la langue parlée et pensée, mais non scandée, grâce à des cellules de rythme et de timbre variant infiniment au sein d'un unique espace limité et typique, ma métrique, sinon régulière, était au moins totale : tous les rythmes possibles et imaginables remplissaient minutieusement mon carré à profondeur de timbre, ma rythmique était musicale jusqu'aux dernières expériences du post-webernisme, ma régularité, quand elle existait, était contrariée par un fourmillement de rythmes traduisibles non en pieds ou en mesures longues ou courtes, mais en durées microscopiques que, le voulant, on aurait à peine pu noter au crayon sur papier millimétré. L'unité de base du vers n'était pas la lettre, dissolvante et insignifiante, ni la syllabe, rythmique et tranchante mais sans idéalité pour autant, mais plutôt le mot entier, de n'importe quel genre indifféremment, les mots étant tous considérés à égalité de valeur et de poids, tous à manipuler comme idées concrètes et abstraites.

En rédigeant la première ligne je fixais définitivement la largeur du cadre à la fois spatial et temporel ; les vers suivants devaient s'adapter à telle semblable mesure, à telle identique formulation. Lorsque j'écrivais je passais de vers en vers sans nul souci d'une quelconque priorité de signification dans les mots placés en fin de ligne comme par hasard.

Ce qui m'aidait à mesurer ou à terminer ma ligne, c'était toujours ce point caché de la limite droite de mon tableau, et sur ce point pouvait tomber, achevant donc le vers, ou bien le mot entier, ou bien un quelconque nœud orthographique lui aussi signifiant en tant que réellement existant comme temps « d'attente » dans la parole comme dans la pensée. L'espace vide entre chaque mot était au contraire considéré comme privé de fonction, et il n'avait pas d'unité, et si par hasard il tombait sur le point limite du tableau, il était immédiatement suivi par un autre mot, de manière à remplir entièrement l'espace et à achever le vers. Le tableau devait en effet être totalement recouvert et la phrase être énoncée d'un trait et sans silences et interruptions ; reflétant ainsi la réalité parlée et pensée, où dans le sonore nous lions nos mots et dans la pensée nous n'avons pas d'interruptions hormis celles, explicatives et logiques, de la ponctuation. Je pensais en effet que la dynamique de la pensée et du sonore s'épuisait généralement en fin de phrase ou de période ou de pensée, et que l'émission vocale et l'écriture suivaient donc sans interruption sa naissance et sa renaissance.

Dans la lecture à haute voix chaque vers devait dès lors être articulé dans des limites de temps identiques, correspondant aux égales limites de longueur et de largeur graphique préalablement formulées par la rédaction du premier vers. Même dans le cas où un vers aurait contenu plus de mots syllabes lettres et signes de ponctuation qu'un autre, le temps global de la lecture de chaque vers devait rester autant que possible identique.

Les longueurs des vers étaient donc approximativement égales, et avec elles leurs temps de lecture ; elles avaient comme unité métrique et spatiale le mot et le nœud orthographique, et comme forme qui les contenait l'espace ou le temps graphique, ce dernier ne se déroulant cependant pas de manière mécanique ou entièrement visuelle, mais étant présupposé dans la scansion, et agissant dans l'écriture et dans la pensée.

J'interrompais le vers lorsque j'étais arrivé à bout de la force psychique et de la signification qui me poussait à écrire ; c'est-à-dire l'idée ou l'expérience ou le souvenir ou l'imagination qui remuait le sens et l'espace. J'attribuais aux espaces vides entre chaque section du poème le temps écoulé et l'espace parcouru mentalement pour tirer des conclusions logiques et associatives destinées à s'ajouter à une quelconque partie du poème. Et en effet l'idée était logique ; mais l'espace n'était pas infini, puisqu'il était au contraire préétabli, comme s'il comprimait l'idée ou l'expérience ou le souvenir, transformant mes syllabes et mes timbres (ceux-ci se trouvant épars dans le poème, à la façon de rimes non rythmiques) en associations denses et subtiles ; le sentiment momentanément revêtu s'affirmait au moyen de quelques rythmes fixes. Parfois, rarement, le rythme fixe prédominait et obsédait, et je voulais finalement retrouver également la parfaite régularité rythmique de ce sentiment, et ne le pouvant pas, je fermai le livre sur son unique tentative d'organisation abstraite, c'est-à-dire le dernier poème.

Lorsque j'écrivais à la main et non à la machine je ne pouvais, comme je m'en aperçus immédiatement, établir des espaces parfaits et des longueurs de vers qui, au moins théoriquement, fussent parfaitement égaux, avec l'idée ou le mot ou le nœud orthographique comme unités fonctionnelles et graphiques, sauf à écrire sur les feuilles à petits carreaux des cahiers d'écolier. Si j'écrivais à la main de façon normale, je pouvais seulement tenter de subtiliser instinctivement l'espace-temps préétabli dans la formulation du premier vers, et peut-être plus tard et par artifice, de réduire cette tentative à sa forme approchée, reproduite au moyen de l'impression mécanique. En écrivant à la main, on pense d'ailleurs plus lentement ; la pensée doit attendre la main et est interrompue, et le vers libre a plus de sens lorsqu'il respecte ces interruptions, et cet isolement du mot et de la phrase. Mais en tapant à la machine je peux suivre pendant quelque temps une pensée peut-être plus rapide que la lumière. Lorsque j'écris à la main je devrais peut-être écrire de la prose, pour ne pas revenir à des formes libres : la prose est peut-être en effet la plus réelle de toutes les formes, et ne prétend pas définir les formes.

Mais retenter l'équilibre du sonnet du XIV<sup>e</sup> siècle, c'est aussi un idéal réel. La réalité est si pesante que la main se fatigue, et nulle forme ne peut la contenir. La mémoire court alors aux entreprises les plus fantastiques (espaces vers rimes temps).

(1962)

Amelia Rosselli, « Spazi metrici », in Ead, *Antologia poetica*, a cura di Giacinto Spagnoletti, Milan, Garzanti, 1987. Repris dans *Le poesie*, Garzanti, 1995.  
Traduit par Philippe Audegean