

Andrea Zanzotto

Tentatives d'expérience poétique (poétiques - scintillement)

traduit de l'italien par Philippe Di Meo

J'avais donné ce titre assez fuyant, pour ne pas dire banal, à une prospection personnelle absolument provisoire en rapport avec ce que l'on pourrait qualifier de poétiques élaborées presque instant après instant par ceux qui s'essaient à la poésie. Cela n'exclut pas qu'en dépit de leur caractère instantané ces élaborations tendent à se poser comme allusion à un « système », d'autorisation, pour ainsi dire philosophique, dans lesquels les différents gradus ad Parnassum prendraient une place précise et seraient énoncés les modalités et les statuts de l'invention poétique. En réalité, qui s'est risqué à écrire de la poésie est, en fin de compte, le moins qualifié pour en parler. De toutes manières, au moment où il parle de sa propre façon de faire, de son propre pénible cheminement vers « ces » régions-là, ce dernier le fait simplement en tant qu'« amateur de poésie ». Une bonne part de ceux que l'on tient pour des poètes en demeurent là. Amateur : qui a peut-être un pied dans le « temple », mais, assurément, également un pied en dehors. Il est néanmoins cependant toujours celui qui a « dû » tenter ; et, pour s'autoriser dans ces tentatives d'expériences, il se devait au moins d'élaborer ce que l'on pourrait appeler des « poétiques-scintillement »¹, plus ou moins explicites. Donc, mus par une pulsion d'un certain type d'aucuns accomplissent, répètent des *tentatives* : ils entendent aussi faire une *expérience*, et, qui plus est, « productive » ou « créative » ; ils reconduisent cette même expérience à l'idée d'un acte de structuration, ou coacervation de mots, à une manière d'utiliser et, dans le même temps, de goûter la langue : la poésie pourrait se vérifier dans ces termes. La pulsion initiale sous-tendue par un tel comportement est issue de terrains à ce point éloignés et profonds que, dans leur impulsion d'auto-affirmation, ils s'avèrent communs à tout ce qui est vivant, mais dans ce cas, cette dernière apparaît liée à une sacro-sainteté et, également, au caractère mesquin du nouveau-né qui commence à vagir. De la sorte, celle-ci s'assure de sa propre existence et cherche ensuite à poser un lien vers l'autre, les autres. Et, grâce à ce vagissement, peut-être entre-t-elle d'une certaine manière dans ces régions où le moi commence à se différencier du monde ; et avec ce moi nouveau, en formation, un éternel « plaisir du commencement » (auquel je me suis souvent référé dans mes écrits), se révèle quelque chose qui est « avant », *en deçà* du principe de plaisir. Chaque fois qu'un vivant apparaît, il « éprouve d'une certaine façon du plaisir » à apparaître, et, en cela, il se justifie et il s'approuve lui-même (si *autoapprova*).

On devrait donc partir du postulat d'un certain « plaisir » que l'être éprouve du simple fait qu'il existe ; de ce plaisir du commencement se ramifient les pulsions les plus

1. *poetische-lampo* dans l'original, mot à mot, des *poétiques-éclair* (N.d.T.).

diverses (dans un contexte qui vit également de cette contradiction) ; elles tendent de toutes façons à vérifier et à mettre en œuvre des « noyaux de survie » activés par une « répétition » obstinée, continue. Cela se produit en tout acte de genèse qui, dans l'art, s'identifie avec une incoercible poussée vers une forme de louange, ou de jeu libérateur, ou également vers une forme de « thérapie » fondée sur un renouvellement-invention. Dans l'acte poétique, il semble que le désir d'un type de communication absolument exhaustif avec les autres, et avec le monde, déborde, inclus de la sorte dans le tissu intime du moi au moyen d'une hallucination parmi les plus séduisantes, même s'il s'agit de la plus troublante des conventions, l'hallucination du pouvoir du langage. Cependant, sur le fil de ce procès de « vivification » universel pourquoi la langue et le langage importent-ils tellement ?

Parce que justement, non seulement comme voix, phoné, mais comme langue-égratignure campée en l'air, signe-mouvement des membres (qui est justement trace, fait graphique), la langue résume la totalité de la vie du corps-psyché. Cette attestation de la présence d'un être qui se donne à lui-même et aux autres en harmonies (et dysharmonies) de mouvements, tend à s'arrêter à un degré maximum d'expression en tant que logos – langue, dans la « langue ». Que cette expérience s'enracine parmi les états les plus primordiaux du vécu est prouvé par le fait qu'elle porte en elle un élément de rêve – de « rêve éveillé »¹ ou non – qui se dépasse lui-même continuellement dans le sentiment de la réalisation d'un projet. Bousculant conscience et « veille », mais activant dans le même temps une sorte d'hyperveille déplacée vers l'avant, l'inconscient se produit continuellement. Ceux qui se sont mêlés d'écrire, disons « un poème », ont très souvent eu la nette sensation d'une violente césure entre le moment où ils pensaient pouvoir l'écrire, le moment où, juste après, ils l'ont vu écrit, et le moment où ils sont devenus lecteurs de leurs propres vers (ou pour éventuellement aboutir à une élaboration articulée de théories relatives à la poésie). Ils dépassent pourtant cette césure – ou césures plurales – essentiellement grâce aux poétiques – scintillements évoqués ci-dessus, elles-mêmes lueurs d'images, images virant en théorie, et vice versa.

Dans ces procès, le fait le plus important, le plus significatif, est que les poètes (ou encore les amateurs de poésie) parviennent, ou non, à transcrire une table précise de leur poétique, des statuts articulés grâce auxquels leurs inventions se réalisent, ils répandent ces poétiques – scintillements, ces autojustifications minimales-maximales ou « révélations », partout dans leurs textes et les dissimulent à la manière dont certains animaux peuvent cacher ce qu'ils recueillent de plus précieux, la nourriture par exemple (à l'instar des écureuils), ou ce qu'ils « produisent » de moins précieux (à l'instar des chats).

Qui, en nouveau-né, est, par la suite, devenu *fans*, et même devenu un animal possédant le logos (sait-on ce qu'est cet animal « fourni » de logos ; qu'est-ce qu'être « fourni » du logos ?), et ayant plié son discours vers cette aire qu'il sent appartenir en propre à la poésie, a dû, en outre, risquer un plongeon dans un vide, un manque, une césure, une brisure, grâce auxquels tout ce qui précède, toutes ces pulsions, toute cette fermentation, ce malaise, cet Unbehagen, cet excès d'enthousiasme ou de souffrance et même d'« indifférence-jeu », se lie (peut-être) en « expression poétique », flanquée et intercalée d'une micropoétique ayant joué comme planche en équilibre au-dessus de ce vide. Et cette planche, ou ces planches, pourvues d'au moins deux faces (théorique et imaginative), est (sont) comme réutilisée(s) et cristallisées dans le texte. Il est, de

1. En français dans le texte (N.d.T.).

toutes façons, très improbable que l'on puisse parler de ce moment exact où se sont vérifiés la précipitation chimique, la catastrophe ou court-circuit auxquels Maria Corti s'est référée comme à une métaphore mise en œuvre de nombreux poètes pour désigner leur *acte*. C'est, pourrait-on dire, le déclic de la Gestalt, où tout s'ajuste et s'achève dans une unité impensée. « Court-circuit » est par ailleurs une expression faisant également allusion à quelque chose de négatif : ce qui fait sauter les circuits. Celui-ci donne lieu à une lumière resplendissante, à une flamme (que l'on peut imaginer) merveilleuse, mais qui anéantit et interrompt en tout premier lieu ces circuits qui avaient servi à programmer cet acte, les rejette et en fait perdre la trace. Même s'ils demeurent néanmoins identifiables en fragments, en éclats. Du point culminant de cette expérience, on ne peut rien rapporter sinon comme on le fait des rêves (ainsi qu'a pu également l'affirmer Malerba), ou d'un vide, d'un « autre », dans le sens le plus radical. Ce moment de destruction-dépassement (de sublimation ?) peut également être senti comme une sorte de miniorgasme incluant une « suspension de la conscience » (comme c'est le cas lorsqu'on éternue). Voilà, « éternuement », un geste-automatisme nécessaire et, dans le même temps, infantile – maladroit. Et, encore, « orgasme », terme lié à la fureur, au tourment, ou même à l'impuissance... Il semble nécessaire de rapprocher l'acte poétique de ces phénomènes gravitant autour d'une contradiction, d'un ravissement qui entendraient être puissance et qui témoigne, au contraire, sous certains aspects, de certaine impuissance. Kafka a écrit des pages très intéressantes sur l'acte de création littéraire senti comme joyeux élan transgresseur (presque de nature sexuelle), masquant néanmoins de la colère et de la fureur. Et ces dernières sont le fait de ce nouveau-né, mieux, de cet animal qui ne dispose pas encore, et ne disposera jamais d'un logos « complet », et qui réduira son logos à une simple notification de présence, à un geignement, où se trouvent, peut-être, additionnés de nombreux discours mutilés, de nombreuses raisons réduites à des exclamations. C'est de là que, de *La Divine Comédie* au graffiti tracé sur un mur, tout type d'expression tire sa misérable autorité « de nature », compte tenu du fait que tout lecteur-interlocuteur est appelé à prendre le risque d'un choix, d'indiquer une valeur en danger. Il y a le « lecteur moyen » qui paraît être, semble-t-il, le plus autorisé à intervenir, à s'exprimer.

Mais qui est ce personnage ? Le lecteur moyen de Riffaterre est-il celui de Cohen ? Est-il le « lector in fabula » d'Eco ? Il semblerait qu'il s'agisse de personnages très différents ; et pourtant, le lecteur moyen doit exister d'une certaine façon, et il n'est que la première figure de ce lecteur privilégié qu'est le critique. Cependant, l'auteur lui-même est appelé à être un lecteur moyen, et éventuellement le critique de ses propres textes. En cette qualité, aura-t-il un quid particulier à révéler ? Ou, peut-être, ne sera-t-il pas, comme on le disait, moins fiable en raison d'une distorsion initiale tandis que, jusqu'à son insu, il avait parsemé son texte de clefs ?

À ce stade, apparaît également cet ensemble de cercles vicieux, si typique d'une confrontation avec la langue plutôt qu'avec les couleurs pures ou la matière, ou avec les sons purs, comme dans la peinture et la musique.

Faite de mots, comme instruments du quotidien et, dans le même temps, également de concrétions de traces socio-historiques, la poésie est, en premier lieu « dans » certaine langue ; davantage, elle en est la véritable âme idiomatique. Elle renvoie non seulement à la particularité extrême de « cette » langue, étymologiquement tenue pour « idiome », dans la mesure où elle appartient à un seul groupe ethnique. Elle en exprime (délicieusement) la singularité, l'*idion*, appelé à y émerger comme unicité et donc à y

être « choisi », « élu ». La langue possède en elle-même son infinie et nécessaire auto-caresse (*autoaccarezzamento*) et l'encoquillement narcissique du groupe (ethnique mais pas seulement) : ce que l'on retrouve ensuite comme barrière, impossibilité d'une traduction sans résidu. Cette caresse narcissique qui est contenue dans l'idée même d'*idioma*, conduit, encore, nécessairement, à imaginer dans la langue, dans toute langue, d'un côté des paradis de type autistique, de l'autre des hallucinations de type édénique ou dignes d'une pentecôte (en fin de compte réversibles), également éloignés de la brutalité factuelle de « cette langue », événement-convention insurmontable, inébranlable, où précipite toute expression en toute langue « historique » et d'autant plus cette expression particulière que l'on nomme poésie. Une tentative d'expérience poétique est donc liée à un « risque langue », où est non seulement présente la nécessité de sentir les « fréquences », les « vocations » intimes de cette langue, les courants et les gouffres qui l'habitent, mais également la conscience que, dans l'acte même où elles viennent constituer une langue, toutes ces forces la « referment », la donnent comme champ d'exclusion, de fragmentation, au sein du schéma babélique. C'est pourquoi, chez tout poète on relève certaine nostalgie pour une langue qui serait universelle, non « idiomatique », même si néanmoins toujours « maternelle-sienne ».

Ainsi, dans un tel contexte de tensions, le destin de la « poésie » consiste à se manifester comme un simple signifiant régissant un immense jeu de signifiants mais creusant en retour d'irréfrénables nostalgies de signifiants infinis, comme un *flatus vocis* où s'institue, pourtant, un champ de signification tellement étendu qu'il en devient « troublant », dans l'acception freudienne du mot. Un qui dirait « poésie » partant de l'idée de Heimlich, de casanier, de rester chez soi, dans sa coquille, se trouve, en fait, adossé aux deux cent soixante-treize degrés en-dessous de zéro de l'espace cosmique, de l'extranéité absolue. Et cela survient également parce qu'il a voulu parer ce qui appartient à un microcosme donné, essentiellement comme langue, d'impossibles fonctions macrocosmiques : mais il ne pouvait en aller autrement. À ce stade, il sera encore plus difficile de revenir au problème d'un savoir concernant l'éclosion de la poésie comme tentative et expérience ayant abouti à un texte, à un objet. Quant aux auteurs qui se « sont aidés » de la sorte en « pareil » moment pour écrire « pareil » texte, ils fourniront la série toute démaillée des indices, des « poétiques-scintillements » : mais peut-être que tout point du poème renvoie à celle-ci ou est par celle-ci constitué. Le poète donnera des indices de l'« idiome » de son activité, tandis qu'il est également en train de porter l'idiome historique qu'il utilise vers/contre la limite de son idiomaticité/particularité. Dans *Gl'immediati dintorni* [« *Les alentours immédiats* »], Sereni a su dire des choses fondamentales à ce propos et il a par la suite trouvé pour sa dernière œuvre un titre parmi les mieux choisis que l'on pourrait donner, me semble-t-il, à un recueil de vers : *Étoile variable*. C'est une expression qui, d'une certaine façon, le rattache à Char selon les termes auxquels Agosti a souvent eu recours. Et nous connaissons bien l'opposition et l'affinité féconde qu'il y eut entre Char et Sereni.

Dans ce syntagme, *Étoile variable*, avec ses règles, c'est véritablement toute une poétique qui s'exprime. L'étoile variable est une grande métaphore rendant compte de l'oscillation continue des poétiques improbables des poètes. Et dans cet ordre d'idée, il serait intéressant de prendre en considération les différentes catégories d'étoiles variables ; peut-être en tirerait-on toute une phénoménologie de la poésie susceptible d'être cataloguée selon de tels types d'étoiles... de celles qui sont constituées en réalité de deux corps célestes, où l'un efface l'autre, en éclipse, jusqu'à celles qui, justement,

palpitent, passant avec certaine régularité d'un degré de luminosité à un autre, ou à celles qui peuvent servir à mieux connaître ces autres étoiles qui ne sont pas variables, ou, encore, à celles qui font partie de la catégorie des novæ et des supernovæ, représentant l'explosion, le « court-circuit » par excellence, et ainsi de suite.

La poésie peut donc apparaître comme une polarité fixe de stabilité « palpitante », justement stable parce qu'elle inclut une logique poétique (solidaire de toute logique) et néanmoins « inauthentique » de par la variation continuelle de sa luminosité. Inauthentique comme fait de connaissance qui ne serait inclus au sein de la poésie, mieux, du travail d'un auteur particulier et ne laissant entrevoir aucun statut pour aucun type d'invention qui ne se confondrait, en dernière analyse, avec « ce texte en acte ». La poésie parle toujours d'elle-même même lorsqu'elle croit qu'elle parle d'autre chose, ce vieux dicton fait retour : elle ne peut pourtant exister que pour se parler en parlant d'autre chose, de toute chose.

Je voudrais évoquer maintenant seulement certains cas de « poétiques » cachées, de microtextes, indications de lecture, micropoétiques et autres indices de procès d'invention, véritables cellules exemplaires et séminales dans lesquelles les pourquoi de toute une œuvre transparaissent dans toute leur évidence. On peut, par exemple, songer à Dante. À ce qui dans son *Paradis* le porte vers Dieu, au centre du Cosmos, du Macrocosme, et paraît, dans le même temps, le diminuer, le rendre chétif, infantile, le repousser toujours davantage dans son microcosme personnel. C'est pourquoi, à un moment donné, toute une poétique dantesque cachée, non dite, mais qui était peut-être la machine réelle grâce à laquelle tout le monstrum s'est généré, semble se condenser dans les neuf vers du début du chant XXV du *Paradis*, renversant presque le grand dessein en un programme de petites revanches :

« *Se mai continga che 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sì che m'ha fatto per molti anni macro,*

Si jamais il advient que le poème sacré
où le ciel et la terre ont mis la main
et qui m'a fait maigrir de longues années

*vinca la crudeltà che fuor mi serra
del bello ovile ov'io dormi' agnello,
nimico ai lupi che il danno guerra*

vainque la cruauté qui me tient en dehors
du beau bercail où je dormis agneau,
ennemi des loups qui lui font la guerre ;

*con altra voce omai, con altro vello,
ritornerò poeta ed in sul fonte
del mio battesimo prenderò il cappello »*

avec une autre voix alors avec une autre laine,
je reviendrai poète, et sur les fonts
de mon baptême je prendrai la couronne¹

Pourquoi Dante travaille-t-il donc à l'immense entreprise de la *Divine Comédie* ? Pour véritablement revenir non pas tant au bercail, mais bien pour jouir comme cellule embryonnaire dans l'utérus : ce vers : « il bello ovile ov'io dormi' agnello » (« bello » rime avec « agnello » ; « beau » avec « agneau ») est parfaitement clos dans une circularité, et fait subtilement allusion au thème de l'œuf, tandis que la présence des « i » résonne comme un vagissement. Terme ultime, au centre de la Rose mystique, il semble presque que la présence de ce Dieu, qui apparaîtra sous peu, est anticipée par le triomphe punctiforme et néanmoins spéculaire du *moi* du poète, « moi » exactement situé au centre du cinquième vers, à son tour au centre de l'incipit (neuf vers : quatre plus un,

1. Traduit par Jacqueline Risset (N.d.T.).

plus quatre). Si l'on veut ensuite se reporter à l'un de nos poètes modernes, Saba, nous trouvons une autre illustration singulière de cet état de chose. Mario Lavagetto a écrit un très bel essai intitulé *La Poule de Saba* qui, par le biais de la psychanalyse, donne raison de la manière dont Saba sent la poule de façon presque mythique, à un point tel qu'il compare sa propre femme en premier lieu à une blanche poulette (métaphore qui rapportée à sa femme sonne délicieusement fausse, sur arrière-plans et arcs-en-ciel d'une ironie « dodécaphonique », uniment à celles qui font suite).

Il nous rappelle Chagall, peignant des anges qui sont des poulets, même s'ils restent des anges, en circulation à travers ciels, et tant d'autres formes d'animaux plus ou moins mythiques. Tout cela se rattache à cette familiarité et, dans le même temps, à cette mythisation des animaux, qui a aujourd'hui presque partout disparu, fondamentale pour opérer un contact riche et ample avec la réalité. Dans cette pièce, Saba en est arrivé à exprimer non seulement sa propre poétique, mais, pourrait-on dire, son idée de « Pléiade poétique », la Pléiade telle qu'il la voyait – en fin de compte, en pauvre homme continuellement malmené et ayant vécu à certaine maudite époque. Sous le nom du protagoniste du récit intitulé *La Poule*, Odone, Saba relate une expérience remontant à son enfance : il possédait une poulette qu'il aimait tout particulièrement. Et de cette expérience, le thème de l'humble volatile en vient à tramer tout le poème de Saba dans ses métamorphoses les plus subtiles. Habitué comme tant d'autres de ma génération à voir des poules errer dans les cours et les cuisines, j'aime à me souvenir qu'enfant je possédais moi aussi une poulette tout à moi, sur laquelle veillait ma grand-mère, nommée « Schittabùria », un beau nom rendant bien l'idée de petit œuf régulièrement expulsé chaque jour, tel un « schitto »¹.

Choses d'autrefois. Et cette affectivité pour les animaux, sentis presque comme des parents, était par la suite mise à mal par un drame : pourquoi et comment étaient-ils occis (ce sont surtout les enfants qui éprouvaient ce sentiment) ? Et bien, Saba tire de cette sorte de babillage-là que font, ou faisaient, les poules dans les poulaillers domestiques à la tombée de la nuit, non seulement l'idée d'une poétique personnelle mais, encore, d'une « Pléiade », de la communauté de la poésie :

*Quando la sera assonna
le gallinelle
mettono voci che ricordan quelle
dolcissime onde a volte dei tuoi mali
ti quereli e non sai
che la tua voce ha la soave e triste
musica dei pollai*

Lorsque le soir ensommeille,
les petites poules
lancent des cris qui rappellent,
très doux, ceux avec lesquels
tu te plains parfois de tes maux et ne sais
que ta voix possède la suave et triste
musique des poulaillers

Mais, au reste, les Pléiades ne sont-elles pas également qualifiées de « Gallinelle » (« poulettes ») ? (et c'est alors Pascoli qui se profile).

Pour conclure ces allusions approximatives, je voudrais citer un dernier exemple, le plus important peut-être, tiré de Leopardi. L'hymne sacré terrible chanté par les morts dans le bureau du docteur Ruysch – peut-être le plus beau des poèmes leopardiens – sert de prélude au dialogue pétri d'humour noir entre le savant et ses momies. La question totale, celle d'où naît toute poésie, pour se poser comme point de fuite dans la vie, point

1. *Crotte*, dialecte haut trevisan (N.d.T.).

de prononçabilité (*pronunciabilità*) dans et de la vie elle-même, est posée en termes tragiques dans un halo comique. Aucun des deux éléments n'élide ou n'exclut l'autre. Mieux, en certain lieu, ils se touchent. Et, de ces deux vers, affleure la poétique-scintillement, ou l'ARS POETICA générale, ou la « doctrine interrogative » de Leopardi :

<i>Che fummo ?</i>	Qu'avons-nous été ?
<i>Che fu quel punto acerbo</i>	Que fut ce point acerbe
<i>che di vita ebbe nome?</i>	qui de vie reçut le nom ?

Et, dans le même temps, transparait une forme générale de théorie/non-théorie plus active que jamais. Poésie de Leopardi, poésie de tous les amateurs de poésie plus ou moins accomplis, poésie de toujours, s'interrogent et se définissent elles-mêmes comme l'origine et la fin (le but) de la vie et de la poésie aussi, tout en se posant comme un tic irréfrenable, un vague bâti, un murmure contradictoire tout juste campé au-dessus du néant, mais aussi impérieux que la syllabation d'un tout.

Le texte qu'on vient de lire est paru pour la première fois dans la revue *Il verri* numéro 1-2, mars-juin 1987.