

Philippe Di Meo

D'un thème dantesque chez Andrea Zanzotto

Chez Andrea Zanzotto, la question du plurilinguisme de tradition dantesque se pose de complexe et originale façon : du sein même de la tradition pétrarquiste¹. Ce sont, en effet, les trois grandes figures de *Vocativo* (1957) qui régissent la dérive plurilinguiste de Zanzotto et cela, dès *IX ecloghe* (1962). Ainsi, l'état auquel le poète accède : le *Fuisse* — « avoir été » et passé continué au plan psychique —, l'« azur » ou « bleu du ciel » assimilé à un néant fertile : le « *richissime nihil* », vide où soudainement tout afflue. Et, potentiellement, au plan linguistique, le plurilinguisme, en tout premier lieu.

La question posée à l'unisson par ces trois figures stylistiques originales est un « *oh, comment, comment vous parlerai-je ?* » (« *Colle di giano* » — « *Colline de Janus* ») à résonance rimbaldienne, résonance soulignée par le nom même de la « *colline* ». La nécessité d'une langue autre se fait jour dans la mesure même, et c'est ce qu'il importe de souligner, où est visée, « *Fuisse* » aidant, une fidélité. L'écartèlement et sa résorption s'inscrivent d'emblée au cœur de cette pratique poétique comme parcours et retour. Cependant, cette fidélité ne s'envisage jamais comme fixité ou clôture langagière. L'invariance (« *Fuisse* ») va devoir, selon des modalités à inventer, composer avec la nécessité d'une variation du langage surdéterminée par le « *richissime nihil* ». Sa résolution est des plus limpides : c'est la variation des outils langagiers qui va asseoir l'invariance des significations autrement vouées à s'étioler en poncifs.

Les deux recueils qui font suite attestent, eux aussi, de l'originalité de la thématique plurilinguiste chez Zanzotto. Et par leurs titres en tout premier lieu. *IX ecloghe* (IX églogues) et *La Beltà* (La Beauté, 1968) présentent la particularité de proposer un langage plurilingue en arborant un titre de tradition monolingue. Dans le premier d'entre eux, l'églogue est doucereusement déconstruite. Les voix y détonnent plus qu'elles ne fusionnent en un seul et même enthousiasme. C'est l'avènement de ce que Zanzotto appelle, dans le corps du recueil, le « *grand scotome* ». De la même façon, « *La Beltà* », sorte d'emblème de la tradition monolingue jusqu'à Métastase et Leopardi lui-même (cf. *Alla sua donna*), est un seuil de tradition monolingue donnant accès à un édifice largement inscrit dans la tradition plurilingue.

La question posée par le recueil *Vocativo* dans l'oxymore *Fuisse-Richissime nihil* est ici repropo- sée de façon plus explicite à un autre niveau comme volonté de pétrir, d'amalgamer deux codes linguistiques définis par quelques siècles de pratique littéraire et comme irréductibles l'un à l'autre.

1. « Pétrarquiste » est ici synonyme de monolingue comme « dantesque » est synonyme de plurilingue.

Si, derrière la poésie, l'impact du trauma lacère l'élégie, si son refoulé s'y substitue comme malédiction babélique, bruit du monde, le discours, quand bien même humilié, du moi de tradition pétrarquiste comme aspiration à un nirvana langagier et psychique, ne perd nullement de son aura. C'est tout le contraire. Plus la réalité « historique » du moi opère, plus cette fascination-là joue.

Le mutisme relatif accumulé dans *Vocativo* commande souterrainement cette psychomachie, cette tension linguistique, ce chevauchement insistant des codes hétérogènes hors leurs rigides clôtures et territoires.

Dès lors, le moment pertinent de ce discours poétique devient celui de l'*articulation* des codes de tradition pétrarquiste et dantesque. La coexistence des codes poétiques plurilingue et monolingue est inscrite au cœur du poème intitulé : « Oui, encore la neige » (*La Beltà*) comme double interrogation sur le monde et le moi, avec citation d'Hölderlin à l'appui dans le corps même de la pièce :

Hölderlin : « nous sommes un signe sans signification »

qui justifie dans le corps du poème le chaos des séquences verbales hétérogènes arpentées par le lecteur ainsi qu'un appareillage inédit :

« mais où les deux séries entrent-elles en contact ? »

Cette conjonction, c'est, les vers cités en attestent, le vide comme double mouvement de déroboade et de suture des énoncés. En effet, le lecteur, s'il entend « lire » le poème est constamment contraint de revenir en amont.

La question posée ici par le poème au moyen d'une citation certes pas « innocente », va au-delà de cette reconnaissance d'un vide. Le sens est désormais donné non par l'articulation du mot, mais bien par celle des séquences verbales hétérogènes que le poème charrie. Le sens jaillit de ce même vide précédemment évoqué. Dès lors, le sens n'est pas du ressort d'une quelconque mimésis. Il ne s'identifie ni avec l'un, ni avec l'autre des couples de séquences verbales discontinues. Il se donne dans leur articulation sans s'identifier parfaitement à aucune d'entre elles. Il se donne dans leur *jeu*. C'est dans cette mesure que nous nous sommes crus autorisés de qualifier de « signifiant fendu » cette figure inédite. Le signifié y préserve sa plénitude, son intensité, sans avoir à redouter son ossification en poncif dans la mesure où, comme figure, le signifiant fendu suppose d'abord et avant tout, sa reconduction. Il est flux, mobilité, dynamisme vérifiant, dans le microcosme de la phrase, la circulation du symbolique d'énoncé en énoncé.

C'est par cette figure stylistique, aussi hardie qu'inédite, que Zanzotto peut faire coexister deux codes poétiques exogènes. La profonde originalité du plurilinguisme zanzottien se révèle du même coup à nous : il n'exclut pas la tradition pétrarquiste de son sein. Étrangement, mû par une nécessité privée — la quête d'une langue personnelle dans laquelle il se parlerait à lui seul — Zanzotto bouleverse la langue italienne pour lui offrir une page inédite :

*« Et ici, je suis du côté du connecté, même si je ne jouis/d'aucun solide système » (...), « le morcellement apparaît aussi, les os affûtés sautent » (...) « je ne brise rien sinon brisé, mais aussitôt, je répare » (...) « au-dessus de moi-même et d'autres failles encore, je fais le pont et l'infime pontif. » (« Élégie en petèl », in *La Beltà*)*

En conférant au signifiant un statut amimétique, Zanzotto tient, nous l'avons vu, la figure apte à concilier, de dynamique façon, les exigences, apparemment contradictoires, du binôme *Fuisse-très/Richissime nihil*. Cette dernière est intersection et, partant, expansion :

« et le silence-espace, provocateur, le voici en diffraction »

(Ibid.)

Cette diffraction autorise la poursuite du discours poétique qui rebondit et ricoche constamment sur lui-même pour trouver son aliment en son sein. Le vide reconnu par le signifiant fendu est générateur : « le désir d'argent frais » (ici : des paroles nouvelles), est « rayonnant ». Il s'incarne dans un surprenant couple totémique :

« (...) je vois Hölderlin et Tallemant des Réaux bras dessus, bras dessous »

(Ibid.)

qui établit qui une non moins surprenante équivalence :

« Que Scardanelli écrive la page pour Tallemant des Réaux (...) »

(Ibid.)

Le foisonnement peut, au même titre, que la minéralisation, jouer comme camouflage ou dévoilement. Le plurilinguisme zanzottien intègre les découvertes de la tradition littéraire moderne à son code.

La promiscuité des traditions dantesque et pétrarquiste s'accompagne, ce faisant, également, de la reconnaissance d'un tiers code : le côté Tallemant des Réaux dont le paysan Nino est une sorte d'éponyme.

Procédant des « *Historiettes* », c'est une sorte d'« écriture automatique » *ante litteram* au débit enjoué, qui propose et repropose un fourmillement de vignettes et autres tableautins aussi touffus que branches d'arbres. L'inconscient du scripteur s'y donne toujours. C'est l'envers, mais également le complice, du mutisme de tradition hölderlinienne. Le couple Hölderlin-Tallemant évolue sur un anneau de Moebius.

On a ainsi : monolinguisme comme discours du moi, ici envisagé à travers une figure assignable au mutisme d'abord ; plurilinguisme : comme discours du monde, impensé du précédent registre ; le côté Tallemant comme flux de conscience camouflé. Chacun de ces moments se donne rarement à l'état « pur ». Chacun comporte souvent le résidu des deux autres. Reste que la syntaxe zanzottienne va désormais s'articuler autour de ces trois polarités et de leurs composés : minéralisation de tradition pétrarquiste ; foisonnement de tradition dantesque ; effet de vérité du côté Tallemant.

On reconnaît alors trois moments dans l'écriture poétique zanzottienne :

1. le repérage des paradigmes pertinents,
2. leur montage-rapprochement,
3. leur articulation qui instaure une continuité du matériau hétérogène.

Ce mouvement est, en fin de compte, homologue de celui mené à bien, à une autre époque, par Dante comme double mouvement d'*extirpation* et de *greffe* résultant du « *vannage* » de la « *forêt italienne* »², c'est-à-dire des parlars régionaux italiens

2. Cf. *De vulgari eloquentia*.

mais ici élargi à l'aire occidentale (insistance de l'allemand, de l'anglais, du français, etc.) et, surtout, aux niveaux stylistiques de la tradition littéraire italienne depuis Dante. Détour temporel qui détermine, bien évidemment, une dérive spatiale qui et, partant, confère un sens différent à l'entreprise.

Zanzotto nous propose un *De vulgari eloquentia* ici et maintenant dont nous verrons plus avant toutes les conséquences. Il n'est pas envisageable d'amalgamer ces véritables dépôts sédimentaires que représentent sept siècles de littérature. Du temps, beaucoup de temps a passé. Dès lors, le pétrissage comme sélection et contiguïté (l'attitude dantesque), s'il ne peut être évité, sera mené à bien de façon différente. Il n'est, en effet, contrairement à Dante, pas envisageable d'édifier une langue nouvelle. C'est donc à l'articulation qu'est dévolue la synthèse. Semblable opération se nourrit nécessairement de ruptures stylistiques, de ruptures de codes. Elle se réalise dans le « [] »³ ensemencé par la bipolarité de la phrase zanzottienne.

Les séquences hétérogènes du signifiant fendu miment, en quelque sorte, le temps lui-même dans leurs allers et retours incessants. Ces dernières rapprochent passé et présent, proche et lointain, l'ici et l'ailleurs, ne serait-ce que comme temps de lecture. Cependant, et ce n'est pas là le moindre de ses paradoxes, le signifiant fendu s'il reconnaît dans son écartèlement bipolaire « tout temps », n'en annule pas moins tous les temps dans la mesure où c'est l'interstitiel qui est porteur de signification.

Articulées, les séquences verbales discontinues parlent ensemble en leur point de conjonction (le vide), séparées, elles s'historicisent pour s'engloutir dans leur suranné, leur mutisme. Appareillées, elles se donnent dans la peu banale intensité du signifiant et du signifié partiellement dissociés mais, bien entendu, complices à l'instar d'Hölderlin et de Tallemant. Nous voyons dès lors combien l'opération zanzottienne se constitue à rebours de tout volontarisme linguistique peu ou prou avant-gardiste. Il part toujours de l'état réel du langage. A rebours de tout espoir, une langue universelle, certes par défaut, interstitielle, est toujours déjà là.

Après ce premier point d'aboutissement que constitue *La Beltà*, Zanzotto réalise l'athéorie de ce discours dans *Gli i sguardi i fatti e senhal* (1969), pour ensuite revisiter une métrique traditionnelle (l'hendécasyllabe), s'ouvrir à l'iconique et à la picturalité de la page (*Pasque*, 1973). Autre étape fondamentale : *Filò*. Zanzotto s'y mesure avec le dialecte qu'il bouscule comme il bouscule la *Lingua*⁴ : l'inventaire que le plurilinguisme implique toujours est achevé.

L'articulation des codes de tradition pétrarquiste (monolinguisme) et dantesque (plurilinguisme) appelait dès *La Beltà* leur pétrissage. C'est à cette tâche que Zanzotto s'attelle avec *Le Galaté au bois* (1978)⁵.

Cette volonté s'inscrit dans le titre : le « *Galateo* » de l'insigne poète Della Casa, codification des bonnes manières et tout particulièrement des manières de table, quant au « bois », les lecteurs de *De vulgari eloquentia* n'ignorent pas qu'il est la métaphore par excellence de la langue dans l'aire linguistique italienne.

3. Cf. le premier poème de *Le Galaté au bois*, Arcane 17 éditeur, 1976 : *Tendresse. Caresse. Petites gifles en toute quiétude.*

4. Autrement dit, la langue italienne.

5. Édition Arcane 17, Saint-Nazaire, 1986.

Cette lecture liminaire se trouve confirmée par l'organisation du recueil. C'est une métaphore de la chaîne alimentaire qui en constitue l'épine dorsale : « *dents perdantes* », « *douloureuses boulimies* », « *anchilostomes* », « *oxyures* », « *retourne-toi les estomacs* », « *les chaînes alimentaires vont à l'auge* » / « *en myriades se cabrent les mâchoires* », / « *à vide ou à plein* » ; « *stimuli salivés* », « *je fouaille du groin* », « *fais, fais, fais* » (dans le sens de défèque), etc.

Cette métaphore nous présente toutes les étapes de la chaîne alimentaire du repérage de la nourriture à son ingestion, sa mastication, sa déglutition, ses pathologies spécifiques, sa digestion, ses déjections et leur transformation en « *terreau* » ainsi que la peur d'être soi-même métabolisé :

« *avec tant d'yeux pour les becs d'autrui* ».

Et cette accumulation d'« *additions infinies de dents* » désigne explicitement la nourriture comme « *jours et (...) ans* ». De la même façon, l'injonction « *retourne-toi les estomacs* » rapportée à l'hyperpersonnet tout entier, se réfère elle aussi à la langue comme hétérogénéité des niveaux stylistiques. S'établit ainsi une homologation langue/chaîne alimentaire qualifiant l'opération linguistique en cours comme métabolisation d'énoncés littéraires de tous âges linguistiques. Le « *Galaté* » qualifiant lui aussi cet amalgame en acte vers un « *code pour lequel le vent et la tourmente, / le ciel extrême, le brasier, le cataclysme / céderont de la fureur pour d'autres règles...* » Linné et Dioscoride viennent qualifier cet encyclopédisme linguistique en acte. Ce mouvement de production-reproduction de la vie, référé au texte, se donne comme mouvement généalogique et destructeur propre à la langue. Son allégorie, c'est l'arbre, ensanglanté et toujours vert, du chant XIII de la *Jérusalem libérée* du Tasse, dûment cité par Zanzotto dans « *Ô puissance de puissances...* »

Alors, la métaphore de la chaîne alimentaire reprend, dans le macrocosme du recueil, le discours tenu dans le microcosme du poème autour du signifiant fendu comme *intersection-diffraction* :

« *... et le déssavoir est en petites coupures par myriades...* »

ou :

« *seulement par déconnexions, par sauts* »

dont le poème liminaire de *Le Galaté au bois* est un bon exemple. Le paysage mental :

« *Caresse. Tendresse. Petites gifles en toute quiétude...* »

y renvoie à un paysage réel :

« *Drapeaux.* »

mais qui peut également être allégorique (*idem*) à l'instar de ces :

« *petits vents/vitres* »

Le chaos apparent présidant à l'organisation de la pièce se qualifie comme « *richissime nihil* » dans sa paraphrase qui est citation camouflée, autoréférence (c'est nous qui soulignons N.d.l.r.) :

« *manquement azur aniliné.* »

Le poème inclut également son refoulé comme tel : « [] », ce faisant il désigne son non-dit comme lieu pertinent du discours. L'organisation de la pièce secrète son autodéfinition : « *cirque* » et même « *ci-cirque* ». Balbutiement qualifiant la répétition et sa modalité comme désordre, bigarrure verbale, fausseté expressive dans l'« *aniliné* » en regard du « *bleu du ciel* », 'naturel', de *Vocativo*.

« *coupures* » après « *coupures* », symbolisées par la barre des : « *vents/vitres* », le paysage psychique, réel se change en paysage de la page où, en effet, toute manœuvre est possible : l'évocation de la poésie rimbaldienne l'atteste :

« *Et lui roule à motocyclette sur la corde tendue vers le sommet* »⁶.

De sorte que, refermant le texte sur lui-même en mettant à profit les décontextualisations incessantes qui le constituent et jouant comme autant de déclis prospectifs qui nous font constamment passer d'un ordre du discours poétique à un autre, ces intersections se déclinent comme diffractions. Alors tout peut recevoir, outre qu'un sens littéral, un sens métaphorique. Le poème se profile dès lors comme véritable roue métaphorique en éternelle diffraktion : Les « *batailles* » peuvent se rapporter certes à quelque histoire mais également qualifier les énoncés, leur agencement sur la page, les « *Drapeaux/bifides, trifides* » évoquer des drapeaux réels mais également — citation de Rimbaud aidant — la page et, au-delà, les trois courants de la littérature italienne.

Et ceci vaut pour imprinting dans le corps du recueil : « *ramée-pêcheurs à je-saisis-je lâche/je-tiens-je-lâche-/renvoyée la ramée (...)/en gouttes au visage/Soudainement A/au visage je te renvoie* », les « *ramées* » sont autant de métaphores de la métaphore.

Paradoxe s'il en est, le plurilinguisme de Zanzotto, s'il pétrit les trois courants de la littérature italienne, sans leur dénier leurs fonctions traditionnelles, aboutit au moyen d'une figure stylistique nouvelle à la métabolisation du plurilinguisme lui-même. Celui-ci est *regionalisé*. L'englobant est englobé. Est-ce le résultat de la méthodologie dantesque mise en œuvre hors ses temps et lieux ? De totalité qu'il était à son apparition, il n'est plus que registre, code d'entre les codes, certes pourvu d'attributs spécifiques.

Alors, ce que la poésie de Zanzotto vérifie, c'est la circulation du symbolique d'un code à l'autre. La structure du *Galaté* en est la preuve éclatante au même titre que l'organisation de la trilogie. Le temps vertical de l'*Hypersonnet* y rencontre son impensé comme implosion de la tradition ; les poèmes de la tradition du nouveau se chargent, en tout premier lieu, d'attributs exogènes et de citations lexicalement archaïques. Contre tout historicisme, l'œuvre de Zanzotto rend toute clôture caduque : l'ironique circulation du symbolique de code en code l'atteste. Le relevé pointilleux de toute historicité littéraire s'avère réversible. Le poème central de *Le Galaté au bois* est désormais identifiable c'est : « (*Pour que*) (*croisse*) ».

6. Cf. *Tendresse. Caresse. Petite gifle en toute quiétude*.